

Università degli Studi di Pavia
Dottorato di ricerca in
Scienze del Testo letterario e musicale
Ciclo XXXIII

**Personnages féminins
et thématiques féministes
dans l'œuvre littéraire
d'Olympe de Gouges**

Tutore :
Prof. Vittorio Fortunati

Dottoranda :
Michela Poggi

Anno Accademico 2019-2020

*Questo lavoro è dedicato ai miei professori di francese : (in ordine di “apparizione”)
Irvana Cortese, Giorgetto Giorgi, Elisa Biancardi e - ultimo ma non ultimo - Vittorio
Fortunati, con tutta la mia gratitudine per i loro insegnamenti e il loro incoraggiamento,
elargiti in tempi e modi diversi nel corso degli ultimi 44 anni, senza i quali non avrei
osato intraprendere quest’avventura.*

**PERSONNAGES FÉMININS ET THÉMATIQUES FÉMINISTES
DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'OLYMPE DE GOUGES**

INTRODUCTION p.7

1^e partie

**LES FEMMES À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE :
LA VIE, LES IDÉES, LES COMBATS, L'ÉCRITURE**

CHAPITRE 1p.15

Un aperçu général de la situation des femmes à la fin du XVIII^e siècle

1.1 L'éducation des fillesp.16

1.2 Mariage et autorité maritale p.20

1.3 Le monde du travail féminin p.22

1.4 Les droits des femmes p.25

CHAPITRE 2p.31

Les femmes vues par le monde intellectuel, par les *philosophes*, par l'Encyclopédie

2.1 La *Querelle des femmes* : la question féminine avant le siècle des Lumières.....p.31

2.2 Essais et traités en défense de la cause féminine au XVIII^e siècle.....p.39

2.3 Les femmes selon les *philosophes*p.49

2.4 Les femmes dans l'*Encyclopédie*p.59

2.5 Féminisme et dualisme cartésien : Helvétius, Condorcetp.62

CHAPITRE 3 p.66

La Révolution et les femmes

3.1 La cause des femmes et la participation féminine à la Révolution.....p.67

3.2 Les acquis de la Révolutionp.84

CHAPITRE 4	p.92
Autour d'Olympe. Écriture féminine pendant la décennie révolutionnaire : roman et théâtre	
4.1 Situation de la femme auteur à la fin du XVIII ^e siècle.....	p.93
4.2 Thématiques féminines et féministes dans le roman de femmes entre 1789 et 1799.....	p.101
4.3 Le théâtre de la Révolution : observations générales.....	p.124
4.4 Thématiques féminines et féministes dans le théâtre de femmes entre 1789 et 1799	p.129

2^e partie

LE FÉMINISME DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'OLYMPE DE GOUGES

CHAPITRE 5	p.150
Olympe de Gouges : une vie à la pointe du combat littéraire	
5.1 De l'enfance en Occitanie au beau monde parisien	p.150
5.2 La production romanesque et dramatique	p.160
5.3 Les écrits politiques et la condamnation	p.179
CHAPITRE 6	p.192
La cause des femmes dans les œuvres théâtrales d'Olympe de Gouges	
6.1 Olympe et le théâtre : sa poétique, ses préfaces, sa présence dans le texte.....	p.192
6.2 La production théâtrale	p.204
6.3 <i>Zamore et Mirza, L'Esclavage des Nègres, L'Esclavage des Noirs</i>	p.208
6.4 <i>Le Mariage inattendu de Chérubin</i>	p.224
6.5 <i>L'Homme généreux</i>	p.237
6.6 <i>Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé</i>	p.252
6.7 <i>Molière chez Ninon ou Le Siècle des grands hommes</i>	p.267
6.8 <i>La Bienfaisance récompensée ou La Vertu couronnée</i>	p.283
6.9 <i>Les Démocrates et les Aristocrates ou Les Curieux du Champs-de-Mars</i>	p.287
6.10 <i>Le Couvent ou Les Vœux forcés</i>	p.291

6.11 <i>La Nécessité du divorce</i>	p.305
6.12 <i>Mirabeau aux Champs-Élysées</i>	p.320
6.13 <i>L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers</i>	p.330
6.14 <i>La France sauvée ou Le Tyran détrôné</i>	p.347
CHAPITRE 7	p.359
La cause des femmes dans les œuvres romanesques d'Olympe de Gouges	
7.1 Le roman par lettres et le conte : deux genres narratifs à la mode	p.359
7.2 <i>Mémoire de Madame de Valmont</i> , 1788	p.363
7.3 <i>Bienfaisance ou La Bonne mère</i> , 1788	p.374
7.4 <i>Le Prince philosophe</i> , 1792.....	p.377
CONCLUSIONS	p.395
BIBLIOGRAPHIE	p.401



Marie-Olympe de Gouges, pastel sur parchemin attribué à Alexandre Kucharski, vers 1789
(collection privée)

INTRODUCTION

Parler de féminisme ou de féministes pendant la Révolution française est certainement un anachronisme, mais c'est bien en France que ces termes apparaissent au XIX^e siècle. La tradition veut que l'inventeur du mot *féminisme* soit Charles Fourier (1772-1837), le philosophe promoteur de l'égalité des sexes. La date signalée par la plupart des sources est 1837, mais en cette année, qui est aussi celle de sa mort, Fourier n'a presque rien publié. Les principaux dictionnaires étymologiques donnent eux aussi cette date et citent cet auteur, sur la base d'autres citations qui se renvoient les unes les autres. Quant au mot *féministe*, c'est très probablement à Alexandre Dumas fils (1824-1895), écrivain plutôt antiféministe, que l'on doit attribuer son premier usage : il utilise ce terme de façon péjorative dans son essai *L'Homme-femme* de juin 1872, une réponse à l'article d'Henri d'Ideville « Faut-il tuer la femme adultère ? » paru dans *Le Soir*. C'est toutefois une femme, Hubertine Auclert (1848-1914), journaliste, suffragette et féministe militante française, qui récupère le terme *féministe* pour définir un *partisan de l'affranchissement des femmes*, donc avec une prise de conscience définitive, dans une lettre publiée dans son journal suffragiste *La Citoyenne* en 1882.

Les deux mots *féminisme* et *féministe* commencent à entrer dans le discours de la presse au début des années 1890, et celui qui était appelé jusqu'en 1891 le *mouvement féminin* devient désormais le *mouvement féministe*. Le monde francophone limitrophe (Suisse, Belgique) accepte instantanément *féminisme* et *féministe* dans le langage courant¹.

C'est donc après quelques années, en 1898, que le professeur Alphonse Aulard, titulaire de la chaire d'Histoire de la Révolution Française à Paris, républicain et dreyfusard, s'interroge sur le féminisme pendant la Révolution française : il se demande si on peut parler de l'existence d'un mouvement qui peut être défini *féministe*. Dans un article publié dans la *Revue politique et littéraire*², il écrit :

¹ Pour l'histoire de ces mots, nous sommes redevables à la courte mais dense étude de Karen Offen, « Sur l'origine des mots *féminisme* et *féministe* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t.34, n°3, juillet-septembre 1987, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421.

Nous ajoutons que dans le langage médical ces néologismes sont documentés déjà dans les années 1870 pour indiquer une féminisation du corps.

² Connue aussi comme la *Revue bleue*, d'après la couleur de sa couverture, elle fut publiée de 1871 à 1939.

Les femmes participèrent enfin à la Révolution qu'elles contribuèrent à faire réussir, celles-là dans les salons, celles-ci dans la rue, quelques-unes à la prise de la Bastille. Elles concoururent par des paroles et par des actes, à la municipalisation de la France en juillet 1789. Ce sont des parisiennes qui firent les journées des 5 et 6 octobre, si décisives [...]. Elles avaient vraiment fait acte de citoyennes, lorsque Condorcet reprit en main leur cause, avec plus d'éclat et d'insistance qu'en 1788.

Aulard met donc en évidence le féminisme comme mouvement collectif et la variété de ses expressions. La participation féminine à la cause révolutionnaire et à la construction d'un nouveau système politique et social devient en elle-même, aux yeux de cet historien, une condition suffisante d'existence pour le féminisme, comme il le montre plus tard, en 1902, en s'exprimant sur Mademoiselle de Kéralio : bien que non strictement féministe, l'activité de cette révolutionnaire repose sur l'idée de république comme fraternité, ce qui implique l'alliance des sexes pour le bien-être social et politique³.

Si l'on considère la condition d'infériorité des femmes à la fin du XVIII^e siècle, on peut constater, paradoxalement, que ni la philosophie des Lumières ni la Révolution française n'apportent de modifications vraiment importantes et concrètes à la situation des femmes.

Olympe de Gouges vit et écrit dans ce contexte. Écrivaine énormément prolifique, elle est connue ou rappelée prioritairement par les spécialistes d'histoire, de droit ou de sciences politiques pour sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de 1791, et indiquée comme une *révolutionnaire féministe*. Toutefois, elle ne demande pas seulement l'égalité politique pour les femmes : elle s'est occupée de toutes les formes d'oppression dont les femmes sont victimes, et revendique d'importantes réformes sociales et juridiques qui touchent son sexe et toutes les catégories discriminées et oubliées même par la France révolutionnaire. Tout en n'ayant aucun droit politique, elle fut la seule femme exécutée pendant la Révolution à cause de ses écrits politiques, et cela ajoute de l'intérêt et de la visibilité à son image de militante dans les livres de droit ou d'histoire qui en font quelquefois mention. Dans les manuels de l'histoire de la littérature française auxquels nous avons eu accès, elle n'est jamais citée parmi les femmes écrivains de son siècle : on nomme uniquement sa *Déclaration*. Après plus de 200 ans, Olympe de

³ Nous avons pris comme référence l'article de Christine Fauré et Violaine Challéat, « La naissance d'un anachronisme : Le féminisme pendant la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, La prise de la parole publique des femmes, Paris, Armand Colin, avril/juin 2006, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/41889316>.

Gouges est encore connue, quand elle l'est, seulement pour cet écrit, qui à l'époque ne suscita même pas de réactions importantes. C'est après le bicentenaire et au cours des années 1990 que sa production littéraire commence à être prise en considération. En ce qui concerne les œuvres dramatiques, cette indifférence, on le verra, est due en grande partie au général mépris pour le théâtre révolutionnaire, considéré insuffisamment appréciable sur le plan esthétique. En outre, la figure d'Olympe comme femme et comme écrivain a été l'objet d'une constante dépréciation *a priori* de la part de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles, encore très liée à une approche biographique discriminante et à une image connotée par la déstabilisation et l'outrance, celle qui a été transmise à la postérité par l'époque révolutionnaire.

Un examen de l'état de l'art des études critiques sur la production littéraire d'Olympe de Gouges nous révèle qu'à l'exception du *Couvent ou Les Vœux forcés*, ses œuvres furent accueillies très négativement et avec beaucoup de misogynie. La faute n'est pas seulement des critiques contemporains à Olympe⁴ mais aussi (et surtout) des critiques du XIX^e siècle, *in primis* de Charles Monselet, qui dans *Les originaux du siècle dernier - Les oubliés et les dédaignés* (1864) en donne un portrait de femme coquette, ambitieuse, fougueuse, poussée décidément vers le drame à cause de sa nature passionnelle. Elle montre çà et là quelques qualités, mais elles sont obscurcies par son amour-propre excessif. Olympe est une amazone littéraire dérégulée, au talent discutable et au style maladroit. L'historien Jules Michelet lui consacre un chapitre (« Sociétés de femmes : Olympe de Gouges – Rose Lacombe ») dans son ouvrage de 1854 *Les Femmes de la Révolution* : il souligne sa condition d'illettrée et de bâtarde et la peint comme une personne émotivement fragile, politiquement faible et très ingénue, mais reconnaît, par contre, qu'elle a été victime de la condition difficile des femmes de son époque. Celles dont l'engagement politique brave les autorités risquent plus que les hommes, et leur héroïsme est tourné en ridicule. Comme on le verra également plus loin, les jugements sur Olympe sont souvent influencés par un halo négatif qui concerne avant tout sa vie et ses comportements, jugés scandaleux et transgressifs, et par son présumé analphabétisme.

Olympe contribue partiellement à corroborer les idées sur cet analphabétisme, (dans ses *Préfaces* et d'autres textes), mais ses affirmations ne sont pas à prendre à la

⁴ Comme par exemple Étienne et Martainville (*Histoire du Théâtre Français*, 1802), qui peignent Olympe comme une expression de la *galanterie*.

lettre, car il s'agit là d'un *tópos* assez fréquent, d'une figure rhétorique de fausse modestie, de soustraction, qui est toutefois interprétée comme une vérité absolue dans le cas d'une femme... On sait, comme nous le rappelle Gisela Thiele Knobloch, que l'idée d'un intellect masculin derrière une œuvre féminine est à l'époque un lieu commun repris aussi par Rousseau, une idée bien consolidée dans la perception publique de la femme auteur que le climat culturel de l'époque avait construite⁵.

Cette réception critique continue malheureusement jusqu'à la fin du XX^e siècle : encore en 1966, un ouvrage de pointe de la critique littéraire américaine, *The Theatre of the French Revolution* par Marvin A. Carlson, spécialiste apprécié et primé de l'histoire du théâtre européen, laisse inaltéré le jugement négatif sur Olympe de Gouges, reprenant sans aucune remise en question la perspective misogyne du passé.

Même dans la célèbre anthologie de Benoîte Groult de 1986, ouvrage révélateur à l'époque de sa publication et certainement important pour la redécouverte de notre autrice, le biographisme est fondamental : Olympe est présentée comme une figure narcissiste et égocentrique, souvent excessive et très naïve. L'étude de Chantal Thomas de 1988⁶ n'apporte rien de positif et tend à présenter l'inspiration d'Olympe de Gouges comme embrouillante et vouée à l'échec.

C'est à partir de 1989 que s'éveille un intérêt nouveau pour l'œuvre d'Olympe de Gouges, comme le témoignent les publications enregistrées dans les répertoires bibliographiques⁷. C'est un commencement encore un peu timide : au Colloque International sur « Les Femmes et la Révolution » (Toulouse, avril 1989), il n'y a qu'un exposé qui cite Olympe dans le titre⁸.

Olivier Blanc, grâce à ses fondamentales œuvres biographiques⁹ a enfin placé chaque expression littéraire de l'autrice dans le moment culturel et personnel qui l'a produite et montre tous les facteurs (groupes politiques et économiques, hostilité de la

⁵ Gisela Thiele-Knobloch, *Préface à Olympe de Gouges, Théâtre politique, t.1*, Paris, côté-femmes, 1991.

⁶ « Féminisme et Révolution : les causes perdues d'Olympe de Gouges », dans J.-C. Bonnet, *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988.

⁷ La *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft - Bibliographie d'histoire littéraire française* (KLAPP) n'enregistre aucune publication sur Olympe de Gouges de 1956 à 1980 ; une contribution en 1981 ; aucune de 1982 à 1985 ; une publication en 1986 (Olympe de Gouges, *Œuvres*, avec préface de Benoîte Groult) ; une en 1987 ; aucune en 1988.

⁸ L'œuvre politique, elle, a connu un parcours de découverte plus précoce : par exemple, en Allemagne, on commence à la publier déjà à la fin des années 1970, en allemand et en français.

⁹ *Olympe de Gouges* (1981), *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII^e siècle* (2003) et *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine* (2014).

Comédie-Française, climat intellectuel...) qui contribuèrent à déterminer les réceptions défavorables et l'échec général de la production théâtrale d'Olympe de Gouges bien plus que son incapacité artistique ou son manque de talent.

Entre 1989 et 1993, la maison d'édition *côté-femmes*, vouée à la valorisation de femmes auteurs, se charge de publier les pièces d'Olympe, ainsi que les écrits politiques, avec d'importantes préfaces : celle d'Eleni Varikas pour *L'Esclavage des Noirs* (paru séparément), celles de Gisela Thiele-Knobloch pour les tomes sur le théâtre et celles d'Olivier Blanc pour les tomes politiques. *Le Prince philosophe*, publié en 1995 pour la première fois, paraît-il, après 203 ans, reste encore sans introduction ni préface. Ces éditions attirent l'intérêt de la critique, surtout française et anglosaxonne, qui produit quelques contributions fondamentales, comme celle de Marie-Pierre Le Hir sur *L'Esclavage des Noirs*, celle, incontournable, de Gabrielle Verdier sur le *théâtre social* d'Olympe de Gouges (1994), ou celle d'Huguette Krief (2007)¹⁰. Entretemps, les Éditions Cocagne de Montauban, grâce au travail passionné de Félix-Marcel Castan et ensuite de Béatrice Daël, ont publié entre 1993 et 2017 les quatre tomes des *Œuvres complètes*, avec des notes bibliographiques et des introductions littéraires, qui nous ont permis d'accéder pratiquement à toute la production connue d'Olympe de Gouges (une bonne partie de ses écrits s'étant perdue après son exécution).

Les nombreuses contributions provenant des États-Unis reflètent un grand intérêt des spécialistes vers les œuvres d'une autrice féministe et incomprise à son époque, selon la perspective américaine qui valorise l'originalité et la diversité, en contraste avec l'exigence d'uniformité nationale et institutionnelle qui semble caractériser la pensée de tradition française : selon Katherine Roussos, qui exprime son point de vue d'américaine, le féminisme, qui choisit le genre et non pas la nationalité comme force unificatrice, perturberait même les Français les plus progressistes¹¹.

¹⁰ Le Hir souligne elle aussi comment la focalisation exclusive sur les aspects biographiques de la critique des XIX^e et XX^e siècles a éloigné l'attention des œuvres littéraires d'Olympe.

¹¹ Katherine Roussos, « From *The City of Ladies To Watch Bitches* : Real French Feminism », *Off Our Backs, A Women Newsjournal*, vol. 36. N. 3, 2006, p.64-67, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/20838665>. L'article offre une lecture intéressante de la vision du féminisme dans le monde américain par rapport à la culture française. Docteur ès lettres, désormais installée en France, Roussos (New Hampshire, 1976), est aujourd'hui écrivaine, editrice et conférencière.

En Italie, aux niveaux des études littéraires, se signalent entre autres les intéressantes contributions de Franca Zanelli Quarantini sur le théâtre d'Olympe et sur sa fonction autoréférentielle.

De nos jours, au XXI^e siècle, Olympe de Gouges a gagné une place centrale parmi les fondateurs de la France moderne. En 2004, une *Place Olympe de Gouges* a été inaugurée à Paris. En 2007, Ségolène Royal a souligné l'importance du rôle féminin en politique, et a repris l'image de la Montalbanaise, arrivant à proposer pour elle le Panthéon. En 2016, Olympe fait son entrée à l'Assemblée nationale par son buste de marbre blanc, première statue d'un personnage historique féminin à y prendre place parmi les figures masculines. Des conférences et des débats sont organisées dans toute la France, particulièrement à l'occasion de la Journée de la Femme, et la ville de Montauban se distingue par de nombreuses initiatives.

Les pièces d'Olympe attirent, elles aussi, de l'attention. En 1987 *Mirabeau aux Champs-Élysées* a été représentée à Clermont Ferrand. En 1989, pour le bicentenaire de la Révolution, le dramaturge Emmanuel Genvrin a dédié une pièce à Olympe : *Étuves*, représentée à la Réunion par la troupe du théâtre Volland. À travers une mise en abyme, la pièce évoque la représentation de *L'Esclavage des Noirs*. En 2004, *L'Esclavage* est reprise à la Comédie-Française, à l'occasion du cycle « Comédie-Française : Les Temps retrouvés ».

Dans les contributions critiques parues pendant les trente dernières années, plusieurs aspects sont touchés, mais nous ne pouvons pas citer, à présent, des études qui se proposent comme des analyses spécifiques sur le féminisme dans les œuvres littéraires et dans les personnages d'Olympe de Gouges¹². Notre travail est donc une tentative d'examiner tous les personnages féminins et les thématiques féminines et féministes dans les œuvres théâtrales et romanesques de l'autrice, pour en dégager une perspective sur la condition des femmes. Pour cette enquête, nous avons tenu compte de quelques réflexions théoriques sur le théâtre et sur le roman qui nous sont offertes par les approches sémiologique et structuraliste. Nous avons essayé de tracer un profil psychologique des

¹² L'article de Liliane Hazar (Hofstra University, NY) « Le féminisme d'Olympe de Gouges dans ses pièces de théâtre » paru en 1993 déclare sa focalisation sur les œuvres théâtrales mais de fait se limite à traiter trois pièces (L. Lazar, « Le Féminisme d'Olympe de Gouges dans ses pièces de théâtre, *Simone de Beauvoir Studies*, 1993, 10 (1), 45-48, [En ligne] <https://doi.org/10.1163/25897616-01001007>).

femmes d'Olympe de Gouges, à partir de leur comportement, de leurs idées et de leurs discours, sans oublier l'importance de leur nom. Nous avons analysé leur langage, leur lexique, leur voix, pour définir leur prise de position sur la cause féminine. Pour les personnages théâtraux, nous nous sommes interrogés sur leur fonctionnement dramatique en tenant compte de leur présence scénique, des didascalies fournies et de leur rapport avec les autres personnages.

Notre travail s'organise en deux parties. Dans la première, on fournit un cadre général : on analyse la situation d'inégalité et d'infériorité féminine dans la seconde partie du siècle au point de vue social, économique et de l'instruction ; on présente la question féminine dans les traités, dans la pensée des *philosophes* et dans l'Encyclopédie ; on examine le rapport entre la Révolution et les femmes ; finalement, on offre un panorama de l'écriture féminine pendant la décennie révolutionnaire.

La seconde partie, consacrée entièrement à Olympe de Gouges, s'ouvre sur la présentation de sa vie et de ses œuvres, pour passer ensuite à l'analyse de la cause féminine dans les œuvres théâtrales et romanesques. De chaque ouvrage on rappelle la genèse et la réception et on rédige un résumé. Ensuite, on étudie les personnages féminins, les instances féminines et féministes, et éventuellement les voix masculines qui s'en chargent : la collaboration masculine, quand elle existe, est en même temps une utile précaution littéraire, une forme de légitimation publique et une sincère aspiration personnelle.

1ère PARTIE

LES FEMMES

À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE :

LA VIE, LES IDÉES, LES COMBATS, L'ÉCRITURE

Chapitre 1

Un aperçu général de la situation des femmes à la fin du XVIII^e siècle

En ce qui concerne la situation et l'image des femmes, le XVIII^e n'est pas du tout un siècle de grands bouleversements. Comme l'écrivent Albistur et Armogathe, « pour l'essentiel, la condition féminine demeure inchangée de 1715 à 1789 »¹³. De fait, ce que toutes les femmes françaises partagent dans n'importe quelle couche de la société (noblesse, bourgeoisie, peuple) est leur mission essentielle : le foyer, avec un époux et des enfants.

Faut-il s'étonner si l'essor des Lumières n'arrive pas à toucher les femmes dans les domaines fondamentaux de leur vie ? Certes, quelques-unes peuvent profiter d'un accès au luxe, au raffinement et à la culture, car elles animent les salons et la Cour ou participent à la vie intellectuelle du pays. Les salons, véritables lieux où les hommes et les femmes de lettres se rencontrent pour discuter de tout, librement et à l'abri de la censure, contribuent de manière importante à la création du climat culturel du siècle¹⁴. La plupart des femmes restent bien évidemment en marge de ces opportunités, mais on remarque en général une plus importante participation féminine à la vie sociale et une liberté des mœurs qui caractérise ce siècle par rapport au siècle précédent. En réalité, à toutes ces femmes on nie l'accès à des droits fondamentaux, tels que les droits à une instruction égalitaire, les droits civils, les droits civiques ou même la liberté personnelle : la condition de subordination de la femme française persiste dans tous les domaines.

De plus, au XVIII^e siècle, la traditionnelle tension entre les sexes se charge de nouvelles significations : la *mobilisation* sociale et mentale des femmes est vue comme une menace au pouvoir masculin, et arrive à modifier négativement l'image féminine par

¹³ Maïté Albistur, Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français*, Paris, Éditions des Femmes, 1977, p.173.

¹⁴ Parmi les salonnières célèbres du XVIII^e siècle, nous citons Madame du Châtelet, la marquise du Deffand, Louise d'Épinay, Madame Geoffrin, Madame de Lambert, Julie de Lespinasse, Madame Necker, Madame de Tencin. C'est souvent grâce à leur influence que l'on est admis à l'Académie. Après la mort de Louis XIV, l'importance et la force politique des femmes se révèlent pleinement à la Cour : l'influence des sœurs Nesle, de Madame de Pompadour et de Madame du Barry fait parler de *gouvernements de maîtresses*. Plusieurs personnages féminins se distinguent par leur culture ou par les rôles importants qu'ils occupent, comme par exemple Madame de Genlis, gouvernante des enfants d'Orléans, ou la duchesse de Bourbon, fondatrice de la loge maçonnique féminine (B. Jolibert, « La Révolution française et le droit des femmes à l'instruction – Résumé d'une désillusion », *Expressions*, n.30, décembre 2007, [En ligne] <https://espe.univ-reunion.fr/bu/revue-expressions>).

rapport au siècle précédent : « Plus que jamais, la femme s'affirme comme l'être porteur des problèmes »¹⁵.

Analysons donc de plus près cette condition féminine dans ses aspects fondamentaux.

1.1 L'éducation des filles

Toute leur existence étant orientée vers le mariage et la maternité, l'éducation des filles est très limitée et, en tout cas, moins complète que celle réservée à leurs frères. Cela dit, il faut tenir compte de la distinction entre les classes sociales et de la grande diversité des situations locales sur l'ensemble du territoire français.

L'éducation des petites filles n'est pas du tout l'apanage de l'État¹⁶ : à la fin du siècle des Lumières, ce sont d'autres sujets qui s'occupent de dispenser l'éducation aux enfants français. Avant tout, la famille, qui pour les petites filles signifie leur mère. La famille souvent délègue cette mission à des éducateurs : maîtres ou maîtresses d'école, précepteurs (dans les milieux aristocrates), religieux et religieuses consacrés à l'enseignement. Ensuite, l'Église (ou les Églises catholique et protestante, dans les quelques cas de coexistence confessionnelle), et les autorités locales comme les municipalités¹⁷.

Depuis 1724, une ordonnance de Louis XV impose un enseignement primaire obligatoire dans toutes les paroisses, mais de fait ce principe n'est pas appliqué, pour différentes raisons : habitudes consolidées, prévalence des écoles de garçons, pénurie de

¹⁵ *Id.*, p.175. C'est une constatation tirée de Pierre Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle (1713-1807)*, Paris, Colin, 1972, p.9.

¹⁶ Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, l'État encourage et soutient certaines initiatives en faveur de l'instruction féminine, mais il ne s'en charge pas directement. Après les ministres Guizot et Falloux, sous Napoléon III le ministre Duruy obligera finalement les municipalités de plus de cinq cents habitants à ouvrir une école primaire pour filles, gratuite et soutenue par des subventions de l'État (1867). Il proposera également pour les filles de bonne famille des cours d'enseignement secondaire organisés par les municipalités, sans enseignement religieux, dont les professeurs et les programmes, très modernes, sont empruntés aux lycées pour garçons. Cette initiative déchaînera une violente opposition de la part de l'Église catholique et des milieux cléricaux, qui finiront pour la saboter.

¹⁷ Entre autres, Luisa Messina nous rappelle qu'au siècle des Lumières « l'éducation est encore réservée aux classes aisées et, surtout, finalisée à la formation intellectuelle du genre masculin dans le cadre de la société française d'Ancien Régime » : à dix ans les petits garçons sont envoyés dans les collèges (en vue d'une carrière dans l'Administration ou dans l'Église) ou bien destinés à une éducation militaire. Le modèle éducatif dominant en Europe est l'enseignement des Jésuites (Luisa Messina, « L'éducation des enfants au XVIII^e siècle », *Histoire culturelle de l'Europe*, n.2, 2017, Regards portés sur la petite enfance en Europe (Moyen Âge-XVIII^e siècle), [En ligne] <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>).

maîtresses compétentes, difficulté ou impossibilité de créer des écoles mixtes (la mixité, considérée immorale, était réprimée par les autorités religieuses).

L'éducation des petites filles est avant tout marquée par une finalité religieuse : l'école est considérée nécessaire à la formation des futures mères de famille chrétiennes, et l'enseignement est sujet à l'approbation des évêques, qui exercent un contrôle constant sur les congrégations religieuses ainsi que sur les maîtresses laïques.

Dominique Dinet nous renseigne sur la typologie de congrégations enseignantes féminines existantes à l'époque. D'un côté, il y a celles exigeant la clôture et des vœux perpétuels (comme les Ursulines, les Visitandines, la Congrégation Notre-Dame...), qui ont des classes gratuites pour les petites filles plus démunies, auxquelles elles offrent un enseignement pratique et minimal (catéchisme, lecture, écriture, travaux d'aiguille) ; elles prévoient aussi une instruction plus soignée pour des filles pensionnaires payantes, de classe sociale plus élevée (enseignement religieux, lecture, écriture, calcul élémentaire, géographie, dessin, musique, étiquette et bonnes manières, quelque fois danse et langues vivantes). De l'autre côté, les congrégations sans clôture et avec des vœux annuels (comme, par exemple, les Filles de la Charité de Vincent de Paul), qui offrent un enseignement assez rudimentaire à des classes gratuites très nombreuses. Une troisième réalité éducative, moins connue, est celles des laïques maîtresses d'école (surtout dans les contextes ruraux), recrutées par les communautés d'habitants et dont l'activité est surveillée par les curés de paroisse¹⁸.

Il faut donc reconnaître, à la veille de la Révolution, l'existence d'un réseau d'éducation féminine assez varié en ce qui concerne les modalités d'enseignement. Toutefois, les différences concernent aussi la densité géographique : dans les grandes ou petites villes et dans le nord du pays la scolarité intéresse la plupart des filles¹⁹ et son contenu est plus riche, tandis qu'à la campagne et dans la France méridionale la situation est plus inégale et le pourcentage d'écolières est bien inférieur. En général, garçons et filles souffrent en bonne partie d'une scolarité abrégée, en ville et à la campagne, car leurs parents les considèrent assez tôt comme une main-d'œuvre pour leurs activités.

¹⁸ Dominique Dinet, « L'éducation des filles de la fin du 18^e siècle jusqu'en 1918 », *Revue des sciences religieuses*, 85/4, 2011, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rsr/1795>. Dinet nous signale également l'existence (rare) de classes mixtes confiées à des maîtres d'école, malgré l'aversion des autorités.

¹⁹ Entre 65% et 95%, selon Dominique Dinet.

Le manque d'un plan national pour l'instruction féminine, les carences des administrations locales, les mœurs campagnards et l'hostilité méfiante dont les maîtres et les maîtresses sont souvent les victimes dans le contexte rural ne favorisent pas toujours le progrès de l'alphabétisation et de l'éducation féminine.

Tous ces éléments empêchent de dresser un bilan précis des progrès dans le domaine de l'instruction féminine à cette époque. Un point de repère intéressant, toutefois, est l'examen des signatures au bas des actes de mariages : dans les études de Martine Sonnet²⁰ et de Dominique Dinot nous lisons que le pourcentage des femmes qui signent ces documents dans la période 1786-1790 reste bien inférieur à celui de leurs époux (27% contre 47%), et varie considérablement selon les zones géographiques et les contextes urbains et ruraux. C'est à Paris (France du Nord, ville, capitale) que l'on retrouve le plus haut degré d'alphabétisation : selon les quartiers et les couches sociales, entre 65% et 75% des mariées est à mesure de signer son acte de mariage. La situation parisienne montre une augmentation exceptionnelle du taux d'alphabétisation par rapport au siècle précédent, grâce au triple réseau scolaire, qui constitue un offre éducatif diversifié et complet : petites écoles payantes dépendant du Chantre de Notre-Dame, écoles paroissiales de charité (gratuites), congrégations religieuses offrant des externats gratuits de charité ainsi que des pensionnats payants pour l'aristocratie et la haute bourgeoisie.

Si l'éducation des filles du peuple est une instruction très pratique qui se fait dans les écoles gratuites et qui prépare les filles à leurs devoirs domestiques et à la pratique religieuse, les petites bourgeoises fréquentent surtout les petites écoles payantes, tandis que les petites filles de la noblesse reçoivent normalement une éducation conventuelle²¹.

Les enfants de la meilleure aristocratie, elles, sont normalement confiées à des gouvernantes. C'est seulement dans les milieux de la noblesse éclairée que l'on peut trouver des cas de familles où l'éducation domestique des filles est extrêmement soignée et bien complète, touchant plusieurs langues vivantes et des matières scientifiques²². Une

²⁰ Martine Sonnet, « L'éducation des filles à l'époque moderne », *Historiens et géographes*, Association des professeurs d'histoire et de géographie, 2006, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00650808>.

²¹ Dans la deuxième moitié du siècle, la période de formation au couvent s'abrège progressivement et se limite à un an ou deux, surtout en fonction de l'étude approfondie du catéchisme en vue de la première communion.

²² Un cas de formation accomplie au sein de la famille, rapporté par Martine Sonnet, est celui de l'écrivaine et traductrice Geneviève Randon de Malboissière (1746-1766), jeune parisienne appartenant à la noblesse

fois adultes, elles mènent une vie oisive (toilettes, visites, promenades, jeux...), mais quelques-unes sont cultivées, voire érudites ; elles sont souvent sensibles aux idées nouvelles et participent à leur diffusion: les salons mondains et intellectuels que certaines de ces femmes tiennent à Paris et en province sont de véritables centres culturels où se réunissent les artistes, les philosophes et les écrivains, et deviennent souvent le point de départ pour la circulation des idées même au-delà des frontières.

Après les réflexions de Fleury, Fénelon et Madame de Maintenon au siècle précédent²³, comme le soulignent Armogathe et Albistur, « l’instruction féminine constitue le grand débat du XVIII^e siècle »²⁴. Il est vrai que l’optimisme pédagogique du siècle des Lumières encourage la réflexion sur l’éducation en général, chez les philosophes et les intellectuels, dans les académies de province et dans les courriers des lecteurs des journaux. Les plans d’éducation féminine abondent et, en 1762, l’*Émile* de Rousseau et l’expulsion des Jésuites du royaume déclenchent un vif débat. Martine Sonnet souligne que la question de l’instruction féminine se focalise moins sur les contenus que sur les lieux et les enseignants, et nous rappelle que le principal défenseur de l’éducation domestique est Jean-Jacques Rousseau.

Si d’un côté au XVIII^e siècle la formation féminine connaît un progrès en termes d’extension quantitative, de l’autre, elle n’améliore pas la qualité de ses contenus. D’abord, quel que soit le lieu de l’éducation, sa durée très limitée nous permet de comprendre l’écart existant entre la formation pluriannuelle des garçons dans les collèges jésuites et celle de leurs sœurs. De plus, les programmes scolaires n’ont pas trop évolué par rapport au siècle précédent : à la base de l’éducation féminine restent encore l’enseignement religieux et moral, les rudiments de lecture-écriture-calcul et les travaux d’aiguilles. Les pensionnaires payantes des couvents peuvent se permettre des extras comme la musique, la danse, le dessin, la géographie. L’approche pédagogique est bien prudente à l’égard des filles : on veut éviter les femmes savantes, on ne veut que des femmes qui sachent se débrouiller.

d’office, qui témoigne d’une éducation exceptionnelle pour une fille de l’époque, une éducation très *Lumières* (Martine Sonnet, *op. cit.*).

²³ Fleury et Fénelon consacrent leurs ouvrages à l’éducation des filles : réagissant contre l’éducation conventuelle, ils proposent des plans éducatifs plus riches mais toujours fondés sur le principe d’inégalité des sexes et sur le rôle social de la femme. Madame de Maintenon s’inspire du programme de Fénelon dans son école de Saint-Cyr pour les filles de la noblesse pauvre : son objectif est former des épouses instruites (juste assez pour leur rôle) et capables de raisonner. Nous reprenons ce sujet ci-dessous à la page 36.

²⁴ Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.178.

1.2 Mariage et autorité maritale

Une fois sorties de la tutelle paternelle, c'est uniquement par le mariage que les femmes du XVIII^e se définissent au point de vue juridique et économique. À quinze ou seize ans, les femmes de la noblesse sont généralement destinées à un mariage d'intérêt, souvent avec des hommes plus âgés. Le mariage est un moyen pour résoudre des difficultés économiques et sociales ou pour conclure des alliances entre familles.

L'indépendance caractérise la plupart des ménages de la noblesse : ces épouses sont plus émancipées que les autres, elles ont une vie à elles, une liberté de mouvement que les autres couches sociales ne connaissent pas²⁵. Comme la cohabitation des époux n'est pas fréquente chez les aristocrates, ces femmes n'ont pas beaucoup d'enfants et il arrive que ces enfants naissent de liaisons adultérines²⁶. Si la vie de couple n'offre pas aux époux beaucoup d'occasions quotidiennes de rencontres, la vie mondaine, au contraire, permet aux deux sexes de fréquenter ensemble les salons et les académies, des lieux où les femmes brillent par élégance et par esprit et participent à certaines activités masculines, comme les expériences académiques de science, réservées d'habitude aux hommes. Au point de vue des relations sociales, au XVIII^e siècle la femme appartenant aux couches sociales plus élevées est au premier plan, au moins au nom d'une « égalité de façade »²⁷.

La vie luxueuse des femmes de la haute bourgeoisie s'apparente à celle des aristocrates sous certains aspects, tandis que les épouses de la petite bourgeoisie mènent une vie bien moins libre : elles souffrent particulièrement du poids de l'autorité patriarcale qui caractérise cette classe sociale et qui leur impose une existence domestique consacrée à la famille, vécue dans l'ombre de leur mari, faite de décence et de sobriété²⁸.

Les mariages précoces et arrangés par les familles sont fréquents aussi dans les couches populaires. À la campagne, la mentalité paysanne, généralement arriérée et

²⁵ Parmi les descriptions de la vie des couples mondaines de l'époque, nous rappelons l'intéressant ouvrage des frères Goncourt *La femme au XVIII^e siècle* (1882).

²⁶ Dans les milieux aristocrates, cohabiter est considéré une habitude bourgeoise. Quant à l'adultère, il est bien toléré si les apparences sont sauvées. Selon les commentateurs de l'époque, à la Cour, l'infidélité conjugale est partout.

²⁷ Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.176.

²⁸ *Id.*, p. 177. Albistur et Armogathe, citant Léon Abensour (*La femme et le féminisme avant la Révolution*, 1923), rappellent un édit de Louis XIV qui interdit aux femmes des greffiers, des notaires et des procureurs de porter des bijoux, à part quelques bagues.

misogyne, condamne les femmes à une vie d'assujettissement : souvent méprisées par leurs maris, qui les considèrent comme des êtres inférieurs, elles vivent une existence de fatigue.

Bien évidemment, dans les milieux les plus pauvres, les filles se trouvent dans une situation de fragilité et d'insécurité économique et sociale et sont plus exposées à des risques d'abus sexuels. Les grossesses non désirées sont extrêmement fréquentes, ainsi que les abandons d'enfants, car les filles-mères sont bannies et marquées²⁹. La fille trompée, séduite ou violée peut seulement espérer que le responsable paye une amende³⁰, mais sans une législation favorable elle risque presque toujours de devenir une fille publique et de grossir la multitude des prostituées dans les villes³¹.

Quant à l'adultère féminin, il peut être puni avec deux ans de prison, après quoi, si son époux refuse de la reprendre, la femme est enfermée dans un couvent. L'adultère masculin est toujours accepté, et le mari meurtrier d'une épouse adultère est assez facilement acquitté.

Avec le mariage, les femmes offrent leur dot à leur époux, qui l'administre ou en devient le propriétaire. Comme elles sont sujettes à l'autorité maritale, si elles disposent de biens propres, elles doivent les gérer avec l'autorisation du mari. Le consentement de celui-ci est aussi nécessaire pour qu'une femme écrivain puisse publier.

En un mot, les femmes n'ont aucun statut en dehors de leur lien marital : leur existence se définit avant tout dans l'espace privé et domestique. Dans le *Traité de la puissance maritale* de Robert Pothier (1774), on lit qu'au mari il est permis « d'user une sorte de sévérité dans son ménage, mais cette sévérité doit être tempérée », en

²⁹ En 1731, la peine de mort pour les filles-mères qui n'ont pas déclaré leur grossesse est commuée en peine de bannissement et de marquage. Les infanticides sont condamnées à la pendaison.

³⁰ Pour empêcher les femmes d'obliger les hommes à les épouser au nom de la loi, en 1730 le crime de rapt est dépenalisé.

³¹ La prostitution est un véritable fléau de l'époque, et la répression des autorités est très dure : à Paris, ces femmes malheureuses sont traquées par la police, arrêtées, jugées, rasées et internées à la Salpêtrière. Avant la Révolution, la Salpêtrière est une maison d'assistance pour les indigents et les infirmes, et aussi une maison de répression et d'enfermement pour les débauchées, folles, voleuses, prétendues sorcières, blasphématrices, qui y sont détenues dans des conditions abominables, entassées, enchaînées, affamées (voir, à ce sujet, Jean-Pierre Carrez, « La Salpêtrière de Paris sous l'Ancien Régime : lieu d'exclusion et de punition pour femmes », *Criminocorpus, Varia*, 2008, [En ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/264>). En province, les prostituées peuvent être expulsées en masse ou finir enfermées pour mendicité. Une autre forme de punition pour la débauche est aussi la déportation en Amérique. À l'origine de cet acharnement il y a la volonté d'épurer les rues, de combattre la diffusion de la syphilis et, bien sûr, la vision de la prostitution comme d'un vice tout féminin.

considération du sexe de sa femme et de sa condition de mère³². Ce n'est qu'à travers le veuvage qu'une femme peut espérer acquérir une sorte d'indépendance.

1.3 Le monde du travail féminin

À la campagne, la situation des paysannes, toujours soumises à une famille patriarcale, varie selon la grandeur et la capacité productives des exploitations agricoles. Certaines, comme les ouvrières agricoles, s'usent en travaillant durement dans les champs et à la ferme ; les femmes des paysans, plus aisées, partagent avec leur mari la gestion du domaine et peuvent arriver à s'offrir des comforts bourgeois. En ce qui concerne les villes de France, à la fin du XVIII^e siècle le monde du travail a subi une transformation radicale par rapport au siècle précédent : les établissements industriels ont remplacé les ateliers, les corporations foisonnent, les femmes travailleuses sont nombreuses. Leur apport est d'ailleurs nécessaire pour répondre à la nécessité de main-d'œuvre, à laquelle les hommes ne suffisent plus.

Les secteurs principaux de l'occupation féminine sont le commerce, l'industrie du tissu et tous les métiers de précision, industriels ou artisanaux : par exemple, les femmes confectionnent les cadrans des montres, fabriquent des éventails ou travaillent dans l'artisanat des perles, des fleurs artificielles, du papier... La diffusion du raffinement dans la bourgeoisie favorise en effet le développement et le progrès du textile et des activités liées au luxe. Il faut également ajouter à ce panorama général les femmes de chambre et de ménage au service des familles riches, qui travaillent surtout pour se créer une dot, en tant que filles pauvres, en vue d'un mariage dans leur région d'origine.

N'oublions pas de citer le rôle croissant des femmes dans les administrations, comme dans les Postes, où elles occupent souvent des emplois de direction³³. Quant aux professions libérales, finalement, la seule qui leur est permise est celle de sage-femme.

D'un côté, on a besoin du travail féminin, mais de l'autre on voit les femmes comme des concurrentes et on essaie partout de leur donner un statut précaire, en leur refusant les titres de qualification professionnelle.

³² Albistur, Armogathe (*op. cit.* p.174) citent ici de nouveau Léon Abensour.

³³ Albistur et Armogathe (*id.*, p.180), auxquels nous devons ces observations, rappellent que cette progression professionnelle était très mal vue, ce qui explique la tentative de freiner l'accès des femmes à la direction des Postes (décret du 24 août 1781) et leur expulsion successive (avril 1799).

L'indépendance économique des femmes qui travaillent dans les champs, dans le commerce ou dans l'artisanat n'est souvent qu'apparente, car à la campagne comme à la ville elles constituent presque toujours une main-d'œuvre importante et gratuite, une aide très pratique aux activités de leurs maris ou de leurs pères. C'est uniquement le mariage qui donne un véritable statut économique, et c'est pour pouvoir se marier que bien des jeunes femmes cherchent du travail en ville comme ouvrières ou domestiques. De plus, on observe un écart considérable entre les salaires masculins et féminins, en ville comme à la campagne³⁴.

L'intéressant article de Sabine Juratic et Nicole Pellegrin « Femmes, villes et travail en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle » (1994) est une étude approfondie et bien documentée sur le monde du travail féminin urbain à la fin du XVIII^e siècle. Les autrices essaient de montrer la difficulté d'avoir un cadre précis du travail des femmes françaises au siècle des Lumières. L'apport critique des travaux anglo-saxons et l'examen de textes manuscrits de l'époque (registres de métiers, rôles fiscaux, documents des corporations...) a permis de mettre en évidence, à Paris comme en province, qu'au XVIII^e siècle existent des métiers féminins organisés et qu'avec leurs activités professionnelles les femmes participent de plein droit à la vie économique, comme sujets imposables. Il s'agit toutefois de données limitées, car elles excluent le travail des domestiques et mentionnent les femmes surtout à partir de leur lien familial d'épouses, de filles ou de veuves. C'est-à-dire que les rôles examinés ne permettent pas tellement de repérer les activités professionnelles : les femmes qualifiées à titre personnel par une appartenance professionnelle seraient la minorité.

Ces femmes exercent les métiers de sages-femmes, couturières, lingères se rattachant à des communautés de métier, et ensuite marchandes, blanchisseuses, ouvrières textiles, maîtresses d'école (rares) et comédiennes ou chanteuses (très rares). En revanche, les archives judiciaires et hospitalières font ressortir formellement l'activité des Parisiennes des milieux populaires : la plupart des femmes mentionnées se qualifient elles-mêmes par une activité salariée (artisane ou ouvrière du textile, blanchisseuse, marchande, domestique). La variation régionale et locale est aussi à considérer dans ces

³⁴ Citant l'ouvrage collectif *Les femmes et le travail du moyen âge à nos jours* (Éditions de la Courtille, 1975), Albistur et Armogathe (*ibidem*) nous donnent quelques exemples de cet écart : en ville, la journée du travail est payée 20 sols aux hommes, 10 sols aux femmes et 5 sols aux enfants ; dans les campagnes, la rémunération est inférieure mais les proportions restent (17/18, 8/9, 3/5).

analyses mais, en ce qui concerne Paris, la fin du siècle montre généralement une expansion à l'intérieur des communautés féminines de métiers, surtout dans la nouvelle communauté des marchandes de modes. L'édit royal d'août 1776, qui rétablit et réorganise les corporations après l'abolition voulue par la réforme Turgot, prévoit pour les femmes l'accès à tous les métiers et leur ouvre donc toutes les corporations masculines, même si avec des restrictions en ce qui concerne la participation aux assemblées³⁵. Avant cette date, c'est la condition de *veuve d'un maître* qui permet généralement à la femme d'exercer une activité professionnelle avec le statut de la *maîtrise* (le grade le plus haut du métier)³⁶. Il reste un ensemble de beaucoup de métiers que l'édit désigne comme *libres* (et donc non réglementés) et qui peuvent continuer à servir comme moyens de subsistance pour les pauvres, y compris les femmes. Juratic et Pellegrin reconnaissent dans ces mesures législatives une considération pour le travail féminin non qualifié et non corporatif mais qui représente toutefois une réalité importante dans un marché professionnel en transformation. Cette main-d'œuvre féminine s'applique principalement au commerce de détail, au textile et à l'artisanat du luxe.

Juratic et Pellegrin observent elles aussi que ces femmes sont toujours moins rémunérées que les hommes, selon des modes et selon des relations de dépendance très variées dans les situations et dans les lieux. Le rapport le plus contraignant est certainement la condition de domestique, qui est pour la travailleuse un temps de préparation à la nouvelle condition d'épouse, rendue possible aussi par la dot acquise.

Un autre élément qui intervient dans l'analyse du travail féminin est l'opposition entre l'égalité des savoirs-faire pratiques appris dans les ateliers familiaux et la différenciation d'une éducation féminine spécialisée dans les couvents-ouvroirs, qui finit par sous-qualifier le travail des femmes.

Finalement, l'analyse des relations entre cycles de la vie et monde du travail révèle non seulement qu'aux âges de procréation le taux d'activité féminine diminue, mais surtout que certains métiers sont exercés à certains âges et selon la situation familiale et

³⁵ Selon l'édit d'abolition de février 1776, l'une des causes de la suppression des corporations seraient les mauvaises conditions du travail féminin (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.181).

³⁶ Chaque ville accorde la *maîtrise* aux veuves de certaines catégories professionnelles. Comme Albistur et Armogathe le soulignent aussi (*id.*, p.180), cette concession ne donne pas aux veuves exactement toutes les prérogatives réservées aux hommes : souvent, elles ne peuvent pas embaucher de nouveaux apprentis ; dans d'autres cas, elles doivent accepter une supervision masculine.

géographique : par exemple, les domestiques sont surtout filles, jeunes et provinciales, alors que les revendeuses sont mariées et parisiennes.

En conclusion, l'étude de Juratic et Pellegrin montre la variété, la complexité et l'importance du monde des activités féminines urbaines à la fin du XVIII^e siècle et les nombreuses possibilités de s'insérer dans ce marché à différents titres, mais en même temps souligne les contraintes, les difficultés et surtout les fragilités d'un travail constamment en évolution, toujours très spécifique, strictement modelé sur les nécessités pratiques et sur la temporalité de la vie des femmes³⁷.

1.4 Les droits des femmes

Quels sont les droits civils et les droits civiques des femmes avant la Révolution ?³⁸ Nous avons déjà présenté la situation à l'intérieur de la famille et la relation de soumission à l'autorité masculine. Considérée comme une mineure, la femme n'a aucune capacité juridique : même si le témoignage d'une femme est admis dans les tribunaux, elle peut faire un acte juridique seulement avec l'autorisation de son époux. La gestion de son éventuel patrimoine est déterminée par cette condition, et donc le pouvoir marital s'étend sur les biens de la femme mariée, qui ne peut en disposer sans l'autorisation de son mari, même après une séparation³⁹. Sauf dans le cas de la commerçante, qui peut, elle seule, signer des contrats, embaucher ses employés, ester en justice de façon autonome et à titre personnel.

Comme l'écrit Christine Dousset, « La grande majorité des femmes, à l'exception des veuves et de rares célibataires, est donc placée sous l'autorité d'un homme, père ou mari, plus rarement sous celle de leur mère ou de leur grand-mère tutrice, et n'ont pas la

³⁷ Sabine Juratic, Nicole Pellegrin, « Femmes, villes et travail en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, 1994, 13^e année, n°3. Lectures de la ville (XV^e-XX^e siècle), p.477-500. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/hes_0752_5702_1994_num_13_3_1708.

³⁸ Nous rappelons que les droits *civils* concernent l'individu et sa vie privée (l'héritage des biens, par exemple) ; les droits *civiques* sont relatifs à la vie d'un individu comme citoyen : le droit de vote, le droit d'éligibilité, la liberté d'opinion, de réunion et d'association. De fait, il s'agit de la jouissance des droits politiques (condition juridique que l'on appelle également *droit de cité*) et, dans une certaine mesure, des droits de l'homme.

³⁹ C'est le veuvage qui permet à la femme de rentrer en possession de ses biens. Si la veuve se remarie, elle perd de nouveau la maîtrise de son patrimoine.

maîtrise de leur patrimoine »⁴⁰. Dousset insiste sur la variété des régimes successoraux et matrimoniaux qui existe dans la France de l’Ancien Régime. Cette diversité dérive avant tout du type de droit adopté dans les zones du pays: dans le sud prévaut le droit écrit, romain, fondé sur une forme d’héritage précipitaire ; le nord pratique le droit de coutume, médiéval, qui prévoit un héritage plus égalitaire. Ensuite, c’est le type de structures familiales dominantes qui influence la situation des héritages : la famille plus élargie ou la communauté dans le sud, et la famille nucléaire, dans le nord. Finalement, les différents systèmes d’organisation familiale dans le contexte rural contribuent à diversifier les réalités régionales et les conditions d’héritage et de succession pour les femmes de l’époque.

Dans le *système à maison*, typique du sud de la France, le principe de résidence, (c’est-à-dire la volonté de transmettre la maison, la terre et le nom de la famille) fait que l’héritage soit précipitaire, mais avec deux interprétations. Dans le sud-est, pour ne pas morceler le patrimoine, le père choisit un seul enfant comme héritier, s’appuyant sur la liberté testamentaire que le droit romain lui garantit : « Dans ce système d’inspiration très patriarcale, la liberté et l’autorité du père s’imposent au risque de déclencher rancœurs et conflits familiaux »⁴¹. Dans le sud-ouest, la tradition des coutumes, qui souvent prévaut sur le droit romain, se base sur le principe d’aînesse et distingue différents types de biens qui sont traités différemment en matière de succession : l’héritage est encore précipitaire, mais selon les règles coutumières. Dans le *système à maison*, la condition féminine est déterminée par le régime dotal : la dot délivrée au mari se compose surtout de biens mobiliers et d’argent et suit la femme dans la maison maritale, qui est très souvent la résidence de toute la famille du mari, notamment de ses parents, de ses sœurs célibataires, de ses frères et de leurs éventuelles épouses. Dans ces ménages complexes, l’autorité principale est celle du beau-père. C’est seulement après la mort des beaux-parents que la mariée devient la maîtresse de la maison, si elle a épousé l’héritier⁴². Les femmes héritières existent, mais leur patrimoine est inférieur à celui des hommes, car l’héritier de

⁴⁰ Christine Dousset, « Femmes et héritage en France au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, Presses Universitaires de France, 2009/3, n.244, p. 479, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-page-477.htm>.

⁴¹ *Id.*, p.481-482.

⁴² En cas de veuvage, les rapports entre la veuve et son patrimoine sont réglés de façon différente, selon la région, la situation familiale et le testament du mari. En général, la veuve n’est pas le destinataire final de l’héritage, mais elle a le droit de reprendre sa dot ou bien de rester dans la maison de son mari. Plus tard, elle sera prise en charge par l’enfant qui deviendra le chef de la famille.

la maison est généralement l'aîné, et l'écart entre les légitimes de ses frères cadets et celles de ses sœurs reste toujours considérable.

Dans le *système à parentèle*, on essaye de conserver le patrimoine au sein d'une même lignée : les biens doivent revenir aux membres de la famille dont ils proviennent. Le principe de parenté respecte la ligne maternelle ainsi que la ligne paternelle, et tous les enfants héritent, aînés, cadets, filles et garçons. Ce principe égalitaire entraîne évidemment le morcellement des patrimoines. Le *système à parentèle* est répandu dans le nord de la France, où il se superpose à l'existence de plusieurs régimes coutumiers qui limitent différemment la liberté du testateur. La femme qui se marie apporte son patrimoine (sa succession ou la moitié de sa future succession) à son nouveau ménage, qui se caractérise par la communauté des biens. Dans cette situation juridique, bien plus égalitaire que dans le sud, c'est pourtant encore le mari qui exerce son autorité sur tout le patrimoine du couple⁴³.

Le troisième type de catégorie successorale est le *système à lignage*, particulièrement diffusé en Normandie : ici, c'est le principe du genre qui domine, car les biens se transmettent uniquement par les hommes, qui les partagent selon un principe égalitaire. Les filles sont alors complètement exclues de la succession, en contrepartie d'une dot inaliénable qu'elles ne transmettront pas à la famille de leur mari.

En conclusion, Dousset peut affirmer que les femmes « ne sont jamais totalement exclues de l'accès à la propriété ni des processus de transmission, mais elles restent très majoritairement sans doute à une place secondaire »⁴⁴. Dans tous les systèmes d'organisation familiale elles sont discriminées, moins nettement dans le *système à parentèle*. Le paradoxe que Dousset met en évidence est que si la loi empêche formellement la femme de gérer ses biens et la place sous l'autorité maritale, dans le quotidien, au contraire, les situations où les femmes se retrouvent à devoir gérer des biens abondent : filles sans frères, veuves nommées tutrices de leurs enfants, veuves remariées... Il existe un écart important entre « un ordre idéal masculin » et « des réalités bien plus féminines »⁴⁵.

⁴³ Dans ce système, les veuves sont particulièrement protégées : elles partagent la succession, elles perçoivent un douaire et elles peuvent se remarier tout en gardant celui-ci.

⁴⁴ C. Drousset, *op. cit.*, p.491.

⁴⁵ *Ibidem*.

Pour savoir à quoi correspondent les droits civiques ou politiques pour les femmes du siècle des Lumières nous pouvons consulter l'ouvrage classique *La Femme et le Féminisme avant la Révolution* (1923) de Léon Abensour, qui consacre à ce sujet le chapitre IX « Les droits politiques de la femme à la fin de l'Ancien Régime »⁴⁶.

Abensour commence par examiner les droits féminins dans l'organisation de la propriété féodale. Ici, la femme occupe la même place qu'elle avait au Moyen Âge : si elle apporte une tenure féodale en dot ou si elle épouse un seigneur féodal, elle jouit des droits seigneuriaux de son mari. Il arrive que la femme exerce les obligations féodales seule et pour son propre compte, si le mari ou le père ne sont plus vivants mais aussi en présence d'un mari : à la fin du XVIII^e siècle il y a dans toutes les provinces de France (sauf la Normandie) des fiefs féminins et des seigneuries féminines. Ces droits seigneuriaux consistent avant tout en cérémonies rituelles, comme la déclaration de l'aveu et la prestation ou la réception de l'hommage, qui sont des formalités indispensables d'héritage médiéval⁴⁷. Ces rites sont déjà une confirmation que la femme possède une personnalité morale et juridique qui agit sans l'autorisation d'un homme. D'autres droits seigneuriaux, de caractère surtout économique, sont les droits de chasse et de pêche, les droits de percevoir les dîmes, les droits de péage et les droits de foire et marché. Les vassales conservent en outre le droit de basse et haute justice, un droit que les seigneurs exercent désormais indirectement, en nommant des juges ou des procureurs de juridiction. Les femmes seigneurs peuvent nommer également les sergents chargés du droit de police sur ses terres et les notaires. Dans les domaines très importants, elles peuvent investir les fonctionnaires (contrôleurs généraux, trésorier général, consul, commandant de place forte...), et dans quelques cas, quand la seigneurie possède de petits bourgs, elles interviennent dans les affaires municipales et contrôlent la composition des conseils.

Comme il est évident que les droits seigneuriaux ne concernent qu'une minorité des femmes, il faut se demander quels sont les droits politiques de la femme du peuple à la fin de l'ancien régime. Abensour précise tout de suite que les Françaises ne sont pas absolument privées de droits politiques : en théorie, les femmes chefs de famille et

⁴⁶ Paris, Éditions Ernest Leroux, p.325-352.

⁴⁷ Par l'aveu, le vassal reconnaît formellement que ses terres relèvent du roi ou du seigneur suzerain, devant les représentants de celui-ci ; ensuite, le rite est complété par la cérémonie de l'hommage, qui réaffirme la hiérarchie féodale.

propriétaires peuvent exercer des prérogatives héritées des siècles précédents, comme la participation aux assemblées d'habitants des villes et des villages qui se tiennent pour régler les affaires de la communauté⁴⁸. Et, en pratique, cela arrive encore. Toutefois, à partir du XVI^e siècle, même si le droit de présence n'est retiré par aucune loi, cette habitude tombe en désuétude et les femmes participent de moins en moins à ces assemblées. Au XVIII^e siècle, leur présence, autrefois normale, devient très rare. Abensour souligne que cela n'est dû à aucune modification du statut politique des femmes mais à un progressif désintéressement général.

Les femmes paraissent encore régulièrement aux assemblées d'assises, tenues par les représentants du roi et par certains seigneurs hauts justiciers, auxquelles tous les habitants doivent assister et pendant lesquelles on lit publiquement les ordonnances royales et on rend la justice en première instance.

La participation des femmes aux assemblées de quartier à Paris n'est pas prévue : le fait que l'on élabore un règlement qui les exclue formellement montre que l'on s'interroge sur l'opportunité de la présence féminine et donc que la question existe. Comme c'est dans ces assemblées que l'on désigne les députés aux États généraux, cette interdiction équivaut à une exclusion des affaires politiques de la nation.

Toutefois, on sait que dans le passé les États généraux étaient ouverts à la participation féminine : les communautés religieuses, les femmes nobles possédant fiefs, les femmes chefs de famille et les corporations féminines ont droit à prendre part aux élections des députés aux États généraux jusqu'à 1614⁴⁹. Les deux dernières catégories semblent avoir perdu ce droit à la veille de la Révolution : dans les assemblées préparatoires aux élections de 1789 on ne fait pas mention des femmes chefs de famille ; à Paris, comme nous l'avons déjà vu, les femmes ne sont pas admises aux assemblées de quartiers et les corporations de métiers sont représentées seulement par les hommes maîtres. Donc, en ce qui concerne la participation aux assemblées des communautés et

⁴⁸ Il ne s'agit pas de droits codifiés mais plutôt de coutumes : dans les communautés de villages, les habitants, sans distinction de sexe, peuvent se réunir sans l'autorisation de leur seigneur. Les assemblées d'*habitants* (distinctes des assemblées d'*hommes*, dont on trouve mention) permettent à tous de délibérer sur des questions comme par exemple l'aliénation des biens communaux, la construction d'écoles, l'acceptation d'un legs, l'assujettissement à une servitude ou une confrontation avec le seigneur.

⁴⁹ Les premiers États généraux furent convoqués par Philippe le Bel en 1302. Dès lors, les femmes y participent. La dernière convocation avant la Révolution est celle de 1614.

les élections au Tiers État, les droits de la femme du peuple tombent en désuétude et sont ensuite retirés : elle n'a plus la possibilité de délibérer ou de choisir ses représentants.

Les femmes qui appartiennent au clergé et à la noblesse conservent leurs prérogatives médiévales : les communautés religieuses et les femmes nobles propriétaires de fiefs peuvent, en 1789, exercer leur droit en se faisant représenter aux assemblées préparatoires par un procureur de rang⁵⁰. Cela implique qu'elles puissent voter par personnes interposées, mais empêche qu'elles soient éligibles.

Abensour tient à préciser que le caractère de ces droits politiques ne concerne pas la femme mais ses terres, le vote étant associé à la propriété et non pas à la personne. Il ne s'agit pas d'une forme de reconnaissance de l'égalité féminine ou d'une conquête du siècle des Lumières, mais des vestiges d'un système féodal qui est en train de disparaître. Et c'est bien de ce point de vue que la Révolution va considérer les droits politiques des femmes propriétaires du sol, car elle les abolira complètement.

Comme le résumant Albistur et Armogathe, « la France du XVIII^e siècle avance vers une révolution avec une société dont la moitié des membres sont privés, de fait, de la plupart des droits politiques »⁵¹ et, comme nous allons voir plus dans le détail, cette révolution finira par choisir d'exclure définitivement toutes les femmes de la participation aux affaires publiques.

⁵⁰ Ainsi est-il écrit dans le règlement du 24 janvier 1789 sur la constitution des assemblées. Abensour observe que la proportion des fiefs féminin par rapport au nombre des comparants à l'ordre de la noblesse est environ d'un dixième. Ces fiefs se concentrent surtout dans le Midi. L'auteur souligne que les centaines de femmes propriétaires qui bénéficient de ces droits, les exercent pleinement, sauf une dizaine de cas.

⁵¹ Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.174.

Chapitre 2

La question féminine dans les traités, dans la pensée des *philosophes*, dans l'*Encyclopédie*

2.1 La *Querelle des femmes* : la question féminine avant le siècle des Lumières

Au XVIII^e siècle, beaucoup d'intellectuels plus ou moins connus, pour la plupart des hommes, relancent la *Querelle des femmes*.

La *Querelle* est un débat littéraire sur la place et le rôle de la femme dans la société, commencé à la fin du XII^e siècle et qui se poursuit sous différentes formes jusqu'à l'époque moderne. La datation de la *Querelle* est encore un sujet de débat et d'étude, car les thèmes misogynes semblent traverser tous les siècles. Bien sûr, il faut rappeler que la dérision, le mépris et la critique du sexe féminin sont des lieux communs de la littérature non seulement médiévale mais aussi de l'antiquité. Mais c'est aux XV^e et XVI^e siècles que se dégage en littérature la véritable polémique autour de la question féminine que l'on définit traditionnellement *Querelle des femmes*. Cependant, la critique américaine et allemande plus récente tend à reporter *le terminus ad quem* bien au-delà de la Renaissance : plusieurs historiennes intègrent la *Querelle* dans l'histoire du féminisme européen car elles en reconnaissent la continuation dans certains ouvrages des siècles successifs, jusqu'à nos jours. Il semble donc qu'il y ait deux positions critiques : d'un côté, une approche minimaliste qui considère la *Querelle* comme une polémique littéraire bien contextualisée dans les siècles de la Renaissance ; de l'autre côté, une approche plus maximaliste qui la conçoit plutôt comme un débat autour de la cause féminine qui continue à l'époque moderne ou même contemporaine⁵².

⁵² Nous sommes redevables ici à l'article d'Éliane Viennot (historienne, critique et professeure émérite à l'Université de Saint-Étienne) « Revisiter la *querelle des femmes* : mais de quoi parle-t-on ? », dans Éliane Viennot (dir.), *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/l'inégalité des femmes et des hommes*, avec la collaboration de Nicole Pellegrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, [En ligne] www.elianeviennot.fr/Articles/Querelle1-intro.html. Viennot observe justement que de nos jours, en Occident, le principe de l'égalité des sexes ou le problème de la *faiblesse* féminine ne sont plus en question : les disputes sur le rôle de la femme mettent en cause d'autres aspects et se déroulent essentiellement entre féministes. Il conviendrait donc de ne pas étendre l'appellation *Querelle des femmes* aux polémiques de l'époque contemporaine, pour ne pas dénaturer le sens que cette expression a pris dans l'histoire de la littérature française. Selon notre avis, le maximalisme s'explique certainement dans le contexte culturel anglosaxon et allemand, qui se caractérise par une différente vision du féminisme par rapport à la culture française.

La polémique qui éclate en France entre le XIV^e et le XV^e siècle et qui oppose les détracteurs et les défenseurs des femmes, implique plusieurs catégories d'intellectuels et s'exprime dans différentes disciplines à travers différentes formes et différents genres littéraires⁵³.

À la fin du Moyen Âge, les thèmes de la *Querelle* sont l'amour et le mariage, mais ce qui est vraiment en jeu est la nature de la femme, ses qualités, ses vices et ses défauts⁵⁴. Un sentiment misogyne se retrouve dans les ouvrages appartenant à la littérature religieuse, philosophique, didactique et morale, dans les chants des trouvères, dans des œuvres d'inspiration comique et satirique comme les *Fabliaux* et le *Roman de Renart*, et dans la seconde partie du *Roman de la Rose* de Jean de Meung (vers 1265)⁵⁵. La méfiance toute médiévale vers le sexe féminin se manifeste même dans la littérature courtoise, révélant ainsi la contradiction entre une représentation aristocratique et idéalisée de l'être féminin et une vision plus populaire et quotidienne qui se transforme souvent en invective⁵⁶.

Il y a, de l'autre côté, des poèmes et des écrits apologétiques qui essaient de défendre l'image féminine. Juste à la fin du XIV^e siècle, une réponse précise et directe au *Roman de la Rose* arrive, après plus de cent ans, de la part de Christine de Pisan, considérée souvent comme la première féministe de la littérature française. Elle prend position contre la misogynie médiévale de Jean de Meung (*Épître au Dieu d'Amours*, 1399, *Épîtres sur le Roman de la Rose*, 1401-1402, *Dit de la Rose*, 1402), suscitant ainsi beaucoup d'irritation chez les admirateurs du célèbre poème allégorique. Cela donne lieu

⁵³ Parmi les plus grands détracteurs de la femme il y a les clercs. Le Christianisme est en principe en faveur de l'égalité des sexes, mais « cette promotion morale n'est pas une libération sociale » (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.11). En effet, le comportement du Christ envers les femmes contraste avec la prédication des apôtres, *in primis* celle de Paul, qui hérite de la traditionnelle misogynie des Juifs. La soumission et la répression de la sexualité sont les deux thèmes pauliniens qui se retrouvent à la base de la pensée des pères de l'Église. Pudeur et mortification de la chair seront alors exaltés dans les réflexions des théologiens, qui ne sont pas touchés par la question de l'émancipation sociale féminine : seule l'élévation morale compte.

⁵⁴ Les littératures cléricale et profane fournissent un long catalogue stéréotypé des défauts des femmes, parmi lesquels : « stupidité, irritabilité, inconstance, loquacité, frivolité, ivrognerie, glotonnerie, perversité, hypocrisie, égoïsme, jalousie, mensonge, convoitise, extrême ardeur sexuelle... ». La liste est tirée de Théodore Lee Neff, *La satire des femmes dans la poésie lyrique française du moyen âge*, 1900, cité par Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.43.

⁵⁵ Albistur et Armogathe observent que la double image de la femme (méprisée injustement ou bien digne de mépris, ange ou bien démon) se retrouve aussi dans le genre théâtral, qui exploite surtout les thèmes des querelles domestiques, de l'adultère et de l'appétit sexuel des femmes. (*id.*, p.43-44).

⁵⁶ Parmi les exemples qui illustrent les contradictions de l'éthique courtoise, on peut citer le traité *De Amore* d'André Chapelain (vers 1185) : après la célébration des vertus de la *dame*, l'auteur attaque féroce tous les vices des femmes (*Id.*, p.41).

à un vrai débat (la *Querelle du Roman de la Rose*, 1400-1402) auquel participent des académiciens de la Sorbonne et des humanistes qui se rangent du côté de Christine (le théologien Jean Gerson) ou contre elle (Jean de Montreuil et Gonthier Col, secrétaires du roi). Christine n'attaque pas seulement la vision grossière de l'amour et de la famille qui se dégage de la seconde partie du *Roman*, mais défend le sexe féminin et traite pour la première fois le thème de la *capacité* des femmes. C'est « la première querelle de l'histoire littéraire française à laquelle participe une femme. Jusque-là seuls les clercs avaient débattu »⁵⁷. Ensuite, Christine élabore et expose sa pensée féministe dans les œuvres qui l'ont rendue célèbre : *La Cité des Dames* (1405), où elle aborde le problème de l'égalité des sexes, et *Le Livre des Trois Vertus* (1405), œuvre de circonstance dans laquelle elle décrit un programme d'études féminin.

Au cours du XV^e siècle, plusieurs ouvrages s'expriment *pro* ou *contra* les femmes, dont nous citons seulement les plus connus. *La Belle Dame sans Mercy* (1424) d'Alain Chartier procure à son auteur une accusation de diffamation de la part de trois femmes ; Martin Le Franc, dans son poème *Champion des Dames* (1440), reprend la question de l'égalité féminine et défend passionnément les femmes⁵⁸. À la moitié du siècle, le texte anonyme *Les Quinze Joyes du Mariage* relance la satire du mariage – vu comme la perte de toute liberté – et, à travers le récit de tous les aspects de la vie de couple, montre la femme comme une créature rusée et perfide, même s'il présente toutes les difficultés de la condition féminine dans le quotidien.

Au XVI^e siècle, la question est abordée dans presque neuf cents textes de genres différents. Il y a des traités de morale et des écrits didactiques, comme par exemple les traductions en français des traités d'Erasme *Encomium matrimonii* (*Éloge du mariage*, publié en 1518), *Christiani matrimonii institutio* (*L'Institution du mariage chrétien*, 1526)⁵⁹ et du *Cortegiano* de Castiglione. Il y a des écrits polémiques, dont le traité *De la Noblesse et Préexcellence du sexe féminin*, traduction française du célèbre traité *De*

⁵⁷ *Id.*, p.59.

⁵⁸ L'auteur traite également le problème de la sorcellerie, attaquant les superstitieux et les conservateurs.

⁵⁹ Le XVI^e siècle se caractérise par la revalorisation du mariage, encouragée par les humanistes aussi bien que par les réformés : les érasmiens moralistes veulent redonner à cette institution sa fonction de structure sociale fondamentale ; les protestants s'inspirent des sources sacrées pour louer les vertus de la bonne ménagère et l'exercice de l'autorité maritale. En général, la double influence de l'Humanisme et de la Réforme ne se révèle pas trop favorable à la cause féminine : il y a un décalage profond entre la volonté abstraite d'affranchir le genre humain de l'ignorance et de la superstition médiévale et la vision méfiante de la femme concrète dans son ménage quotidien. (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.88-91).

nobilitate et praecellentia foemini sexus publié en 1529 par l'allemand Cornélius Agrippa, qui « retourne les arguments traditionnels de la théologie contre les détracteurs du sexe féminin et apporte une dimension nouvelle à l'argumentation des défenseurs »⁶⁰. Il y a des œuvres purement littéraires : Maurice Scève, Pernelle du Guillet, Louise Labé, Marguerite de Navarre, Rabelais (*Tiers Livre*), Montaigne et d'autres poursuivent, à différents titres, la *Querelle*⁶¹. Entre 1541 et 1543, l'adaptation en vers du chapitre III du *Courtisan* de Castiglione suscite un débat sur le thème de la femme et de l'amour auquel participent un certain nombre de poètes : ce débat fait ressortir trois modèles de femmes de la Renaissance qui correspondent à trois approches de la question féminine⁶². À la moitié du siècle, on signale le féminisme utopique et mystique de Guillaume Postel (*Les très merveilleuses victoires des femmes du nouveau monde et comment elles doivent à tout le monde par raison commander et même à ceux qui auront la monarchie du monde vieil* (1553) et le livre de François de Billon (*Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, 1555), un ouvrage qui reprend des thèmes en faveur des femmes (conditionnement de la structure sociale, mariages forcés, absence d'éducation...) mais en même temps montre des limites évidentes à travers certaines idées préconçues typiquement médiévales (le rôle *naturel* de la femme servante et le mythe de la femme-sorcière).

Dans la première moitié du XVII^e siècle, la *Querelle* est encore d'actualité : de 1602 à 1660 une bonne cinquantaine de textes témoignent de l'intérêt pour les thématiques féminines. Les contenus de ces textes sont différents : listes de défauts ou de qualités des femmes, argumentations appuyées sur l'histoire pour prouver l'infériorité ou

⁶⁰ Madeleine Lazard, « Henri Corneille Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foemini sexus* », (compte-rendu), *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°32, 1991, p. 98-100, [En ligne], www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1991_num_32_1_1787.

⁶¹ À la fin du siècle, d'autres voix féminines s'élèvent contre la domination de l'homme. Avant tout, celle des Dames des Roches de Poitiers (Madeleine Neveu et de sa fille Catherine Fradonnet), qui proposent l'étude des lettres comme moyen d'élévation pour les femmes et tentent de présenter une réhabilitation possible du péché originel à travers le mariage (*Œuvres*, 1578, *Les secondes œuvres*, 1583). Ensuite, celle de Nicole Estienne, dame Liébaut, qui publie vers 1585 un poème, *Les misères de la femme mariée*, où elle décrit très réalistiquement la condition dramatique de l'épouse et dénonce l'hypocrisie masculine.

⁶² Cette adaptation, par Bertrand la Borderie, a comme titre *L'Amye de Court* (1541) et propose un modèle de femme aristocratique mondaine, cynique et manipulatrice ; Charles Fontaine lui répond immédiatement avec *La Contr'Amye de Court* (1541), qui offre une image idéale de femme bourgeoise qui brille dans le cadre familial ; Antoine Héroët, avec son portrait féminin de *La Parfaite Amye* (1542), entre dans la *Querelle des Amyes* malgré lui, par sa théorie idéaliste de l'amour d'inspiration néo-platonicienne. Le conflit de sexes et les transformations sociales dessinent donc les contours de la question féminine vers la moitié du XVI^e siècle (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.95-99).

la supériorité féminine, problèmes du mariage, question de l'éducation des femmes. On trouve des auteurs anonymes et d'autres peu connus, mais aussi des personnalités très célèbres comme La Bruyère (*Réplique à l'Antimalice ou défense des femmes du sieur Vigoureux*, 1617) ou Georges de Scudéry (*Les femmes illustres*, 1642). Marie de Gournay, amie et collaboratrice de Montaigne, donne sa contribution à la *Querelle* par une approche rationnelle du problème de la misogynie et par le retournement des arguments traditionnels contre les femmes (*Égalité des hommes et des femmes*, 1622, *Le Grief des dames*, 1626).

Entre 1650 et 1660 arrive à son apogée le mouvement précieusement, qui apporte sa contribution idéologique au *féminisme* du Grand Siècle : les précieuses cultivent un idéal amoureux de liberté, s'attaquent aux mariages arrangés et se révoltent contre les impositions de l'autorité masculine et les limitations imposées par les mœurs de l'époque, revendiquant l'autonomie de l'esprit et la liberté de choisir leur propre vie. Surtout, grâce à la Préciosité, le débat sur la question féminine cesse d'être un sujet réservé aux théologiens et aux moralistes et devient public. Dans les mêmes années, Michel de Pure publie *La Prétieuse ou le mystère des ruelles* (1656-1658), un roman décidément féministe qui dénonce le mariage forcé, une plaie sociale qui entraîne une série de supplices pour les femmes-victimes : le dégoût d'un ménage non voulu et d'une intimité imposée, les difficultés et les risques des nombreuses maternités non désirées, l'impossibilité de disposer de sa propre vie... Certaines héroïnes du roman arrivent à proposer des solutions bien audacieuses : la possibilité de dissoudre le contrat de mariage chaque année, de limiter la durée du mariage à la naissance du premier enfant, ou encore de pratiquer l'union libre.

Dans la seconde moitié du siècle, la question de l'instruction féminine est désormais au premier plan. Molière se moque des misogynies et de la morale autoritaire des vieux pères et soutient l'instruction des femmes mais ridiculise tous les excès : ceux du comportement affecté, de l'ambition sociale et des revendications féministes (*Les Précieuses ridicules*, 1659, *L'École des femmes*, 1662, *Les Femmes savantes*, 1672)⁶³.

La réflexion pédagogique mobilise des hommes d'Église et produit des plans éducatifs destinés aux jeunes filles. Il vaut la peine de rappeler les étapes fondamentales

⁶³ Sur la question féminine chez Molière, voir Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.144-148, et le chef-d'œuvre de Paul Bénichou, *Morales du grand siècle* (1948).

de ce parcours pédagogique. Claude Fleury, précepteur royal, écrit en 1685 le *Traité du choix et de la méthode des études*, où il reconnaît des qualités d'esprit aux femmes et rappelle que, pour leur éviter la superstition et la pédanterie, il faut combattre la mauvaise instruction. Il propose pour elles un enseignement encore très fondé sur l'instruction religieuse et sur la *science du ménage*, mais qui s'ouvre à des contenus nouveaux : rédaction de lettres, notions de jurisprudence, économie, pharmacopée, culture générale. Tout cela en fonction d'une meilleure gestion familiale, car le rôle féminin est, pour Fleury, encore seulement privé et domestique.

Une position semblable est celle de Fénelon, auteur du célèbre traité *De l'éducation des filles* (1687) : il y présente les dangers d'une mauvaise éducation féminine et affirme qu'il est nécessaire de fortifier les femmes dans la mesure où elles sont plus faibles. Il propose un modèle éducatif où l'enseignement religieux (mais non conventuel) reste bien sûr au premier plan, mais qui comprend, entre autres, la connaissance de la grammaire, les fondements de la jurisprudence et de l'économie pour l'administration des terres, l'histoire ancienne et moderne, le latin (pour les plus sérieuses), la musique, les œuvres d'éloquence et de poésie. Certes, il faut éviter les lectures qui nourrissent l'imagination visionnaire et la vanité, on n'a pas besoin d'approfondir certaines connaissances typiquement masculines (politique, jurisprudence, théologie, philosophie, arts mécaniques...) et il faut réserver une certaine culture humaniste seulement aux filles particulièrement douées. Les femmes, premières éducatrices des futurs hommes, contribuent au bien public, car leur influence se fait sentir non seulement à l'intérieur du ménage et de la famille, mais dans la société entière que les familles composent. C'est bien reconnaissant le bon fondement de cette *nouvelle* pédagogie que Madame de Maintenon applique le programme de Fénelon dans l'école qu'elle fonde à la Maison royale de Saint-Cyr en 1686 pour les filles de l'aristocratie pauvre. Comme ses écrits le témoignent, Madame de Maintenon souhaite former des jeunes épouses bien chrétiennes, bien raisonnables, bien intelligentes.

La figure la plus importante du siècle en matière de question féminine est sans aucun doute celle de François Poullain de la Barre (1647-1726), écrivain et philosophe cartésien, souvent indiqué comme le père du féminisme moderne⁶⁴. Poullain applique la

⁶⁴ Nous faisons référence à Albistur et Armogathe (*op. cit.*), qui, en ce qui concerne Poullain de la Barre, sont redevables à la thèse de Bernard Magné, *Le féminisme de Poullain de la Barre, origine et signification* (Faculté des Lettres, Toulouse, 1964).

méthode cartésienne à la question féminine pour la libérer de tous les préjugés qui l'accablent et pour lui offrir l'appui d'un système philosophique cohérent. Le doute méthodique, le principe de l'évidence et de l'ordre, la dualité âme-corps... tout est utilisé pour traiter la cause des femmes sur la base de la raison. En 1673, il publie *De l'Égalité des deux sexes*, un traité où il lance une attaque au principe de l'*infériorité naturelle* des femmes et indique dans la loi du plus fort l'origine de leur inégalité : c'est uniquement grâce à sa force que l'homme primitif a commencé à dominer la femme, à laquelle la grossesse et le soin des enfants ont imposé des contraintes physiques et comportementales⁶⁵. Ensuite, les lois ont légalisé l'exclusion des femmes de toutes les activités masculines. Donc, l'usage établi a été consolidé par la norme, et on prétend que cette norme dérive de la nature : voilà le procédé vicieux qui condamne le genre féminin.

À l'idée d'infériorité naturelle Poullain oppose « l'idée nouvelle d'une différenciation culturelle des sexes »⁶⁶. Ce n'est pas à la nature qu'il faut attribuer l'origine de la discrimination de la femme : sa faiblesse musculaire est due au manque d'exercice ; les différences d'ordre physique s'expliquent très bien par une spécialisation fonctionnelle ; le cerveau féminin est pareil au cerveau masculin, comme le témoigne le fonctionnement identique des sens, de l'imagination et de la mémoire ; finalement, *l'esprit n'a point de sexe* car, comme l'enseigne Descartes, les qualités physiques (*res extensa*) n'influencent pas directement la pensée (*res cogitans*). C'est donc dans les structures idéologiques, sociales et politiques qu'il faut chercher l'origine de l'inégalité : dans l'éducation, dans le manque d'instruction, dans les conditionnements domestiques et sociaux imposés par les pères et les maris, accrédités par les historiens, les médecins et les légistes. Poullain imagine alors un possible futur d'égalité : en 1674, dans *De l'Éducation des dames*, il reprend le thème de l'éducation des femmes et envisage pour elles l'ouverture à toutes les carrières : humaniste, scientifique, juridique, ecclésiastique, politique et militaire. Le fait que la société patriarcale reproche aux femmes d'innombrables défauts et qu'en même temps leur interdise l'accès à la culture est paradoxal : Poullain soutient la nécessité d'une même formation et de fonctions

⁶⁵ Il nous semble intéressant de rapporter à ce propos la question soulevée par Poullain, qui se demande pourquoi les mâles primitifs n'ont pas reconnu dans la maternité une fonction aussi importante que les tâches masculines. Cette réflexion est la première tentative de donner une explication d'ordre anthropologique à la discrimination des femmes (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.161).

⁶⁶ *Ibidem*.

identiques pour l'homme et la femme. La réflexion sur l'inégalité des sexes porte l'auteur à adopter une perspective qui va au-delà de la question féminine et qui lui permet de comprendre les inégalités et les discriminations sociales dont souffre le genre humain : l'auteur anticipe les idées de Rousseau, affirmant l'égalité naturelle des hommes, aujourd'hui perdue, et proposant une sorte de pacte social entre les peuples et les souverains. La subordination féminine chez Poullain n'est donc, finalement, qu'un aspect de la dépendance générale des individus opprimés par le pouvoir⁶⁷.

Comme nous verrons, l'œuvre de Poullain de la Barre, accueillie avec une certaine indifférence, a pourtant influencé certains intellectuels du siècle des Lumières⁶⁸. Ce sera surtout au XX^e siècle qu'il sera vraiment apprécié, comme le prouve Simone de Beauvoir qui reprend ses thèses dans *Le Deuxième sexe* (1949).

La *Querelle des femmes* finit par se croiser avec la *Querelle des Anciens et des Modernes* : d'abord Fontenelle en 1686 offre une sorte d'hommage et d'encouragement aux femmes qui s'intéressent aux questions scientifiques (*Entretiens sur la pluralité des mondes*), ensuite Charles Perrault, en 1694, publie son *Apologie des femmes* pour répondre à la *Satire X (Sur les femmes)* de Boileau. Dans ses œuvres, notamment dans le *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697), Pierre Bayle aborde la question féminine avec un certain scepticisme : il reconnaît les qualités des femmes et soutient des auteurs

⁶⁷ Poullain suggère l'idée du pacte dans l'ouvrage *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes* (1675). Il ne faut pas croire que ce titre contredit ses positions précédentes. Nous reprenons la citation de Poullain, tirée de la *Préface* de son ouvrage et rapportée par Henri Grappin : « Je m'étonne qu'après tant de menaces d'écrire contre l'*Égalité des sexes*, aucun ne l'ait fait encore, au moins pour répondre à l'attente que ces menaces avaient donnée. C'est ce qui m'a porté à reprendre la plume pour faire ce traité de l'*Excellence des hommes*, non pour prouver qu'ils sont plus excellents que les femmes, étant persuadé du contraire plus que jamais, mais seulement pour donner moyen de comparer les deux sentiments opposés et de mieux juger lequel est le plus vrai, en voyant séparément dans tout leur jour les raisons sur lesquelles ils sont fondés. » (Henri Grappin, « Notes sur un féministe oublié : le cartésien Poullain de La Barre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 20e Année, No. 4 (1913), p. 852-867, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/40517258>).

⁶⁸ L'esprit cartésien se répand parmi les femmes cultivées de la seconde moitié du Grand Siècle, qui s'en servent pour s'approcher des sciences et de la philosophie. Par exemple, Marguerite Buffet écrit un *Éloge des illustres savantes* (1668), tandis que Gabrielle Suchon reprend les idées de Poullain dans son *Traité de la morale et de la politique* (1693). Alexandre Calame, dans son édition critique des *Entretiens de Fontenelle* (1966), affirme que le féminisme naît de la méthode cartésienne appliquée à la morale sociale (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.168). Comme l'observe également Erica Harth, autrice de l'ouvrage *Cartesian Women* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1992), le principe universel de la raison comme source de connaissance du monde et le dualisme cartésien qui sépare le corps de l'esprit donnent aux femmes la possibilité de participer à la discussion philosophique et légitiment l'idée d'égalité des sexes. Nous nous occuperons plus loin dans notre thèse de la relation entre le cartésianisme et le féminisme d'Olympe de Gouges.

féministes, mais n'arrive jamais à suggérer l'égalité des sexes, car les femmes sont dominées par le sentiment, les passions et les superstitions⁶⁹.

2.2 Essais et traités en défense de la cause féminine au XVIII^e siècle

Nous avons anticipé que la *Querelle des femmes* reprend avec vigueur au XVIII^e siècle. En effet, la liste des œuvres ayant pour thème l'apologie des femmes, la satire des femmes ou des thématiques féminines compte plusieurs dizaines de titres. Nous citerons quelques-uns des ouvrages présents dans la liste d'Albistur et Armogathe.

En 1726 paraît en Hollande *Sur la noblesse et excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe et du sacrement du mariage*, une traduction française du traité de Cornélius Agrippa par Nicolas Gueudeville (1652- 1721 ?) : comme on l'a déjà observé, les arguments bibliques y sont utilisés à l'envers pour prouver la supériorité des femmes⁷⁰.

Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles marquise de Lambert (1647-1733), célèbre salonnière, publie en 1727 ses *Réflexions nouvelles sur les femmes ou Métaphysique d'amour*, et l'année suivante *L'Avis d'une mère à sa fille*. Dans ses œuvres, elle prend position en faveur de l'instruction, de l'autodétermination et de l'émancipation féminine dans la vie publique. Inspirée par Fénelon, Madame de Lambert propose un plan éducatif vaste et complet, comprenant les sciences, la philosophie, la morale, mais aussi la lecture des romans et le théâtre. L'Abbé Castel de Saint-Pierre (1658-1743) présente en 1730 *Un projet pour perfectionner l'éducation des filles* et les *Observations sur le dessein d'établir un bureau perpétuel pour l'éducation publique dans les collèges*⁷¹. En 1728, il avait déjà suggéré de transformer une partie des monastères féminins en collèges pour les filles sur le modèle de la maison de Saint-Cyr (*Éducation des filles dans les collèges, comme Saint-Cyr, ou dans les monastères*). Dix ans après, l'*Apologie des femmes appuyée sur l'histoire* de Madame Galien de Château-Thierry (1709-1756)

⁶⁹ Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.168-170. Les auteurs soulignent que celui des Modernes est un féminisme « par force plus que par conviction » : il s'agirait d'une adhésion abstraite à la cause féminine en général mais non pas aux revendications concrètes des femmes.

⁷⁰ Voir ci-dessus, p.34.

⁷¹ Ces deux textes sont publiés dans *Ouvrages sur divers sujets*, Paris, Briasson, 1728-1730.

n'offre pas seulement une histoire des femmes excellentes, mais aussi un panorama de la diversité des talents féminins en France et à l'étranger.

En 1749, Joseph Antoine Toussain abbé de Dinouart (1716-1786), prédicateur et auteur de traductions et de nombreux ouvrages religieux, écrit *Le Triomphe du sexe : ouvrage dans lequel on démontre que les femmes sont en tout égales aux hommes*, une tentative audacieuse d'affirmer l'égalité qui met en discussion l'autorité de Saint Paul, responsable de la sujétion féminine soutenue par les théologiens. En faveur de ses positions, Dinouart cite de nombreux exemples de femmes qui se sont distinguées dans la politique et dans les sciences, à travers l'examen des publications qui ont célébré le génie féminin pendant quarante ans. Ce pamphlet féministe lui vaudra l'excommunication.

Autour de la moitié du siècle, plusieurs essayistes s'inspirent clairement de Poullain de la Barre. Madame Dupin (1706-1799), célèbre salonnière et brillante personnalité du siècle, travaille avec l'aide de Jean-Jacques Rousseau (son secrétaire particulier) à un grand ouvrage sur la défense des femmes, resté inachevé. Madame Archambaut (*Dissertation sur la question lequel de l'homme ou de la femme est le plus capable de constance*, 1750), Philippe Florent de Puisieux (*La femme n'est pas inférieure à l'homme*, 1750)⁷² et le savant bénédictin Philippe Joseph Caffiaux (*Défenses du beau sexe, ou mémoires historiques, philosophiques et critiques, pour servir d'apologie aux femmes*, 1753) reprennent les thèmes, et quelque fois même les mots, de leur source. Caffiaux, le seul qui cite Poullain, publie anonymement son ouvrage, un véritable traité encyclopédique de féminisme des Lumières en quatre volumes.

En 1748, la défense des femmes fait l'objet de deux brochures polémiques, publiées par Madame Leprince de Beaumont⁷³ : la *Lettre en réponse à l'« Année merveilleuse »* et l'*Arrêt solennel de la nature*. La *Lettre* est la réplique à *L'Année merveilleuse*, un ouvrage ironique de l'Abbé Coyer de 1748 où on imagine une

⁷² Cette brochure, parue anonymement comme traduction d'un ouvrage anglais, selon quelques critiques aurait été écrite par sa femme Madeleine.

⁷³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (née Marie-Barbe Leprince, 1711-1780), éducatrice des petites filles pauvres, des novices et ensuite des enfants de la noblesse en France et en Angleterre, occupe une place remarquable dans le panorama culturel du siècle des Lumières. Aujourd'hui, sa renommée est due surtout à ses contes de fées (notamment à *La Belle et la Bête*), mais elle se distingue par son statut de pédagogue et de narratrice pour la jeunesse féminine. Ses œuvres, constamment traduites et rééditées, influencent la pensée européenne encore au XIX^e siècle, et révèlent sa double inspiration, religieuse et progressiste : Madame Leprince de Beaumont fonde ses enseignements moraux et culturels sur un optimisme chrétien, opérationnel et éclairé.

métamorphose qui transforme les hommes en femmes et inversement. Le prince de Beaumont propose dans sa réponse une comparaison entre les deux sexes, d'où ressort un portrait masculin absolument non désirable pour les femmes : en effet, les principales caractéristiques des hommes seraient l'égoïsme, la superficialité et l'hypocrisie. Dans l'*Arrêt*, l'autrice imagine que, grâce à l'intervention de la Nature, la métamorphose soit reportée d'un an et que le sexe féminin ait ainsi le temps de se corriger, retrouver pleinement tous ses talents naturels reçus par Dieu et donc réclamer ses droits et sa gloire ; en même temps, ce procès de retour à la condition primitive remet les hommes à leur place.

En 1750, Madame Leprince de Beaumont publie les *Lettres de Madame de Montier à la Marquise de ***, sa fille*, un ouvrage éducatif qui s'adresse aux jeunes filles nobles en âge de se marier, et les *Lettres diverses et critiques*, un recueil de textes sur des sujets variés, où elle s'exprime en faveur de l'instruction des filles, conseille aux femmes des lectures sérieuses et recommande la modestie; en 1753 paraît l'*Éducation Complète*, un manuel scolaire d'histoire destiné aux enfants en général, simplifié et très bien organisé, qui a un succès exceptionnel en France et à l'étranger. Mais c'est à partir de 1756 que l'autrice se consacre à la rédaction de ses célèbres œuvres pédagogiques, les *Magasins*⁷⁴: le premier, le *Magasin des Enfants*, manuel dialogué publié en quatre volumes pour le public anglais et traduit en plusieurs langues, reçoit un accueil extraordinaire et devient un instrument didactique indispensable en plusieurs pays européens. Le procédé littéraire qui le caractérise est la présentation de textes divers et courts (histoires, leçons, fables bibliques ou morales, contes...) à l'intérieur d'un cadre dialogique entre une gouvernante et ses petites élèves (âgées de 5 à 13 ans), appelées à une confrontation et à une discussion critique au sein du groupe. Les matières qu'elle enseigne aux jeunes filles anglaises comprennent des sujets traditionnellement masculins, comme la biologie, la physique, la géographie, l'histoire... Madame Leprince de Beaumont est bien persuadée que les filles peuvent recevoir la même instruction que les garçons⁷⁵. Mais ce qui l'intéresse principalement, c'est l'exercice de l'esprit critique et la formation du caractère chez les jeunes filles (un héritage de Fénelon). L'enseignement intellectuel et moral qu'elle poursuit (la formation de *l'esprit* et du *cœur*, auquel s'ajoute

⁷⁴ Ce qui lui valut l'appellatif de « magasinnière » de la part de Voltaire.

⁷⁵ Auxquels elle consacre un ouvrage spécifique, *Le Mentor moderne*, dans les années 1770.

l'étude de la langue française comme langue étrangère) se trouve ainsi associé à un principe de gradualité cognitive et de forme agréable pour les apprenantes. Leprince de Beaumont ne veut pas former des femmes savantes, mais des jeunes vertueuses, intelligentes, qui ont des connaissances et qui savent raisonner par elles-mêmes⁷⁶. Elles sont encouragées à lire, à écrire et à penser (car elles sont capables de raisonner comme les hommes) mais sans ostentation, et en fonction de leur rôle social d'épouses et de mères⁷⁷. De plus, dans le *Magasin* nous sommes loin du principe d'égalité ou de l'idée de supériorité affirmée dans la *Lettre* de 1748. On pourrait conclure que dans la brochure polémique, qui se situe au niveau d'un débat intellectuel, d'une *querelle*, Madame Leprince de Beaumont sort des griffes de vraie féministe des Lumières pour défendre le genre féminin dans une dimension abstraite et atemporelle ; par contre, quand il s'agit de fournir un modèle éducatif concret, utile, accessible, pour apprendre aux femmes à bien vivre leur vie familiale, elle sacrifie le potentiel intellectuel féminin sur l'autel de la vertu et du modèle idéal de femme requis par la société et par l'éducation chrétienne.

Au premier *Magasin* font suite le *Magasin des Adolescentes*, le *Magasin des Jeunes Demoiselles* et 4 autres, destinés à des catégories différentes d'apprenants, et une longue série de manuels éducatifs, en plus de nouvelles épistolaires et contes. Comme le souligne, entre autres, Elisa Biancardi, c'est la première fois qu'une éducatrice se préoccupe de diversifier le contenu de ses œuvres en tenant compte de l'âge, du sexe, de la condition sociale ou de la confession religieuse du public de lecteurs⁷⁸.

D'autres femmes de lettres abordent la question de dans leurs œuvres pédagogiques. Dans la lignée de son ami Rousseau se range Madame d'Épinay (1726-1783) par son ouvrage *Les Conversations d'Émilie* (1774) qui, retraçant l'éducation complète et moderne qu'elle a donnée à sa petite-fille, veut illustrer l'application d'une démarche pédagogique naturelle et l'importance du rôle éducatif des mères⁷⁹. En 1782,

⁷⁶ Madame Leprince de Beaumont ne possède pas une culture encyclopédique. Les sujets qu'elle enseigne le plus sont la géographie, la morale et la bonne conduite, l'*Histoire Sainte*. L'apport scientifique, en particulier, n'est pas du tout comparable à la formation que reçoivent les garçons.

⁷⁷ Cette vision un peu contradictoire de la femme chez Leprince de Beaumont est soulignée également par Kirsten Goossens, « Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et son mode d'enseignement pour jeunes filles nobles dans les *Magasin des Enfants* et *Magasin des Adolescentes* », [En ligne] www.revue-analyses.org, vol.10, n.1, hiver 2015, p.11-34.

⁷⁸ Elisa Biancardi, *Notice bio-bibliographique* dans : Madame de Villeneuve, «*La Jeune Américaine et les contes marins et Les Belles Solitaires*». Madame Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*, édition critique établie par Elisa Biancardi, Paris, Champion, 2008, « Bibliothèque des Génies et des Fées » 15.

⁷⁹ Les idées pédagogiques de Madame d'Épinay sont malheureusement en contraste avec le mariage forcé qu'elle a imposé à sa fille pour lui assurer une position.

c'est grâce à une édition augmentée des *Conversations* qu'elle obtient (première femme lauréate) le prix Montyon de l'Académie française pour l'ouvrage le plus utile à l'amélioration des mœurs, l'emportant sur Madame de Genlis. Il vaut la peine de souligner que les deux concurrents du concours sont des femmes et que le thème qu'elles choisissent est l'éducation.

Stéphanie Félicité du Crest comtesse de Genlis (1746-1830), préceptrice des enfants d'Orléans, subit elle aussi l'influence de Rousseau en ce qui concerne les principes de l'éducation naturelle, du contact avec la nature et de l'expérience pratique, mais elle s'en éloigne quand elle affirme la nécessité d'intégrer les arts, la musique et les langues vivantes à l'éducation féminine. Ce modèle pédagogique moderne est présenté dans son chef-d'œuvre, *Adèle et Théodore* (1782), avec lequel elle participe au concours de l'Académie. Plus tard, dans son *Discours sur la suppression des couvents de religieuses et sur l'éducation publique des femmes* (1791), Madame de Genlis dénonce également l'insuffisance de l'éducation dispensée dans les couvents à des filles qui ne se sont pas vouées à la vie religieuse mais qui sont destinées à vivre dans le monde.

Nous rappelons encore le système d'éducation publique conçu par Madame de Miremont (Anne d'Aubourg de la Bove, 1735-1811) dans son *Traité de l'éducation des femmes* (1779), dans lequel l'autrice propose l'étude de la littérature et des langues vivantes et, surtout, pense à proposer une formation spécifique pour les enseignantes (6 ans)⁸⁰.

Dans la seconde moitié du siècle des Lumières, plusieurs hommes de lettres prennent position à l'égard de l'éducation féminine dans leurs traités.

Pierre Boudier de Villemert, avocat au Parlement de Paris, dans son œuvre *L'Ami des femmes ou la philosophie du beau sexe* (1758) montre des positions plutôt rousseauiennes: il reconnaît l'influence positive des femmes sur les hommes et leur intelligence sous-estimée, mais considère limitée leur capacité scientifique, condamne les femmes savantes et propose un idéal de femme au foyer.

En 1769, Jean-François de la Croix publie son *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres*, et paraît également *l'Histoire littéraire des femmes françaises contenant un précis de la vie et l'analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont*

⁸⁰ Déjà en 1730 l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) avait proposé un parcours d'éducation publique pour les filles de 5 à 18 ans dans son *Projet pour perfectionner l'éducation des filles*.

distinguées dans la littérature française, un ouvrage écrit par un groupe de litttrés sous la direction de l'Abbé de la Porte, que Bernard Jolibert définit « le traité le plus claire et le plus complet dans sa défense des femmes »⁸¹. En effet, on y célèbre et on y prouve les capacités féminines d'« exceller aussi bien dans les sciences abstraites que dans les grands genres littéraires et artistiques »⁸².

Une position assez ambiguë se retrouve chez Antoine-Léonard Thomas, académicien, auteur de *l'Essai sur le Caractère, les Mœurs et l'Esprit des femmes dans les différents siècles* (1772), qu'il présente comme un ouvrage documentaire. Thomas y condamne la prévarication masculine et l'insensibilité des Lumières à l'égard du désir féminin d'instruction. Toutefois, il pense que l'imagination des femmes, bien que vive, est peut-être incapable de produire de façon autonome et fonctionne plutôt par réplication. En plus, il met en évidence les caractéristiques *naturelles* des femmes : un comportement amoureux timide mais séduisant, des vertus domestiques, des vices fondamentaux (comme la dissimulation). Chez Thomas, donc, les thèses naturalistes trouvent encore des arguments valables.

Choderlos de Laclos répond avec trois textes à la question proposée en 1783 par l'Académie de Châlons-sur-Marne sur *les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes*. Ces trois essais, qui restent inachevés, seront publiés au début du XX^e siècle sous le titre *De l'éducation des femmes*.

Dans le premier texte, qui est très bref, Laclos écrit qu'il n'y a pas de moyen de perfectionner l'éducation féminine, car il n'est pas possible d'améliorer quelque chose qui n'existe pas. Dans toutes les sociétés les femmes sont esclaves, et la condition d'esclavage exclue l'éducation, car celle-ci se fonde sur la moralité, et la moralité exige la liberté. La vraie éducation doit être inspirée et dirigée par l'utilité sociale, contribuant à former un individu (la femme) parfait pour l'avantage de l'espèce (la société). L'esclavage, au contraire, rend les individus ennemis de la société. La femme qui, malgré ces obstacles, reçoit une bonne éducation dans la société actuelle est condamnée au malheur si elle reste à sa place et devient dangereuse si elle n'y reste pas, la liberté d'une esclave n'étant pas tolérée. Les femmes, nées *compagnes* des hommes et devenues leurs *esclaves*, pourraient sortir de leur état de soumission par une *grande révolution* accomplie

⁸¹ *Op. cit.*, p.116.

⁸² *Id.*, p.117.

par elles-mêmes, car il ne faut pas s'attendre à une initiative magnanime de la part des hommes, qui ne seraient ni capables de libérer leurs femmes ni intéressés à cette libération. Dans le deuxième essai, Laclos exalte l'état de nature et présente deux femmes : la femme naturelle ou présociale, libre, puissante, heureuse, et la femme sociale, corrompue et transformée en esclave. Les hommes, devenus les maîtres grâce à leur force physique, ont jeté le poids du contrat social sur les femmes auxquelles reste, comme seule ressource, la possibilité de séduire leurs oppresseurs par les armes de la séduction. Il en résulte une *guerre perpétuelle* entre les deux sexes⁸³. Dans le troisième essai, Laclos propose un programme pédagogique pour une fille de rang dont il ne dit pas le nom, qui doit se former au mieux pour briller dans un milieu très distingué : il lui recommande tous les genres de lecture, y compris les ouvrages scientifiques, les auteurs étrangers et les anciens. Il pense à une éducation domestique, avec un précepteur qui lui serve de guide et d'interlocuteur culturel. Dans les *Lettres* qu'il écrit à sa femme pour la conseiller à propos de l'éducation de leurs enfants, Laclos confirme ses principes éducatifs : dans une société en pleine évolution, il veut offrir à sa fille une formation complète (physique et intellectuelle) sur la base de ses capacités, et même en fonction d'une éventuelle autonomie professionnelle. On est bien loin de la Sophie de Rousseau.

Albistur et Armogathe tiennent à préciser que l'intention pédagogique de Laclos n'est pas de suggérer une formation égalitaire et qu'il s'agit plutôt pour lui de donner aux filles une bonne instruction et d'en faire des personnes aimables, qui cultivent discrètement leur esprit sans faire étalage de leurs connaissances⁸⁴. Il nous semble toutefois important de souligner l'originalité de la position de Laclos, qui nous apparaît comme un rousseauien critique, un esprit idéaliste mais même temps réaliste, capable de regretter un état de bonheur primitif mais également de souhaiter un changement profond des mentalités pour un futur éclairé. Laclos semble suggérer que l'intelligence et les capacités féminines ne doivent pas rester cantonnées à l'intérieur du ménage ou de

⁸³ Laclos reprend évidemment les idées de Rousseau en ce qui concerne l'idée de l'état de nature et de la civilisation corruptrice. Cependant, l'intérêt porté à la condition de servitude féminine, l'affirmation de l'impossibilité de modifier cette condition à cause du *pacte social fondé sur l'esclavage* et l'évocation d'une action féminine de libération éloignent Laclos du philosophe genevois et le rangent parmi les féministes. Nous sommes redevables aux articles de Madeleine Raaphorst (« Choderlos De Laclos Et L'Education Des Femmes Au XVIII^e Siècle », *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 53, n. 4, Houston, Rice University, 1967, p.33-41, [En ligne] <https://hdl.handle.net/1911/62936>) et de Jürgen von Stackelberg (« Le féminisme de Laclos », *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Mélanges offerts à Roland Mortier, édités par Raymond Trousson, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 271-284).

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 188.

l'ambition d'un amour-propre égoïste, mais doivent être cultivées pour permettre aux femmes de participer activement à la construction d'une civilisation (*utilité sociale*).

En 1779, l'abbé Philibert Riballier (1712-1785) publie, avec Charlotte-Catherine La Cressonnière, le traité *De l'éducation physique et morale des femmes*, qui montre une vision absolument égalitaire pour l'éducation des femmes de toutes les classes sociales ; quelques années plus tard, en 1785, dans son ouvrage *Éducation physique et morale des enfants des deux sexes*, Riballier présente un modèle éducatif révolutionnaire pour l'époque, où les filles et les garçons travaillent ensemble à l'école, jusque dans les Universités⁸⁵.

Les derniers ouvrages apologétiques que l'on peut mentionner sont publiés dans les années 1780, et ce sont des ouvrages de femmes. Il s'agit de *Les femmes comme il convient de les voir* de Madame de Coicy (1785) et du *Mémoire pour le sexe féminin contre le sexe masculin* de Madame Gacon-Dufour (1787). Madame de Coicy, dans l'*Introduction* à son œuvre parle de l'émancipation féminine comme d'un avantage pour l'humanité et en particulier pour la France. Elle se propose d'examiner la situation des femmes comparée à celle des hommes à partir des exemples offerts par la nature, par l'histoire et par les textes qui se sont occupés de la question féminine. Dans son ouvrage, en deux parties, elle n'oublie pas de souligner, par de nombreux exemples, le rapport entre politique et question féminine, montrant le lien étroit qui existe entre la nature des gouvernements et l'éducation. C'est bien l'éducation, avec les conditionnements extérieurs, qui est responsable des différences intellectuelles entre les sexes, car la seule différence d'origine naturelle réside de fait dans les organes reproductifs. Madame Gacon-Dufour⁸⁶ compose son *Mémoire pour le sexe féminin contre le sexe masculin* en réponse à l'ouvrage du Chevalier de Feucher *Dégradation de l'homme en société, ou essai sur la décadence du goût, des arts et des sciences*, où l'auteur, s'appuyant sur les idées

⁸⁵ Cette proposition ne fut accueillie qu'au Collège de France, où les femmes eurent le permis d'assister aux cours, comme nous dit Bernard Jolibert (*op. cit.*, p.117).

⁸⁶ Marie Armande Jeanne Gacon-Dufour, dame d'Humières, puis Dufour de Saint-Pathus (1753-1835) fut une femme de lettres et une économiste. Sa production est très variée. En 1788 elle publie *Les Dangers de la coquetterie*, dont les personnages – femmes frivoles, capricieuses et méchantes – servent à prouver que l'ignorance et les préjugés sociaux (et non pas la nature) font la ruine des femmes. Au début du XIX^e siècle, cette autrice écrit également des ouvrages sur les mariages forcés et sur la nécessité de l'instruction féminine. En 1801 elle répond à Sylvain Maréchal (voir ci-dessous, p.84, n.187) par son essai *Contre le projet de loi de S.M. portant défense d'apprendre à lire aux femmes par une femme qui ne se pique pas d'être une femme de lettres*, où elle défend le droit à la lecture et à la participation à la vie sociale : c'est en lisant que les femmes peuvent cultiver leurs vertus morales et devenir de bonnes républicaines. Sa production comprend également des *manuels* pratiques d'économie domestique et rurale.

de Rousseau, attaque le sexe féminin, responsable de la décadence des nations. Madame Gacon-Dufour accuse Feucher de trahir la pensée rousseauienne et déculpabilise les femmes, en affirmant que c'est la société qui corrompt les mœurs féminines : la responsabilité de cela est des hommes, qui séduisent les femmes et, même dans le mariage, négligent leurs épouses⁸⁷.

Parmi les publications qui traitent les thèmes féminins il y a également les journaux : le siècle des Lumières voit la naissance de la presse féminine, c'est-à-dire de magazines écrits par des femmes, ou écrits pour des femmes ou qui parlent des femmes. Ces publications, qui apparaissent entre 1710 et 1789, sont au nombre de vingt et une, et s'intensifient particulièrement dans la seconde moitié du siècle. Pour la plupart, il s'agit de périodiques de mode, mondains ou littéraires. Parmi les expériences les plus remarquables on peut citer, suivant Caroline Rimbault⁸⁸ : le *Journal des Dames* (1759-1778) qui s'occupe de nouveautés littéraires et de littérature féminine et dont trois directeurs sont des femmes ; le *Courrier Lyrique et Amusant* (1785-1789) possédé et dirigé par Madame Dufresnoy ; et le *Cabinet des Modes* (1785-1786, avec ce titre), considéré le premier magazine de mode.

Mais il ne manque pas une attention plus profonde à la question féminine : le journal le plus significatif est certainement le *Nouveau Magasin Français ou Bibliothèque instructive et amusante* de Jeanne Marie Leprince de Beaumont. Cette publication mensuelle (1750-1752) « marque véritablement un tournant dans l'évolution de la presse féminine de langue française »⁸⁹. Madame Leprince de Beaumont n'est pas seulement l'une des pionnières de l'éducation féminine et la première femme auteur de littérature française pour les enfants, comme nous venons de voir, mais aussi la première directrice d'un journal féminin. Dans le *Nouveau Magasin*, elle écrit surtout pour les femmes, mais s'adresse également à un public plus vaste des deux sexes, français et européen, traitant

⁸⁷ Albistur et Armogathe formulent un jugement assez tiède à l'égard du féminisme de ces deux femmes auteurs, considérées trop prudentes au niveau des arguments. Il est vrai que chez Coicy et Gacon-Dufour nous ne trouvons pas le féminisme de l'égalité des droits. Cependant, il nous semble qu'après la publication et la diffusion de l'*Émile* les hommes et encore plus les femmes de lettres osant prendre position contre le philosophe qui conditionne lourdement toute la seconde partie du siècle (et au-delà) représentent des voix courageuses et intéressantes, bien qu'elles ne soient pas révolutionnaires.

⁸⁸ Caroline Rimbault, « La presse féminine de langue française au XVIII^e siècle : Production et diffusion », dans *Le Journalisme d'Ancien Régime*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, [En ligne] <https://books.openedition.org/pul/1052>. Rimbault rappelle qu'il existe des journaux dirigés par des femmes qui ne traitent pas de sujets féminins, et des journaux de mode féminine dirigés par des hommes. Il y a aussi des cas de direction mixte (collaborations ou alternances).

⁸⁹ *Id.*, p.146.

les sujets les plus variés : musique, littérature, critique littéraire, correspondance, histoire, médecine, vulgarisation scientifique et technique⁹⁰... Elle analyse l'éducation de la femme en France et en Angleterre (le journal est publié à Londres, où elle réside à l'époque), la situation des femmes dans le contexte domestique et dans la société, et, dans ses réponses aux questions posées par quelques correspondants, elle donne des avis sur des problèmes de genre sentimental, moral et social (on l'appellerait aujourd'hui le *courrier du cœur*). Comme nous le rappelle Elisa Biancardi, dans le *Nouveau Magasin* Madame Leprince de Beaumont publie « un grand nombre de contributions personnelles : parmi celles-ci, des pages d'inspiration féministe, comme *L'Apologie des Femmes* et *Les Femmes illustres*, et, en épisodes, son roman épistolaire le plus populaire les *Lettres de Madame de Montier à la Marquise de ***, sa fille* »⁹¹.

Dans l'*Apologie*, Leprince de Beaumont s'adresse au gentilhomme portugais auteur de la publication *Amusements Périodiques* de janvier 1751 pour démonter ses affirmations misogynes⁹² : elle affirme la supériorité féminine, méconnue dans les siècles à cause du droit de décision que les hommes se sont « arrogé ». Elle les accuse d'avoir essayé tous les moyens pour « ensevelir » les talents des femmes dont ils sont bien conscients. Malgré les « précautions » des hommes, l'excellence féminine reste un fait évident, et si les femmes pouvaient cultiver leurs « dispositions naturelles », leur supériorité se manifesterait pleinement. Leprince de Beaumont reprend des arguments déjà utilisés dans la *Lettre en réponse à " L'Année merveilleuse "* de 1748. Les caractéristiques masculines sont *la duplicité, la trahison, l'inconstance*, et c'est chez les femmes que l'on trouve *la droiture, la fidélité et la constance*. Vicieux par nature, les hommes ont fait de leurs défauts un point fort : ils demandent de l'indulgence quand ils agissent selon leurs inclinations, tandis que les erreurs des femmes sont toujours condamnées.

Ces positions fortes, qui affirment explicitement la supériorité féminine, s'opposent aux idées des *philosophes* sur la femme, et en particulier aux idées de Jean-Jacques Rousseau, dont l'*Émile* sera l'expression dix ans plus tard⁹³.

⁹⁰ Pour les sujets scientifiques, qu'elle ne maîtrise pas, elle demande l'aide de spécialistes.

⁹¹ *Op. cit.*, p.902.

⁹² Il s'agit de Francis Xavier de Oliveira, noble portugais (1702-1783).

⁹³ Cependant, la méthode éducative de Madame Leprince de Beaumont, qui refuse l'enseignement traditionnel en faveur d'une pédagogie du dialogue et de la découverte qui accompagne la croissance et les

Il est temps donc d'examiner plus particulièrement les positions de ces *philosophes* et d'essayer de définir l'image de la femme qui se dessine dans la pensée des grands protagonistes du siècle des Lumières.

2.3 Les femmes selon les *philosophes*

Les auteurs d'un article paru dans *Le Monde* en 2018 et consacré à la crise de l'esprit des Lumières dans notre époque passent en revue les principes fondateurs des Lumières qui semblent être périmés ou sous attaque en ce moment : le cosmopolitisme, l'humanisme, l'idée de progrès scientifique, la laïcité, les droits de l'homme. Et à ce propos, les spécialistes de féminisme contemporain critiquent les Lumières, dénonçant l'incohérence des *philosophes* :

Les mobilisations féministes, elles aussi, s'interrogent sur la valeur des Lumières dans le combat pour l'émancipation. Comment brandir l'étendard de l'universel et exclure les femmes de la citoyenneté, dénoncent une partie d'entre elles ?

[...]

« *Si elles* [les Lumières] *sont mises en procès*, explique ainsi Réjane Sénac, directrice de recherche au Cevipof, le Centre de recherches politiques de Sciences Po, *c'est pour avoir contribué à laisser les femmes dans l'ombre des droits de l'homme, théorisant leur incapacité à être du côté de la raison* ». Cette spécialiste du féminisme contemporain dénonce « *l'incohérence des Philosophes qui affichaient leur lutte contre l'obscurantisme mais déniaient aux femmes la capacité de devenir des êtres autonomes* ».⁹⁴

Certes, à différents degrés, chez les *philosophes* on peut trouver des affirmations en faveur de la femme, et surtout de la nécessité d'une meilleure éducation. La plupart d'eux est désormais persuadée que la dépendance féminine a ses origines dans le cercle vicieux de l'ignorance : comme le résume Bernard Jolibert, les philosophes ont compris que dans leur société

les femmes sont sottes parce qu'elles sont mal éduquées et cette même sottise sert d'alibi au fait de ne pas les instruire. Quelques connaissances domestiques indispensables à la tenue du futur ménage, une discipline morale vertueuse et

besoins cognitifs des élèves, semble annoncer en quelque sorte l'approche nouvelle de Rousseau, centrée sur l'apprenant.

⁹⁴ A. Chemin, V. Martigny, « Ces ombres qui planent sur l'esprit des Lumières », *Le Monde*, 17 novembre 2018.

une obéissance religieuse stricte sont largement suffisantes pour ce qui est de l'éducation des femmes. Tout ce qui pourrait éveiller leur esprit critique est proscrit car perçu comme une menace pour l'ordre social.⁹⁵

Les philosophes des Lumières reconnaissent presque tous que l'émancipation féminine passe par l'instruction, au-delà de la difficulté réelle de penser un système éducatif homogène pour les filles de toutes les classes sociales. De fait, ils n'ont rien inventé, comme la *Querelle des femmes* le démontre, et ils sont certainement redevables à d'importantes personnalités des siècles précédents.

Dans *Les Lettres Persanes* (1721, lettre XXXVIII), Montesquieu dénonce la discrimination dont les femmes sont l'objet, ainsi que le mépris que beaucoup d'hommes montrent envers ces créatures considérées inférieures. Il affirme qu'il n'y a aucune loi naturelle qui soumet les femmes aux hommes et que la tyrannie de ces derniers s'exerce sur elles grâce à la douceur et à l'humanité qui caractérise ce sexe⁹⁶. En fait, une éducation égalitaire permettrait aux femmes de s'élever à la hauteur des hommes. Dans *De l'Esprit des lois* (1748), le philosophe reconnaît à la femme la capacité de gouverner malgré la loi salique qui le lui empêche⁹⁷ et s'exprime même en faveur d'un gouvernement régi par la douceur et la modération des femmes. Il souligne que la condition féminine se détermine à partir de l'esprit des institutions politiques : dans les régimes despotiques, les femmes sont condamnées à l'esclavage ; dans les républiques, les vertus privées des femmes et leurs vertus civiques coïncident, car la liberté qui dérive du droit correspond à la contrainte morale qui dérive de l'adhésion volontaire des femmes aux principes vertueux. L'infériorité des femmes serait donc uniquement d'origine sociale et politique.

Si Montesquieu est le premier des *philosophes* à s'interroger sur l'origine et la légitimité de la prétendue infériorité féminine et à revendiquer prudemment un regard différent sur les femmes, Voltaire, lui, est considéré féministe par les uns et misogyne par les autres, car ses affirmations sont souvent en contradiction. Dans *Zadig ou la Destinée* (1748), Voltaire oppose la force et la brutalité masculine à la beauté et la faiblesse

⁹⁵ Bernard Jolibert, *op. cit.*, p.109.

⁹⁶ Montesquieu ajoute que les femmes, de leur côté, ont sur les hommes l'empire naturel de la beauté. Albistur et Armogathe soulignent que le philosophe tient à l'égalité des sexes mais aussi à la préservation du charme féminin (Maïté Albistur, Daniel Armogathe, *op. cit.*, p.190).

⁹⁷ Cette loi est uniquement fondée sur des raisons économiques. Voltaire aussi, dans le *Dictionnaire Philosophique* (1764, vol. VI), consacre un article à la loi salique, dont il retrace l'histoire et dont il attaque les principes avec beaucoup d'ironie.

féminine⁹⁸. Cette faiblesse n'est qu'un des nombreux défauts des femmes : elles sont aussi superficielles, hypocrites et infidèles⁹⁹, sauf quelques exceptions (comme la sultane Shéera, personnage imaginaire, femme intelligente et pleine de qualités, destinataire de l'œuvre, qui représente la brillante Madame du Châtelet)¹⁰⁰. *Candide ou l'Optimisme* (1759), le plus célèbre conte voltairien, nous présente une galerie de femmes très malheureuses (Cunégonde, la vieille, Paquette, mais aussi la baronne et bien d'autres, anonymes) qui sont toutes des victimes de contraintes, d'assujettissement, d'abus, de violence, d'esclavage, de guerre ou bien sont des manipulatrices (comme la marquise de Parolignac, salonnière rusée). Les personnages féminins du conte vivent une condition personnelle et sociale pitoyable qui s'est progressivement dégradée et qui a été déterminée par la société des hommes. Voltaire peint ces personnages non sans une nuance dérisoire (voir le cas de la raillerie de la sensualité de Cunégonde), comme son style léger l'exige, mais il ne s'en moque pas vraiment. Il utilise l'ironie plutôt comme instrument pour provoquer et pour attaquer ses cibles : l'Église, les abus de pouvoir, les injustices, la superstition, le système éducatif... On pourrait se demander si cette ironie est aussi présente dans la conclusion où, à la fin de toutes leurs péripéties, les trois femmes du conte se retrouvent libres mais confiées à des tâches purement domestiques. Il est bien vrai que dans ce panorama de figures féminines manque effectivement le modèle de la femme cultivée, intelligente et sensible que Voltaire admire¹⁰¹.

Dans plusieurs contes (par exemple *Zadig*, *Candide*, *Cosi-Sancta*, 1746, *L'Ingénu*, 1767), Voltaire aborde explicitement le thème des abus sur les filles naïves par les membres de l'Église et de la Cour et par ceux qui représentent l'autorité.

Dans l'article *Homme* du *Dictionnaire Philosophique* (1764), il décrit les femmes comme « renfermées dans leurs soins domestiques » et donc préservées de la corruption et de la méchanceté que les hommes montrent dans beaucoup de professions qui rendent

⁹⁸ Comme le souligne, à travers des extraits du conte, Jolien Grauwels, *L'image de la femme dans les contes de Voltaire*, Mémoire de maîtrise, Libre Université de Bruxelles, Faculté de Lettres et Philosophie, Maîtrise en Linguistique et Littérature, Français, année universitaire 2011-2012, pp.89-90, [En ligne] https://www.academia.edu/37320518/LIMAGE_DE_LA_FEMME_DANS_LES_CONTES_DE_VOLTAIRE_by_Jolien_Grauwels.

⁹⁹ Le jugement de Voltaire sur l'adultère est variable (*Id.*, pp.142-146). Il ne le considère en aucun cas un péché.

¹⁰⁰ Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet (1706-1749), femme de science et de lettres, libre et mondaine, ne fut pas seulement l'amante et la protectrice de Voltaire, mais l'une des figures les plus érudites et les plus brillantes du siècle. Selon certains, Shéera représenterait plutôt Madame de Pompadour.

¹⁰¹ Et qu'il critique également, tout comme il fait avec les hommes.

l'âme impitoyable. Les femmes sont moins barbares et moins méchantes que leurs compagnons, comme l'histoire et les faits divers le prouvent. C'est là donc un reproche à la société masculine. Dans l'article *Femme*¹⁰², Voltaire décrit le physique de la femme comme beaucoup moins fort par rapport à celui de l'homme et il affirme, assez conventionnellement, que la faiblesse physique de la femme « moins capable de longs travaux » détermine naturellement le caractère plus doux et moins enclin aux grands crimes, car « le physique gouverne toujours le moral ». C'est donc par la force physique et intellectuelle que les hommes exercent leur domination sur les femmes. Il existe certainement des femmes savantes et des femmes guerrières, mais il n'y a pas d'inventrices, car « la méditation persévérante et la combinaison des idées » font défaut au cerveau féminin. Elles sont capables de gouverner : dans les royaumes héréditaires d'Europe elles règnent, et même en France, où la loi salique ne leur permet pas d'hériter la couronne, elles ont été régentes. Un illustre exemple contemporain de femme souveraine est celui de Catherine II de Russie. Malgré ces considérations, Voltaire précise que, en général, il semble que les femmes « soient faites pour adoucir les mœurs des hommes ».

La femme qui gouverne revient en 1768 dans le conte *La Princesse de Babylone*, où Voltaire fait faire à un personnage l'éloge de l'impératrice des Cimmériens¹⁰³. Ce thème est repris dans le bref pamphlet satirique *Femmes, soyez soumises à vos maris* (paru dans *Mélanges, pamphlets et œuvres polémiques*, 1759-1768), récit d'un bref dialogue où Voltaire fait rencontrer un abbé avec la maréchale de Grancey, dame de l'aristocratie, qui s'attaque à une phrase célèbre des *Épîtres* de Saint Paul. Voltaire met dans la bouche de ce personnage féminin inventé une réflexion argumentative très efficace qui montre l'absurdité de la condition de servitude des femmes et qui est en même temps la démonstration de la capacité de soutenir une thèse. Les idées que Voltaire fait passer grâce à la maréchale sont bien progressistes : cette femme des Lumières, libre et cultivée, décrit la vie de son sexe avec ses nombreuses douleurs physiques pour affirmer

¹⁰² Dans ces articles, Voltaire entend ici faire contrepoint aux articles misogynes parus dans l'Encyclopédie, qu'il n'approuve pas.

¹⁰³ Ancienne population originaire de la Sibérie. Déjà en 1736, Dans l'*Épître dédicatoire à Madame du Châtelet* (en tête de la tragédie *Alzire*, 1736), Voltaire avait affirmé qu'« une femme avec un bon conseil peut gouverner comme Auguste ». Au contraire, la capacité de conduire un travail scientifique serait le véritable apanage d'une seule femme : sa bien-aimée Émilie. Il affirme que toute femme a droit à l'instruction, mais il n'approuve pas qu'une femme cultive les sciences en négligeant ses *devoirs* (Albistur, Armogathe, *op. cit.*, p.191).

que l'endurance féminine et les risques de l'accouchement ne méritent pas le statut d'esclave imposé par un mari ou par un fils devenu majeur. Elle est bien consciente que la nature a voulu une diversité physiologique entre les femmes et les hommes mais non pas une relation de servitude. La supériorité présumée des hommes ne peut se fonder sur la présence des poils ou sur la force des poings. Et quant aux capacités d'organisation, il y a bien sûr des exemples de femmes brillantes dans la politique comme dans la culture et le mécénat (Catherine II de Russie). C'est aussi l'éducation donnée dans les couvents « par des imbéciles » qui empêche les femmes de se cultiver et de s'épanouir. La maréchale est donc le porte-parole d'un modèle de femme qui accepte sa nature différente, en fait un point fort, et revendique une égalité morale et intellectuelle qui passe par l'instruction.

Le thème des dégâts provoqués par les couvents est cher à Voltaire : dans le *Dictionnaire Philosophique*, il aborde ce sujet à l'article *Adultère* : il y parle de l'«éducation ridicule» des couvents, qui serait à l'origine des adultères. Il invoque également la nécessité du divorce qui offre la possibilité d'un nouveau mariage aux époux et aux épouses qui en sont les victimes, car le divorce est un droit naturel que seulement l'Église catholique refuse de reconnaître. D'un point de vue général, Voltaire dénonce les injustices dont les femmes sont victimes (souvent à travers des personnages), mais il ne prend jamais publiquement position en faveur des droits de la femme et ne renonce pas à évoquer tous les défauts et toute la faiblesse de ce sexe¹⁰⁴, même si avec l'ironie qui le caractérise, reconnaissant seulement quelques femmes exceptionnelles¹⁰⁵. En 1765, dans son ouvrage *L'éducation des filles* (écrit en 1761) il présente, à travers le personnage de Sophronie¹⁰⁶, la synthèse de sa conception de l'éducation féminine : le modèle éducatif religieux est insuffisant, inutile et même trompeur ; Sophronie a été éduquée par sa mère de façon à ce qu'elle puisse former son propre goût, penser, s'exprimer, choisir elle-même son époux et vivre dans la société comme un être pensant. Sophronie précise qu'elle aurait

¹⁰⁴ Voltaire sait toutefois être bien vulgaire quand il arrive à insulter brutalement le corps féminin et son système reproductif – décrit comme dégoûtant – dans ses *Nouveaux Mélanges* (1765), comme nous le rappelle Raymond Trousson (*Préface à Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1996, p.iv).

¹⁰⁵ Catherine de Russie (amie et admiratrice de Voltaire), comme on l'a vu, et certainement Madame du Châtelet. Nous apprenons de Jolien Grauwels (*op. cit.*, p.48) que l'historien Léon Abensour (*La femme et le féminisme avant la Révolution*, *op. cit.*) fait coïncider l'expression d'un féminisme authentique de Voltaire avec les années heureuses de la liaison avec Madame du Châtelet.

¹⁰⁶ Ce personnage est un contrepoids de *Sophie* de Rousseau, même dans le nom, comme l'observe J. Grauwels (*id.*, p.125).

eu une éducation pratique *convenable à son sexe* si elle était née pour gagner sa vie et travailler. Voltaire semble donc envisager une formation adaptée au rôle social que la femme occupe. On pourrait conclure que ce philosophe ne peut pas être défini un représentant du féminisme, car il ne considère pas les femmes comme des égales privées de leurs droits. Plutôt, il contribue à la cause féminine indirectement, car il voit la femme comme un sujet faible opprimé dans le contexte plus général de sa lutte personnelle à l'injustice, à l'oppression, à l'intolérance et au pouvoir de l'Église. Son point de vue est sur l'humanité et non sur l'égalité des sexes.

Denis Diderot ne peut, lui non plus, être encadré de façon rapide en ce qui concerne sa position à l'égard de la cause féminine. Il apparaît décidément féministe dans son article *Réflexions sur le Courage des Femmes* (*Mercur de France*, mars 1745) : dans la ligne de Poullain, il célèbre les vertus féminines, notamment le courage, qui sont étouffées par le manque d'éducation imposé par les hommes. *Le Rêve de d'Alembert* (1769) évoque les théories de Buffon sur l'identité biologique et physiologique de l'homme et de la femme et ose présenter l'idée d'une égalité sexuelle et d'un plaisir sexuel partagé à l'intérieur du couple : il s'agit certainement d'une des premières tentatives de légitimer une sexualité féminine active. Toutefois, dans l'essai *Sur les femmes* (1772), écrit en réponse à l'*Essai* de Thomas de la même année et publié dans *Correspondances Littéraires*, Diderot montre une certaine dualité. Il reconnaît l'« infinie diversité » de la femme, un être où coexistent une grande force et une grande faiblesse, « que la vue d'une souris ou d'une araignée fait tomber en syncope, et qui sait quelque fois braver les plus grandes terreurs de la vie ». Il souligne comment les sentiments (amour, jalousie, superstition, colère) s'expriment chez les femmes avec une intensité extrême par rapport aux hommes, qui ont un comportement moins viscéral. Il parle ouvertement de la satisfaction sexuelle féminine, si difficile à atteindre quand l'amant déplaît à la femme : il rappelle que les hommes, au contraire, peuvent jouir charnellement avec toute femme complaisante. En tout cas, le plaisir sexuel est rare ou absent chez beaucoup de femmes, car les sens féminins fonctionnent selon des mécanismes très délicats et très profonds. Il affirme qu'un fort sentiment de haine envers la tyrannie des hommes unit tacitement toutes les femmes dans un « complot facile de domination », une sorte de ligue secrète féminine qui agit contre les hommes par la dissimulation, la vengeance, la volonté,

l'ambition¹⁰⁷. La dissimulation est bien, en effet, le propre de la femme, ainsi que la curiosité, l'orgueil et toutes les formes d'exaltation comme « l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fougueuse et l'hystérisme ». Le délire hystérique rapproche la femme du surnaturel : « La femme dominée par l'hystérisme éprouve je ne sais quoi d'inférieur ou de céleste ». Diderot affirme que les comportements déréglés de la femme dérivent de l'énergie mobilisée dans son utérus, qui est en quelque sorte le responsable de ses déséquilibres émotifs. Et il passe rapidement en revue les phases de la vie des femmes, pour en montrer les malheurs : l'enfance, pendant laquelle on réserve aux petites filles une éducation plus « contrainte » et plus « négligée » que celles des petits garçons ; le passage à la puberté avec le cycle menstruel, un malaise qui ne conditionne pas seulement toute leur vie, mais aussi leur personnalité, car son apparition correspond à un moment critique de l'existence ; les attentes et les espérances que l'imagination leur procure sur leur avenir ; le mariage décidé par les parents ; la grossesse, état pénible, et la maternité, avec ses risques et ses douleurs ; l'âge mûr et la ménopause, qui entraînent chez la femme la triste solitude et le refuge dans la religion : « Négligée de son époux, délaissée de ses enfants, nulle dans la société, la dévotion est son unique et dernière ressource ». Il souligne que dans toutes les civilisations les lois civiles et la cruauté de la nature s'allient contre les femmes pour les traiter « comme des enfants imbéciles », spécialement dans les sociétés primitives¹⁰⁸. Diderot est certainement fasciné par le mystère que la femme représente : d'un côté il l'associe à la violence à la tragédie, à l'excès et au déséquilibre, et de l'autre, à la sensibilité, à l'instinct, à l'énergie de la nature et à la faculté d'entrer en contact avec le monde de l'irrationnel. Le souhait d'un changement radical de la condition féminine ne va pas, chez lui, au-delà d'un regret pour les occasions ratées : « Femmes, que je vous plains ! Il n'y avait qu'un dédommagement à vos maux ; et si j'avais été législateur, peut-être l'eussiez-vous obtenu ».

Dans *Jacques le Fataliste* (écrit dans les années 1770 et publié en 1796) le narrateur souhaite un projet de loi pour condamner les hommes qui ont séduit et abandonné une honnête femme : pour punir et déshonorer ces séducteurs sur la base d'un principe égalitaire, cette loi devrait leur imposer de fréquenter uniquement des

¹⁰⁷ On retrouve cette idée du complot féminin dans la pièce *La Colonie* de Marivaux de 1750, un texte que Diderot pourrait bien avoir lu.

¹⁰⁸ À témoin de ses affirmations, il rapporte le récit émouvant d'une Indienne des rives de l'Orénoque.

séductrices, donc des filles publiques¹⁰⁹. En juillet 1762, Diderot présente deux « cas de conscience » (inventés ?) dans ses lettres à Sophie Volland. Il s'agit de se prononcer sur le comportement d'une fille qui veut devenir mère hors mariage pour garder sa liberté et cherche un inséminateur à cette fin, et sur celui d'une femme mariée qui hésite - on se demande pourquoi - à coucher avec le supérieur de son mari alors qu'en se concédant elle pourrait très facilement (en « un quart d'heure ») lui procurer un avancement de carrière. Le matérialisme de Diderot voudrait ici dissocier l'acte sexuel de toute idée morale et accorder la liberté complète à ces femmes. Si le premier cas montre de fait un progrès en matière d'émancipation féminine et de bioéthique, dans le second, où Diderot blâme assez ouvertement l'épouse hésitante, il semble bien plus difficile de parler de liberté féminine¹¹⁰. Dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* (écrit en 1772 et publié en 1796)¹¹¹, à travers le discours de Polly Baker, Diderot montre l'injustice des lois envers les femmes. Polly défend sa condition de mère célibataire devant un tribunal du New England, où l'on condamne les femmes qui ont des enfants hors mariage¹¹². Le plaidoyer de Polly est simple et provocateur. Elle se présente comme une femme qui n'a jamais rien fait de mal et qui n'arrive pas à comprendre quel est son délit : selon la loi des hommes elle est coupable, mais selon le principe de la nature des choses elle a mis au monde cinq beaux enfants et les a élevés par ses propres moyens. Polly se peint comme une dupe des hommes et en même temps comme un symbole de la fertilité féminine qui mérite du respect, même si cette fertilité s'exerce hors mariage : ce n'est pas de sa faute si elle n'a pas trouvé de mari, bien qu'elle possède toutes les qualités et toute la volonté pour devenir une bonne épouse. Elle demande donc que les hommes fornicateurs soient punis par la loi ou obligés à marier les filles dont ils profitent.

Dans ces années 1770, Diderot, au service de Catherine II, est nommé curateur de l'institut pour les jeunes filles nobles fondé par l'impératrice au monastère de Smolny sur

¹⁰⁹ C'est le principe qui inspire la vengeance de Madame de la Pommeraye sur son amant, dont on lit dans le conte.

¹¹⁰ Nous sommes redevables de ces observations à Odile Richard-Pauchet, « Diderot dans les Lettres à Sophie Volland : deux cas de conscience entre éthique et bioéthique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48 | 2013 [En ligne] <http://journals.openedition.org/rde/5032>.

¹¹¹ Il s'agit d'un dialogue qui se présente comme la suite du *Voyage autour du monde* de Louis-Antoine de Bougainville (1769), le premier capitaine français qui a fait le tour du monde. Diderot y peint une société tahitienne utopique, pour affirmer la primauté de la loi naturelle sur les lois morales, sociales, religieuses.

¹¹² Polly Baker est un personnage inventé par Benjamin Franklin (*The Speech of Polly Baker*, 1747) pour dénoncer justement l'absurdité d'un système judiciaire qui punit les femmes qui donnent naissance à un enfant hors mariage, par des amendes ou par le fouet. Dans la fiction de Franklin, la brillante et courageuse Polly réussit à se faire acquitter et marie un de ses juges.

le modèle de Saint-Cyr¹¹³. Il collabore avec Ivan Ivanovich Betzkoy, responsable des réformes éducatives en Russie, et il rédige lui-même pour la souveraine un projet éducatif universitaire. Pour conclure, on pourrait affirmer, suivant Ginette Kryssing-Berg¹¹⁴, que malgré ses quelques contradictions et le manque d'un engagement concret en faveur des droits de la femme, Diderot révèle une compréhension originale et positive de la féminité. Surtout, il a le mérite d'avoir jeté un regard nouveau sur la sexualité des femmes et sur le choix de la libre maternité.

Comme on le voit, au-delà des différentes positions et des incohérences, les grands philosophes des Lumières partagent un point de vue commun : il y a une question féminine, et cette question se joue avant tout sur l'éducation des filles. C'est à travers l'instruction que passe l'émancipation morale, intellectuelle ou politique des femmes.

Le thème de l'éducation est abordé également par Jean-Jacques Rousseau, mais avec d'autres objectifs. Dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*¹¹⁵ (1758) Rousseau se range plutôt contre les femmes. Sa position est celle d'un juge sévère qui déplore la corruption des mœurs dont la cause principale réside dans la capacité de séduction féminine. Le problème moral est là. Or, on sait bien que pour Rousseau la femme est une agréable créature utile et soumise à l'homme, comme le montre le livre V de l'*Émile ou sur l'éducation* (1762). Sophie doit être éduquée dans le but de servir l'homme qui lui est supérieur et qui lui est nécessaire pour ses désirs et pour ses besoins : « Elles doivent apprendre beaucoup de choses, mais seulement celles qu'il leur convient de savoir ». Au contraire, la femme n'est pas indispensable à l'homme : elle lui sert pour ses désirs. Les qualités que l'on lui demande sont donc en fonction de cela : elle doit être obéissante (« La femme est faite pour céder à l'homme et pour supporter même ses injustices »), vertueuse, timide, estimée, belle, aimable. Ses capacités intellectuelles ne

¹¹³ Parmi les enseignements donnés, Diderot prévoit un cours d'anatomie et d'éducation sexuelle, non seulement pour apprendre aux jeunes filles des connaissances sur le fonctionnement de leur corps de femme, mais aussi pour les mettre en garde contre les séducteurs. L'école de Smolny est aussi un sujet de correspondance entre l'impératrice et Voltaire.

¹¹⁴ Ginette Kryssing-Berg, « L'image de la femme chez Diderot », *Revue Romane*, 1, 1985, [En ligne] https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29529.

¹¹⁵ C'est là la réaction à l'article *Genève* de D'Alembert publié dans le tome VII de l'*Encyclopédie*. D'Alembert, à son tour, réplique par la *Lettre de d'Alembert à M. J.-J. Rousseau sur l'article Genève tiré du septième volume de l'Encyclopédie* (1759), où il condamne la tyrannie masculine et refuse la conception de la femme comme créature faible et pudique par nature. Il reconnaît que le potentiel féminin attend de se montrer à travers une éducation plus solide de l'esprit. Le siècle des Lumières a la fonction de favoriser cette pédagogie, dont toute la société va bénéficier : les hommes cesseront d'opprimer les femmes et les tenir dans l'ignorance ou d'encourager leur coquetterie, et elles *de séduire, de tromper et de gouverner* les hommes. L'amour sera alors un sentiment délicieux et le complément parfait de l'amitié.

sont pas en jeu, car elles sont inférieures à celles de l'homme et, surtout, elles ne sont pas nécessaires. Cette différence d'esprit dérive d'une diversité biologique : c'est là l'origine naturelle de l'inégalité. Les héroïnes de Rousseau, Sophie et Julie (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1761), bien que provenant de situations sociales différentes, représentent toutes les deux le modèle de femme déjà annoncé dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), où le philosophe établit un lien entre la condition primitive et le sentiment de pitié et d'empathie d'un côté, et entre la civilisation et l'égoïsme de l'autre. Selon Lieselotte Steinbrügge¹¹⁶, le trait moral qui caractérise ces figures féminines est le sentiment, un instinct naturel primordial qui garantit la fonction de la femme dans la famille et dans la société et qui est en contraste avec l'exercice de la raison et de l'intellect qui accompagne le progrès. Voilà pourquoi les femmes de Rousseau représentent la moralité et non pas la spéculation intellectuelle, réservée à l'homme.

Toutefois, la réflexion sur l'éducation féminine chez le philosophe genevois est assez complexe : en effet, la dimension morale de ces femmes s'affaiblit lorsqu'elle entre en conflit avec la dimension sociale. Julie d'Étanges n'arrive pas à se contenter naturellement de ses fonctions d'épouse et de mère, car elle est après tout victime d'un mariage de convenance, et sa passion jamais éteinte pour Saint-Preux finit par la perdre. Dans *Émile et Sophie, ou Les Solitaires*, 1780¹¹⁷, Sophie, une fois devenue elle aussi épouse et mère, doit faire face avec Émile aux problèmes réels de l'existence et au malheur (la mort de leur petite fille), et son éducation à la vertu ne lui suffit plus : installée au cœur de la civilisation moderne, à Paris, elle a une liaison adultérine d'où naît un enfant, et son couple se brise. Dans l'*Émile*, Rousseau avait écrit : « la femme infidèle fait plus, elle dissout la famille et brise tous les liens de la nature ; en donnant à l'homme des enfants qui ne sont pas à lui, elle trahit les uns et les autres, elle joint la perfidie à l'infidélité ». En écrivant *Les Solitaires*, Rousseau met à l'épreuve son héros et son héroïne : est-ce pour démontrer sa thèse ou pour représenter ces doutes ? Quoi qu'il en soit, il montre dans ce roman la fragilité du modèle éducatif de l'*Émile*, car Sophie, le modèle féminin par excellence, échoue.

¹¹⁶ L. Steinbrügge, « *Qui peut définir les femmes ? L'idée de la nature féminine au siècle des Lumières* », *Dix-huitième siècle*, n.26, 1994, Économie et politique, p.346, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070_6760_1994_num_26_1_1994.

¹¹⁷ Roman épistolaire inachevé, publié posthume, qui représente la suite dramatique de l'*Émile*.

Si les héroïnes de Rousseau échouent, ce n'est pas complètement de leur faute : la pieuse et vertueuse Julie, bien que cultivée, meurt payant le prix des préjugés sociaux de sa famille et d'une éducation sentimentale reçue par une femme de chambre; Sophie, elle, éduquée correctement par sa mère, est ensuite déçue par l'attitude de son mari et corrompue par la grande ville et ses tentations. Les responsables de ces faillites seraient donc Saint-Preux, Émile, l'ignorance du monde et la société masculine¹¹⁸.

La position de Rousseau révèle donc des contradictions, et semblerait mériter plus d'un approfondissement. Sa conception de la raison et de la civilisation l'amène à concevoir la femme idéale comme un être aimable et soumis qui mérite une éducation adéquate à sa mission naturelle en famille et dans la société : celle d'épouse comblée et de mère féconde, heureuse et responsable. Son statut social est inférieur à celui de l'homme, son statut moral est supérieur : grâce à ses qualités et à ses sentiments, elle peut influencer son compagnon et le rendre le plus possible naturel et vertueux à l'intérieur de la société. Elle permet alors la réhabilitation du droit naturel à la passion et au mariage d'amour. Sa fonction essentielle de mère l'éloigne certainement de l'engagement social et encore plus de l'engagement politique¹¹⁹, mais elle remplit une fonction sociale moralisatrice et éducatrice. C'est bien cette image féminine de sensibilité morale (le *sexe moral*) et de vertu à fonction sociale qui est accueillie par une grande partie de la société de l'époque et qui sera dominante chez les hommes de la Révolution, avant tout chez Robespierre.

2.4 Les femmes dans l'*Encyclopédie*

Quelle est la position de l'*Encyclopédie*, c'est-à-dire de l'ouvrage qui est le monument intellectuel du siècle des Lumières ? Les différents contributeurs de l'article *Femme* et des autres articles reliés à ce sujet ne montrent pas une position univoque¹²⁰.

¹¹⁸ Rousseau accuse Saint-Preux dans le roman et Émile reconnaît sa propre responsabilité dans l'adultère de Sophie. Nous sommes redevables de ces observations à Colette Piau-Gillot (« Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », *Dix-huitième siècle*, n°13, 1981, Juifs et judaïsme, p.317-333, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070_6760_1981_num_13_1_1346

¹¹⁹ Comme le témoigne également l'affirmation de Julie d'Étanges sur la séparation naturelle entre les femmes et la politique.

¹²⁰ De ce sujet se sont occupées, entre autres, Colette Piau-Gillot, *op. cit.*, et Lieselotte Steinbrügge, *op. cit.* Nous rappelons que l'article *Femme* (*Encyclopédie* 1^{ère} édition, 1751, tome 6, p.468-481) paraît avec une entrée principale (*Anthropologie*) signée du paraphe g par Paul-Joseph Barthez (1734-1806), médecin très érudit, suivie de trois sous-entrées : *Droit naturel*, signée par Louis de Jaucourt (1704-1779), médecin et

Barthez, dans son entrée (*Femme-Anthropologie*), témoigne de la tradition médicale d'origine aristotélicienne, reprise par plusieurs anatomistes et par les philosophes platoniciens, selon laquelle le corps féminin, dérivant du corps masculin, serait « un homme manqué ». Il reconnaît que le principe de la supériorité présumée de l'homme a des origines culturelles, politiques et religieuses dans les différents pays. En même temps, il constate que l'on a énormément négligé l'éducation féminine et s'étonne que l'on puisse avoir eu tant de femmes savantes et femmes intellectuelles. Le Chevalier de Jaucourt (*Femme - Droit naturel*) part du principe selon lequel le couple existe uniquement pour un but animal : se reproduire et éduquer les enfants. L'union homme-femme étant ainsi conçue, le mariage perd sa valeur de sacrement pour devenir l'expression sociale de la procréation de l'espèce humaine. Jaucourt écrit très clairement que le droit naturel n'est absolument pas à l'origine de l'inégalité des femmes, car ce qui détermine le pouvoir marital est uniquement la loi et l'usage établi des nations européennes, alors que l'homme et la femme sont sur un plan d'égalité naturelle¹²¹. En effet, le principe de la supériorité morale et juridique de l'homme que l'on observe dans les différents pays s'est établi injustement à partir d'une supériorité physique : le droit naturel a déterminé le droit positif, mais, écrit l'encyclopédiste, « de cela seul que l'on est propre à commander, il ne s'ensuit pas qu'on en ait actuellement le droit ». De plus, il reconnaît que « l'homme n'a pas toujours plus de force de corps, de sagesse, d'esprit, & de conduite, que la *femme* ». Finalement, il affirme la primauté de la loi civile sur la loi naturelle et sur la religion. Les institutions humaines peuvent judicieusement établir, en règle générale, « que la voix de l'homme l'emportera tant que les parties n'auront point fait ensemble d'accord contraire, parce que la loi générale découle de l'institution humaine et non pas du droit naturel ». Il prévoit la possibilité qu'une femme exerce l'autorité conjugale sur son mari sur la base de la loi : c'est le cas de nombreuses reines et princesses. Donc, si les femmes peuvent régir un empire, elles peuvent bien être maîtresse sans leur famille, et il existe des exemples dans l'histoire où cela est arrivé.

académicien, *Morale*, signée par Joseph-François-Édouard de Corsembleu Sieur de Desmahis (1723-1761), poète et dramaturge, et *Jurisprudence*, signée par l'avocat Antoine-Gaspard Boucher d'Argis (1708-1791), qui utilise le paragraphe A.

¹²¹ Faire dériver le mariage d'une nécessité naturelle (et non religieuse) est un argument qui s'insère, selon Steinbrügge, dans la ligne des physiocrates, pour qui la reproduction a avant tout une valeur démographique, et donc socio-économique. Dans ce système d'idées, partagé également par Diderot, on modifie l'intérêt porté à la sexualité, qui est vue comme un instrument pour la croissance de la population.

Jaucourt insiste sur le fait que le mariage est un contrat où les droits réciproques sont déterminés par les engagements contractés au sein du couple et non par la loi naturelle : l'égalité naturelle offre à la femme la possibilité de négocier son pouvoir avec l'homme et d'établir grâce à cet accord une loi civile favorable. C'est encore Jaucourt qui se préoccupe de décrire dans un très long article (*Femme - En couche*) les complications post-partum et tous les remèdes qui peuvent soulager la femme parturiente ou accouchée ou encore lui sauver la vie, puisque le taux de mortalité maternelle est à l'époque très haut.

Par contre, Boucher d'Argis et Desmahis témoignent d'une vision beaucoup plus traditionnelle de la femme: le premier (*Femme - Jurisprudence*), avant de passer en revue les principales situations juridiques de la femme française, affirme que les femmes sont forcément exclues de beaucoup de fonctions à cause de leur fragilité et de leur délicatesse naturelle; le second, dans son long article (*Femme - Morale*), oppose à la description d'une femme coquette, mondaine et dissimulatrice celle de son idéal féminin, l'honnête femme bourgeoise, dont les qualités sont des « vertus obscures » exercées dans la sphère familiale: la complaisance envers son mari, la douceur envers ses enfants, la bonté envers ses domestiques, le sentiment religieux, l'ordre, l'économie et la discrétion. Épouse et mère de famille sensible, vertueuse et respectable, elle « répand autour d'elle une douce chaleur, une lumière pure qui éclaire & vivifie tout ce qui l'environne » ...et Desmahis se demande si cet état de perfection dérive de la nature ou de la raison. C'est bien cette image de femme celle que Rousseau élabore et qui va prévaloir sur le modèle de femme émancipée, cultivée et sociale.

On comprend bien, comme le souligne Steinbrügge, que si l'honnête femme bourgeoise ne pratique pas la communication intellectuelle, qui n'appartient pas à sa nature, pour une telle femme l'instruction supérieure devient inutile et artificielle. Voilà alors niée à la femme son émancipation intellectuelle, outre que politique, en dépit des revendications des *philosophes*. En effet, l'Encyclopédie ne se range pas nettement du côté des femmes. Elle semble témoigner de la double perspective du siècle qui se joue sur la notion bivalente de *nature* : d'un côté, un point de vue plus favorable à l'égalité de la femme ou au moins à son éducation (Montesquieu, Voltaire, Diderot, Barthez, Jaucourt...), qui part du constat de l'égalité naturelle des êtres humains ; de l'autre, les positions qui ne s'opposent pas à l'infériorité ou à l'inaptitude féminine (Rousseau,

D'Argis, Desmahis...), une infériorité fondée sur l'inégalité naturelle de la femelle humaine, qui se transforme en inégalité morale et juridique dans le cadre du droit naturel.

2.5 Féminisme et dualisme cartésien : Helvétius, Condorcet

Selon Lieselotte Steinbrügge, cette dualité *égalité naturelle/inégalité naturelle de la femme* reflète une évolution épistémologique : le passage du rationalisme cartésien, où l'égalité homme-femme se joue sur le plan de l'intellect (comme chez Poullain de la Barre), au sensualisme de Condillac qui, affirmant la connaissance par les sens, relie les facultés intellectuelles à la physiologie individuelle. C'est alors que la spécificité du corps féminin intervient considérablement sur l'évaluation des capacités intellectuelles de la femme. Ce changement est visible dans l'ouvrage du docteur Pierre Roussel *Système physique et moral de la femme* (1775), qui veut déterminer les facultés intellectuelles de la femme à partir de sa physiologie : ce qu'il reconnaît comme la mollesse de ses organes, l'intensité et la simultanéité de ses perceptions et la sensibilité de tout son organisme seraient alors à l'origine de son irritabilité nerveuse, de son incapacité de raisonner pleinement et de se fatiguer physiquement et intellectuellement. Les théories médicales dominantes, qui ressentent d'une connaissance encore insuffisante de la physiologie et du système reproductif féminins, offrent donc un fondement scientifique aux théories épistémologiques qui veulent nier à la femme la capacité de la pensée abstraite¹²².

Il faut toutefois rappeler que le sensualisme est paradoxalement à l'origine d'une pensée décidément plus féministe dans l'interprétation d'Helvétius¹²³, le philosophe d'origine suisse qui accentue les positions de Condillac : le principe qui met les sensations à l'origine des connaissances et des comportements aboutit chez Helvétius à un matérialisme intégral où l'activité pensante dérive entièrement de la sensibilité physique et, par conséquent, du conditionnement extérieur du milieu. L'origine de l'inégalité humaine n'est donc pas dans la différence physique ou physiologique, mais dans la

¹²² Il n'y a pas que le docteur Roussel comme autorité scientifique : Buffon, dans son *Histoire naturelle* (1749-1789) définit la différence biologique de la femme non comme une inégalité mais comme une complémentarité, surtout en ce qui concerne les caractéristiques des organes reproductifs. Inutile de dire que son discours fut refusé par l'Église catholique et par les autorités politiques.

¹²³ Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), ami de Voltaire, habitué des salons et salonnier lui-même, fut attaqué par les jésuites, les jansénistes, la Sorbonne et le Parlement de Paris et fut obligé de démentir ses idées. De son vivant, il eut plus de fortune à l'étranger qu'en France.

différence des milieux naturels et sociaux. Cela permet à Helvétius d'affirmer que les êtres humains partagent une condition d'égalité mentale originaire et que c'est surtout à travers l'éducation et les circonstances que se forment les esprits : dans son essai *De l'Esprit* (1758) il écrit que l'infériorité des femmes est à attribuer uniquement à la plus mauvaise éducation qu'elles reçoivent. En améliorant l'instruction féminine, on diminuerait en plus l'influence négative que les femmes ont sur les hommes.

Mais c'est un disciple de Voltaire, le marquis de Condorcet, celui qui défend de tout cœur les droits de la femme dans les années qui précèdent la Révolution¹²⁴. Représentant d'un féminisme intégral d'origine aristocratique, Condorcet s'appuie sur le droit naturel, tout comme Rousseau, mais du point de vue exactement contraire. Dans *Lettres d'un bourgeois de New-Haven à un citoyen de Virginie* (1787), il affirme que le fondement du droit des hommes réside dans le fait qu'ils possèdent une sensibilité, une raison et une morale : ce sont là des qualités que les femmes partagent à part entière, et cela devrait leur permettre d'avoir accès aux mêmes droits politiques (selon le système censitaire en vigueur) et aux mêmes positions, sauf en ce qui concerne l'armée et les travaux lourds (à cause de leur constitution physique). Le droit de citoyen impliquant l'exercice de sa libre volonté, la femme serait par conséquent libérée de l'autorité du mari. Condorcet revient sur la nécessité d'étendre le droit de cité à toutes les femmes dans *l'Essai sur la constitution et la fonction des assemblées provinciales* (1788), où il aborde également le thème de l'éducation féminine et recommande, le premier, une instruction secondaire pour les filles : l'éducation égalitaire est une bonne chose pour la femme, pour ses enfants (qui en profiteront) et pour l'équilibre familial¹²⁵. En 1790 paraît son article *Sur l'admission des femmes au droit de cité*¹²⁶, où, à la lumière du contenu de la

¹²⁴ Nicolas de Caritat marquis de Condorcet (1743-1794), mathématicien, économiste, philosophe et encyclopédiste, participa à la Révolution en tant qu'*idéologue*. Franc-maçon, il appartenait à la loge parisienne « *les Neuf Sœurs* ». Secrétaire permanent de l'Académie des Sciences et membre de l'Académie Française, il fut élu député à l'Assemblée législative et ensuite à la Convention nationale. Défenseur des droits de l'homme, des droits des femmes, des Juifs, des Noirs, et de l'abolition de l'esclavage, il proposa, entre autres, une réforme du système éducatif et un projet de constitution qui ne furent pas adoptés. Girondin, il eut de profonds contrastes avec Robespierre et s'opposa à l'exécution de Louis XVI. Arrêté par les montagnards, il mourut dans des circonstances mystérieuses. Son épouse, Sophie Marie Louise de Grouchy, était une femme intelligente et cultivée qui recevait beaucoup de philosophes et d'hommes de lettres dans son salon littéraire à l'Hôtel des Monnaies.

¹²⁵ L'instruction des filles fait l'objet de l'ouvrage *Cinq Mémoires sur l'Instruction publique* (1791), qui fonde un projet de décret présenté ensuite par Condorcet à l'Assemblée en 1792. Le projet, jamais voté, est très détaillé et prévoit, entre autres, une instruction mixte (la mixité étant moralement utile par rapport à la ségrégation).

¹²⁶ Dans le *Journal de la Société de 1789*, 3 juillet 1790.

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, il accuse les législateurs d'avoir « violé le principe de l'égalité des droits en privant tranquillement la moitié du genre humain de celui de concourir à la formation des lois »¹²⁷. Condorcet affirme qu'il n'y a pas de différence entre les droits naturels des hommes et ceux des femmes : il s'agit des droits naturels de l'espèce humaine. L'origine de l'infériorité féminine est dans l'éducation et dans la société, et non pas dans la nature.

On voit très bien, comme le souligne Steinbrügge¹²⁸, que Condorcet croit en un *intellect asexué* d'inspiration cartésienne, tout comme Poullain de la Barre, et n'a aucun préjugé sur la faculté de la raison ! Il se préoccupe également de répondre aux objections, comme par exemple celle de l'incompatibilité entre l'exercice des droits politiques et des tâches domestiques, qui n'a pas de fondement, puisque chez les hommes la jouissance des droits de cité ne fait pas obstacle à leurs tâches domestiques habituelles¹²⁹. Condorcet conclut en soulignant la contradiction des lois qui permettent à une femme d'être reine ou régente mais lui refusent les droits publics. Cet article, comme le rappelle Louis Devance, suscite bien des réactions, car il s'agit d'un texte féministe « doctrinal » de grande importance, la première expression individuelle, influente et explicite, de la part d'un homme, d'un féminisme affirmé sur le plan juridique¹³⁰.

Il faut toutefois rappeler que les positions théoriques de Condorcet ne se traduisent malheureusement pas en projets de lois ou de constitution : devant l'Assemblée nationale il ne mentionne pas les droits féminins. Par exemple, en 1793, pendant la Convention, il renonce à aborder la question du droit de vote aux femmes lors de son rapport introductif à un projet de constitution. Pourquoi ce recul ? Louis Devance ne pense pas à un manque de courage mais plutôt à une constatation réaliste des faibles possibilités d'affirmation concrète des idées féministes¹³¹. Devance suggère également que Condorcet ait pu hésiter face aux excès d'un certain féminisme populaire et activiste, trop bruyant et trop agressif,

¹²⁷ Nous empruntons la citation à Louis Devance, « Le féminisme pendant la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n.229, 1977, pp.341-376, [En ligne] http://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1977_num_229_1_1007. C'est à lui que nous sommes redevables de ces observations sur Condorcet.

¹²⁸ L. Steinbrügge, *op. cit.*, p.347.

¹²⁹ À remarquer, comme nous le suggèrent M. Albistur et D. Armogathe (*op. cit.*, p.219), que Condorcet reste un homme de son temps quand il ne prévoit pas de possibilité de choix pour les femmes entre la fonction familiale et la fonction publique: même pour lui, il était inconcevable d'être une femme engagée sans être épouse et mère.

¹³⁰ L. Devance, *op. cit.*, p.352-354.

¹³¹ *Id.*, p.357.

et c'est aussi l'opinion de M. Albistur et D. Armogathe, qui, d'un point de vue moderne, reprochent au philosophe une attitude trop aristocratique et prudente¹³². Quoiqu'il en soit, la pensée de Condorcet fournit une base théorique solide aux revendications féminines et exerce une influence considérable sur le mouvement féministe du XIX^e siècle.

Avec Condorcet, nous entrons dans la dernière décennie du XVIII^e siècle. Il s'agit donc maintenant d'analyser la relation entre la Révolution et les idées sur la femme et de voir si et comment la cause féminine est perçue et prise en charge par la cause révolutionnaire.

¹³² M. Albistur, D. Armogathe, *op. cit.*, p.221.

Chapitre 3

La Révolution et les femmes

La Révolution naissante, avec ses idéaux d'égalité et de liberté de toute oppression, représente une occasion extraordinaire pour les revendications féminines : chez les femmes se développe un sentiment d'attente et d'espoir, ainsi que le désir de participer activement à la construction d'un nouvel ordre social et politique.

En ce qui concerne l'engagement des femmes dans la Révolution française, Louis Devance nous invite à faire une distinction : d'un côté, on reconnaît une *pratique féminine*, c'est-à-dire la participation collective des femmes aux luttes révolutionnaires, et de l'autre côté, une *pratique féministe*, qui concerne le mouvement doctrinal revendiquant l'égalité homme-femme. Le féminisme *stricto sensu*, défini donc comme la pensée et l'action visant à obtenir l'égalité du statut féminin et masculin, est bien plus faible au point de vue numérique que le mouvement de participation collective. Cependant, malgré ce statut minoritaire, la *pratique féministe* représente la naissance du féminisme moderne et son importance historique est donc remarquable. Dans ce contexte, il résulte difficile de toujours séparer nettement les deux pratiques pendant la Révolution : d'une part, l'action révolutionnaire des femmes n'est pas forcément une action *féministe*, même si en général elle tend vers le féminisme et reconnaît implicitement dans le féminisme sa logique profonde ; d'autre part, les diverses revendications féministes ne portent pas toujours le même intérêt à la cause révolutionnaire. Surtout, ces deux pratiques ne sont pas toujours compatibles avec les orientations des hommes révolutionnaires : si au début de la Révolution le pouvoir politique accueille assez positivement la contribution des femmes, à partir de 1791 il commence à refuser cette participation et, en 1795, arrive à interdire aux femmes toute forme d'activité collective et de participation à la vie politique.

Les modalités de l'engagement des femmes pendant la Révolution sont nombreuses et différentes, et relèvent de la pratique féminine ainsi que de la pratique féministe, ce qui explique l'attention conjointe des historiens à ces deux domaines¹³³.

¹³³ Nous prenons ici en examen la participation à la Révolution et non à la contre-Révolution, qui voit pourtant bien des femmes s'engager concrètement : dans les campagnes, contre la déchristianisation imposée par le régime révolutionnaire, en Vendée, contre la Convention, et dans tout le pays, pendant la Terreur.

3.1 La cause des femmes et la participation féminine à la Révolution

Une forme d'engagement féminin pendant les années de la Révolution est représentée par les *Cahiers de Doléances*, les brochures et les pétitions.

À la veille de la Révolution, le 1^{er} janvier 1789, les femmes du Tiers adressent au Roi la célèbre *Pétition des femmes du Tiers-État au roi*. Les pétitionnaires précisent tout de suite qu'elles n'ont aucune intention de demander l'égalité civique (« Exclues des Assemblées Nationales par des loix trop bien cimentées pour espérer de les enfreindre, elles ne vous demandent pas, Sire, la permission d'envoyer leurs députés aux États-Généraux »). Elles décrivent ensuite la situation pénible des filles pauvres : après avoir reçu une instruction faite surtout de prières pour suivre la messe, les filles du peuple commencent très jeunes à travailler pour n'être payées que quelques sous. La vie leur réserve alors ces possibilités : un mariage de misère et des enfants à élever dans la pauvreté, ou la rencontre avec un séducteur plus rusé qu'elles, qui les condamne, après une première faute, à se vendre pour leur subsistance, ou bien le choix forcé du couvent, ou encore l'emploi comme domestiques. De plus, le fait d'être nées filles leur procure souvent le mépris de leur famille. D'où la requête principale des femmes du Tiers au Roi, de qui elles voudraient la garantie de pouvoir exercer les métiers féminins sans plus de concurrence masculine. La pétition suggère ensuite d'appuyer une marque distinctive sur les habits des prostituées pour qu'on puisse les distinguer des femmes honnêtes, souvent harcelées par les hommes dans la rue. La requête suivante est pour une meilleure instruction qui leur permette de travailler. Elles veulent apprendre la langue française et toutes les bonnes vertus de leur sexe, mais sans formation scientifique, car les sciences portent à l'orgueil et au pédantisme, et éloignent des devoirs familiaux. Leur éducation sera également au profit du Roi et de la nation, car elles formeront à leur tour de futurs Français dévots à leur souverain :

Nous demandons à être éclairées, à posséder des emplois, non pour usurper l'autorité des hommes, mais pour en être estimées. [...] Nous vous supplions, Sire, d'établir des écoles gratuites où nous puissions apprendre notre langue par principe, la Religion & la morale. [...] Nous demandons à sortir de l'ignorance, pour donner à nos enfans une éducation saine & raisonnable, pour en former des Sujets dignes de vous servir. Nous leur apprendrons à chérir le beau nom de Français ; nous leur transmettrons l'amour que nous avons pour Votre Majesté ; car, nous voulons laisser aux hommes la valeur, le génie ; mais

nous leur disputerons toujours le dangereux & précieux don de la sensibilité ; [...] & (*nous*) ne voyons en vous qu'un Pere tendre, pour lequel nous donnerions mille fois la vie.¹³⁴

Ces extraits nous permettent de comprendre comment les femmes se perçoivent dans ce contexte. Elles *supplient* Louis XVI de créer un système d'instruction gratuit : elles ne reconnaissent pas l'instruction comme un droit, mais comme une concession de la part du souverain. Il n'y a donc pas, en principe, une véritable revendication. Elles demandent avant tout d'*apprendre leur langue* : il ne s'agit pas d'acquérir une formation approfondie, mais de dépasser la condition d'analphabètes ou semi-analphabètes. Elles voudraient une préparation pour pouvoir *posséder des emplois* : cette instruction représente pour elles le principal instrument concret pour travailler et non pas une forme d'émancipation juridique dans l'abstrait. Et pour le préciser, elles ajoutent, répétant une idée déjà exprimée au début, qu'elles n'ont pas l'intention *d'usurper l'autorité des hommes*, dont elles reconnaissent incontestablement la *valeur* et le *génie*, mais qu'elles souhaitent, au contraire, gagner leur *estime*, comme pour se justifier, avouant implicitement qu'elles n'en jouissent pas. Elles revendiquent comme qualité principale la *sensibilité* et la capacité d'élever des enfants sains et raisonnables.

Cette rapide analyse nous donne la mesure non seulement des exigences que les femmes du Tiers État manifestent, mais aussi de la perception de la valeur que la société leur attribue et qu'elles-mêmes se reconnaissent. L'idée de prétendre à une forme d'égalité politique ne leur appartient pas : elles ont des besoins concrets, économiques, elles ne veulent susciter aucune rivalité avec les hommes, elles souhaitent rester à leur place dans la société comme mères de famille, mais avec la possibilité de travailler légitimement¹³⁵.

La même absence de revendications juridiques et politiques caractérise la plupart des *Cahier de Doléances*. Les femmes ne peuvent pas rédiger directement les *Cahiers des États Généraux*, mais elles essaient d'y faire entendre leur voix et quelquefois composent elles-mêmes leur propre cahier de doléances pour décrire la condition pénible des femmes du peuple¹³⁶. C'est le cas de deux corporations féminines parisiennes, les marchandes de

¹³⁴ *Pétition des femmes du Tiers-État au roi, 1^{er} janvier 1789*, disponible sur gallica.bnf.fr/BnF.

¹³⁵ On pourrait très aisément reconnaître dans cette image féminine un modèle de type rousseauien avec toutes ses caractéristiques rassurantes.

¹³⁶ Il existe des *cahiers* parodiques et même grivois, écrits par des hommes qui veulent ridiculiser les réclamations féminines.

modes et les bouquetières, qui envoient à Necker leur propre *cahier*. On peut affirmer, toutefois, que beaucoup de femmes appartenant aux différentes classes sociales ont contribué à la rédaction des 60000 *cahiers de doléances* des diverses assemblées électorales.

Les rédacteurs se concentrent généralement sur les questions les plus évidentes : la prostitution, la misère, l'ignorance. Comme le problème de l'éducation féminine est présent partout, tous les cahiers demandent pour les filles la création d'écoles primaires gratuites gérées par des religieuses, surtout à la campagne. La mortalité maternelle et infantile étant très fréquente, on réclame aussi l'établissement d'hôpitaux-maternités pour assurer plus de soins et d'hygiène aux parturientes et aux accouchées, et la formation de sages-femmes expérimentées dans les zones rurales. Il y a de nombreuses requêtes sur la réalisation de maisons-refuges pour les mères célibataires, souvent pauvres et mises à l'écart. Comme le souligne Jolibert¹³⁷, ces demandes révèlent une volonté précise d'offrir un soutien aux mères et d'éviter les infanticides, encore nombreux. C'est donc avec cohérence que beaucoup de cahiers exigent l'abolition de l'édit d'Henri II (1556) qui punit les femmes enceintes hors mariage¹³⁸. L'aspect économique est quelquefois traité : pour lutter contre la misère, on demande des mesures qui restent pourtant marginales (ateliers de charité, ateliers nationaux, béguinages...) et qui ne touchent pas le monde des métiers : les femmes qui travaillent sont vues par les hommes comme des concurrentes redoutables. Le *Cahier du Tiers État de Paris* demande l'ouverture d'ateliers nationaux pour les deux sexes. Pour le fléau de la prostitution, qui est aussi d'origine économique, on envisage surtout des solutions répressives. Les problèmes présentés concernent donc la vie et la survie quotidienne des femmes, dans un cadre général d'amélioration sociale, et non pas leur émancipation juridique ou politique. Jolibert parle explicitement, pour ces *Cahiers*, de « demandes timides » et d'une « manque d'audace » qui ne correspond pas aux exigences réelles des femmes de la fin de ce siècle¹³⁹.

En tout cas, les revendications juridiques et politiques commencent à entrer dans des brochures, libelles, pamphlets et pétitions d'inspiration féministe adressés

¹³⁷ *Op. cit.*, p.119.

¹³⁸ Cet édit, confirmé ensuite par Louis XIV en 1708, oblige les femmes célibataires ou veuves à déclarer une grossesse et punit celles qui transgressent par le bannissement et le marquage ou même la mort. L'édit est principalement une disposition contre les infanticides (voir ci-dessus, p.21, n.29).

¹³⁹ *Op. cit.*, p.119.

directement à l'Assemblée. Une bonne trentaine de brochures, écrites par des hommes et plus souvent par des femmes anonymes, témoignent du désir d'égalité économique et de liberté personnelle, mais aussi, plus rarement, de droits politiques. Le divorce est invoqué non seulement comme protection contre la violence ou l'infidélité du mari mais aussi comme moyen pour consolider les ménages et comme source de dignité morale pour les femmes (*Griefs et plaintes des femmes mal mariées, le Mémoire sur le divorce*).

Les brochures dénoncent le problème de la prostitution et abordent la question professionnelle : les femmes demandent le droit de pouvoir travailler librement, c'est-à-dire de pouvoir exercer un métier avec légitimité et sécurité. L'éducation est, bien sûr, une priorité : au lieu du catéchisme, on veut apprendre des notions utiles pour gagner sa vie. Les *Motions adressées à l'Assemblée nationale en faveur du sexe* (1789), pétition anonyme, insistent sur la nécessité de réserver aux femmes sans dot les emplois de bureau occupés par les hommes, pour leur éviter de devoir choisir entre un mariage non désiré, la prostitution ou le voile.

Surtout, il y a des femmes qui commencent à demander explicitement, en 1789, l'égalité des droits : dans la *Requête des Dames à l'Assemblée Nationale* du 4 août 1789 les auteurs anonymes accusent l'Assemblée de tolérer l'existence de « treize millions d'esclaves » et présentent un projet de décret, très détaillé, qui demande pour les femmes les mêmes droits qu'ont les hommes : « Tous les privilèges du sexe masculin sont entièrement et irrévocablement abolis dans toute la France. Le sexe féminin jouira à toujours de la même liberté, des mêmes avantages, des mêmes droits & des mêmes honneurs que le sexe masculin »¹⁴⁰. On exige pour les femmes la possibilité d'être élues aux assemblées locales et à l'Assemblée nationale, si elles possèdent les « qualités requises par les lois des élections », et d'accéder à la Magistrature, aux professions militaires et aux charges religieuses¹⁴¹. On demande également que le genre masculin ne soit plus considéré comme privilégié en grammaire, et on revendique le droit de porter des culottes. Le thème du suffrage se retrouve également dans le *Cahier de Doléances* d'une mystérieuse Madame B.B., en 1789 : puisque les femmes paient les impôts comme les hommes, à partir du principe de l'équité économique elles doivent pouvoir voter. Et c'est encore par souci d'équité qu'elles doivent être représentées par elles-mêmes,

¹⁴⁰ Texte disponible sur gallica.bnf.fr/BnF.

¹⁴¹ De cette *Requête* (disponible sur gallica.bnf.fr/BnF) parlent, entre autres, B. Jolibert (*op. cit.*, p.120) et L. Devance (*op. cit.*, p.354).

puisque aucun homme n'est représenté par procuration : « [...] puisque les représentants doivent avoir absolument les mêmes intérêts que les représentés : les femmes ne pourraient donc être représentées que par les femmes »¹⁴². Ces textes révèlent qu'au début de la Révolution certaines femmes ont pris conscience de leur existence comme catégorie et ne se contentent pas de mesures visées à l'amélioration de leur vie : elles veulent participer directement à la gestion de la vie d'une société entière. Les propositions de Madame B.B. sont connues évidemment aussi en province, car elles seront reprises littéralement dans les *Cahiers de Doléances et réclamations des femmes du département de la Charente*, par Madame de Vuignerias.

En 1790, Marie-Madeleine Jodin, (1741-1790) comédienne suisse pupille de Diderot, signe une brochure adressée à la Constituante, *Vues législatives sur les femmes*, qui est considérée par beaucoup d'historiens le premier texte féministe écrit par une femme. Il s'agit d'un véritable essai sur les thèmes capitaux de la prostitution et du divorce. Jodin se ressent de la pensée de Diderot et aussi de celle de Rousseau, qu'elle reprend en ce qui concerne l'idée de nature et du pacte social, mais qu'elle élabore au service de son projet féministe.

La première partie des *Vues* est une justification philosophique de la corruption sociale qui a éloigné les femmes de leur état naturel créant ainsi le fléau de la prostitution. Jodin affirme la nécessité d'une réforme morale associée à une réforme législative : elle critique le système de répression qui frappe les filles publiques (réclusion dans les hôpitaux, persécution de la *police des mœurs*, qui tolère pourtant d'autres formes moins visibles de prostitution et justifie en tout cas le désir sexuel des hommes) et montre que la juridiction masculine sur les femmes a été inefficace. Les lois des hommes ont produit corruption, maladie, hypocrisie. Jodin propose de remédier à cette inefficacité par l'institution d'une juridiction féminine pour gouverner les femmes. Ce projet, très détaillé, comprend la création d'une *Chambre de Conciliation*, pour régler les problèmes familiaux (séparations, conflits économiques entre les veuves et leurs filles, protection pour les filles forcées à prendre le voile, condamnation des fiancés qui séduisent et abandonnent les jeunes filles célibataires) et d'une *Chambre Civile*, chargée de se prononcer sur les questions d'ordre social (par exemple, comportement malhonnête des femmes, turbulences ou désordres familiaux dénoncés par les voisins, maisons de jeu

¹⁴² Nous reprenons la citation d'Albistur et Armogathe, *op. cit.* p. 226.

gérées par des femmes, comportement des actrices...)¹⁴³. Cette juridiction ne serait pas seulement un tribunal, mais une institution toute féminine, située dans un grand établissement qui comprendrait également un foyer pour les vieilles femmes indigentes et des ateliers pour les femmes sans logis et sans emploi. À l’incarcération pour les filles publiques, Jodin veut substituer l’apprentissage d’un métier, ce qui rend la juridiction un instrument de réhabilitation sociale.

La seconde partie des *Vues* est consacrée à la défense du divorce, conduite à la lumière de la pensée des *philosophes* et des réflexions contenues dans les articles de l’*Encyclopédie*. Cette Constituante qui a la mission de restaurer les droits de l’homme ne peut pas ignorer le premier et le plus important de ces droits, celui de la liberté personnelle, qui est un droit naturel. Là encore, le recours à la nature est la source du droit et le fondement d’une vision féministe. Le projet concret d’une réforme morale et sociale des prostituées fait place à une demande plus large de droits féminins, confère aux femmes le rôle politique de décideurs dans un tribunal familial et social. Comme le dit Felicia Gordon, à qui nous sommes redevables pour ces observations sur Mademoiselle Jodin, « Both the idea of a woman’s legislature and that of divorce reform implied allowing women to control their own lives in a heretofore unprecedented fashion »¹⁴⁴. Les *Vues* résument cette ambition par leur épigraphe « Et nous aussi sommes citoyennes ».

Olympe de Gouges, autrice elle-même de brochures, pamphlets et lettres, recueillera l’esprit et le contenu de toutes ces revendications dans sa *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* (septembre 1791), dont nous parlerons plus loin.

Le succès des brochures féministes inspire des journaux qui remplacent les publications pour femmes de l’Ancien Régime. La participation à la cause féminine se manifeste aussi à travers ces journaux. Albistur et Armogathe distinguent quatre catégories : journaux pour les femmes rédigés par des hommes, journaux politiques

¹⁴³ Les actrices sont souvent considérées des femmes dépravées, à l’instar des prostituées.

¹⁴⁴ Felicia Gordon, « *Vues législatives pour les femmes 1790 : a reformist-feminist vision* », *History of Political Thought*, vol.20, n°4, Imprint Academic Ltd., Winter 1999, p. 649-673, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/26219666>.

généraux favorables au féminisme, journaux politiques rédigés par des femmes, journaux de groupes féminins¹⁴⁵.

Parmi les journaux rédigés par des hommes qui s'adressent à un public féminin, nous citons le *Courrier de l'Hymen, journal des dames* (paru de février 1791 à juillet 1791), qui accueille le courrier du cœur de ses lectrices, ainsi que des annonces matrimoniales. Devance rappelle que dans le premier numéro, le rédacteur déplore l'exclusion des femmes des corps administratifs, législatifs et judiciaires¹⁴⁶. Ce bihebdomadaire se présente comme un journal qui explore tous les aspects du mariage, et déclare ainsi le service offert dans ses pages : « Comme ce journal sera particulièrement consacré aux femmes, celles qui auroient à se plaindre d'un mari trop brutal pour écouter paisiblement leurs représentations, pourront les confier, sous l'anonyme, aux auteurs qui s'empresseront de les publier. Peut être plus d'un époux injuste se corrigera, en feignant de ne pas se reconnoître »¹⁴⁷. Le *Courrier* présente le mariage comme une institution fondamentale pour l'équilibre social mais qui ne doit pas forcément être fondée sur le sentiment d'amour. Il s'agit plutôt d'un pacte conjugal basé sur le respect et l'égalité des partenaires, qui peuvent donc divorcer sur la base d'un principe démocratique. Le courrier reçu des lectrices met en lumière plusieurs thèmes d'actualité, comme l'éducation et l'indépendance économique des femmes¹⁴⁸.

Le plus important des journaux politiques généraux qui défendent la cause des femmes est probablement *La Bouche de Fer* de l'abbé Fauchet¹⁴⁹, publié entre octobre 1790 et juillet 1791, qui rapporte les séances du club révolutionnaire *Le Cercle Social* et qui compte une féministe comme Etta Palm d'Aëlders parmi ses collaborateurs et habitués¹⁵⁰. Ce journal, ainsi que le gazetier révolutionnaire *L'Orateur du peuple* (1790-1795), soutient les droits des femmes et aide les femmes à organiser des réunions. Labenette, collaborateur de *L'Orateur*, dans son *Journal des Droits de l'Homme* (fondé

¹⁴⁵ Albistur et Armogathe (*op. cit.*, p.231) citent Éveline Sullerot, *Histoire de la presse féminine en France*, Paris, Colin, 1960.

¹⁴⁶ L. Devance, *op.cit.*, p.359.

¹⁴⁷ *Le Courrier de l'Hymen, journal des dames*, Prospectus d'un nouveau journal, n°1, 20 février 1791. Le texte est disponible sur gallica.bnf.fr/BnF.

¹⁴⁸ Comme l'affirme Siobhán McIlvanney, *Figurations of the Feminine in the Early French Women's Press, 1758-1848*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

¹⁴⁹ Claude François Fauchet, guillotiné en 1793, fut un évêque révolutionnaire proche des Girondins, membre de l'Église constitutionnelle.

¹⁵⁰ Etta Palm Aëlders (1743-1799), de famille bourgeoise néerlandaise, se donna le rang de baronne. Etta participa aux réunions du *Cercle social*, fut membre de plusieurs Sociétés de femmes et protagoniste d'actions politiques concrètes. Elle quitta la France à la fin de 1792.

en 1791), demande l'admission des femmes dans les assemblées : « Pendant que vous vous tuez à délibérer, elles ont, dit-il, déjà saisi toutes les nuances qui vous échappent ». Le *Journal de la Société de 1789* (1790) est décidément féministe et veut pour les femmes le droit de cité¹⁵¹.

Une publication politique rédigée par une femme est le *Journal de l'État et du Citoyen*, fondé en août 1789 par Louise-Félicité de Kéralio, première rédactrice en chef d'un journal¹⁵². Kéralio y annonce que la Révolution demande un nouveau rôle pour les gens de lettres, qui ont le devoir de défendre les valeurs révolutionnaires. C'est bien ce qu'elle fait pendant quatre mois dans son journal. Marginalisée, mal vue et attaquée par ses collègues hommes à cause de son sexe et du fait qu'à 31 ans elle n'a pas encore un mari, Kéralio réagit en se justifiant par des arguments qui révèlent une attitude très modérée sur le rôle public des femmes, annonce la fermeture de son journal et se marie¹⁵³. Elle continue à écrire dans un nouveau journal, le *Mercure National*, où elle a moins de visibilité, mais elle sera finalement contrainte d'abandonner publiquement la politique ainsi que le journalisme, dans un climat décidément antiféministe.

Les Étrennes Nationales des Dames (1789) est un journal rédigé par des femmes qui se lance dans le combat pour l'accès aux droits politiques et l'émancipation au sein du couple, affirmant même l'égalité sexuelle. Dans l'exemplaire du 30 novembre 1789, le seul qui semble avoir paru, un long article signé par une marquise de M*** contient la célébration des marcheuses sur Versailles des journées d'octobre¹⁵⁴: « Le 5 octobre dernier, les Parisiennes ont prouvé aux hommes qu'elles étoient pour le moins aussi braves qu'eux, et aussi entreprenantes ». Constatant l'état d'esclavage des femmes, l'autrice met en garde ses *concitoyennes* sur la prorogation de cette condition de servitude : « Remettons les hommes dans leur chemin, et ne souffrons pas qu'avec leurs systèmes d'égalité et de liberté, avec leurs déclarations de droits, ils nous laissent dans

¹⁵¹ C'est ici que Condorcet présente ses idées sur les droits des femmes (voir ci-dessus, p.63, n.126).

¹⁵² Louise-Félicité Guinement de Kéralio-Robert (1758-1822), fut femme de lettres, romancière, libraire et journaliste politique. Femme du patriote cordelier Pierre Robert depuis 1790, elle animait le club où naquit le parti républicain.

¹⁵³ Dans une lettre à Jacques Pierre Brissot de Warville (octobre 1789), elle précise que selon sa vision, la femme dans la nouvelle société révolutionnaire doit respecter sa féminité extérieure, avoir une attitude modeste et ne pas négliger ses occupations domestiques. C'est à la maison que les femmes devraient rencontrer les hommes pour participer aux débats et aux décisions, et non pas dans les espaces publics. Carla Hesse, à qui nous empruntons ces détails, parle d'un « domestic turn », à la Rousseau (Carla Hesse, *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p.91-93).

¹⁵⁴ Nous tirons les extraits suivants du texte accessible sur gallica.bnf.fr/BnF.

l'état d'infériorité, disons vrai, d'esclavage, dans lequel ils nous retiennent depuis si longtemps ». Elle affirme que les femmes peuvent à juste titre entrer à l'Assemblée nationale avec les nobles et le clergé :

Que l'esprit de raison, de justice et d'égalité, qui a détruit l'esclavage des François, la servitude des montagnards du Jura, et qui va briser les chaînes des Africains, nous conduise dans les Assemblées régénératrices de la France, nous porte jusques dans le Conseil des Rois, et prouve que nous manquions dans les départements. [...] Demandons des Représentantes à l'Assemblée nationale. Notre sexe y a plus de droit que les deux Corps moraux, qui se réunissent avec tant de peine à la grande masse nationale.

La marquise propose la création d'un service de garde au féminin : « Si les hommes veulent se réserver la garde du Roi, nous serons les amazones de la Reine ». Elle invoque une participation féminine non seulement à la vie sociale mais aussi sexuelle : « Or, vous serez maîtresses à la maison, si vous pouvez l'être sur la place publique. [...] En matière de séparation ou de divorce, vous rendrez justice à vos Concitoyennes ; et, dans le ménage même, vous prouvez aux volages et aux ingrats que la femme est à l'homme *égale en droits*, et vous prouvez, *égale en plaisirs* ». La mystérieuse marquise termine en invitant les lectrices à s'abonner et à envoyer des contributions contre « ces *hommes injustes* » de qui, d'ici peu, les femmes vont obtenir « l'existence politique ». Dans ce même numéro, les rédactrices prennent la défense de l'auteur d'une brochure (*Le Tocsin*) qui fait scandale car elle revendique les droits politiques pour les femmes de vingt ans.

Il faut toutefois préciser que les journaux féminins ne sont pas tous dans cette ligne : d'autres, en effet, prônent une image de la femme instruite mais surtout éducatrice de ses enfants, vertueuse et gardienne de la moralité. En tout cas, à partir du printemps 1792, la presse féminine se tait sur les sujets féministes : l'élan patriotique des femmes et leur volonté manifeste de s'engager dans la lutte armée révolutionnaire crée un climat de plus en plus inquiet et antiféministe, et les journaux préfèrent probablement exprimer des positions modérées.

La mobilisation des masses et le militantisme sont des formes importantes et bien visibles d'engagement féminin, déjà largement attestée avant 1789. Les femmes prennent part avec enthousiasme aux événements de la Révolution et sont souvent à l'origine des

soulèvements : organisatrices de nombreuses manifestations parisiennes au cours de 1789, elles sont présentes activement aux émeutes, au Jeu de Paume, sur les tribunes de l'Assemblée nationale, au pillage des boulangeries, à la prise de la Bastille... L'aggravation de la crise économique pousse les femmes à prendre de plus en plus d'initiatives. Le 4 août, elles incitent le Roi à signer les décrets par lesquels l'Assemblée Nationale abolit les privilèges des nobles et les droits féodaux. Le 5 octobre 1789, escortées par 500 soldats, quatre mille parisiennes marchent, armées, à l'Assemblée Nationale pour demander du pain¹⁵⁵ et, le jour suivant, sur Versailles : c'est la *Révolution d'octobre*, qui oblige la famille royale à s'installer à Paris. Elles participent aux fêtes, aux manifestations, aux défilés, à Paris et en province, portant sur elles le tricolore patriotique. En 1790, à Paris, beaucoup de femmes prêtent le serment révolutionnaire et sont décorées par la Commune (gouvernement révolutionnaire de la capitale) ; en province se forment de nombreux bataillons d'*Amazones*. En juin 1791, après l'arrestation du Roi à Varennes, les femmes sont aux Tuileries dans la foule qui accueille, furieuse, la famille royale et, en juillet, sur le Champs de Mars quand les Cordeliers réclament l'institution d'une république.

Ces mouvements féminins de masse ne sont pas des mouvements féministes, car la cause de ces femmes est la cause de la Révolution. Toutefois, leur mobilisation et leur militantisme les rend des défenseurs de la patrie, donc des *citoyennes* à part entière. Elles se rendent compte très bien que leur défense des idéaux révolutionnaires passe aussi par la prise des armes : le 6 mars 1792, une pétition signée par 319 femmes de Paris est déposée à l'Assemblée législative par un groupe de citoyens guidés par Pauline Léon¹⁵⁶. La pétition, qui demande la permission d'organiser une garde nationale féminine pour défendre la Révolution et le droit pour chacune de défendre sa vie et sa liberté par les armes, ne sera pas accueillie, mais elle est inscrite dans le procès-verbal de la séance. Le 25 mars, Théroigne de Méricourt, qui porte d'habitude un costume d'amazone et des pistolets, avait incité les femmes du Faubourg Saint-Antoine à prendre les armes et à défendre la France des ennemis de la Révolution par un célèbre discours patriotique,

¹⁵⁵ Elles se sont emparées de fusils, tambours et canons à l'Hôtel de Ville.

¹⁵⁶ Pauline Léon (1768-1838) participa à la prise de la Bastille, aux journées révolutionnaires et à l'activité de plusieurs sociétés. Elle fut pétitionnaire aussi pour la mort de Louis XVI. Femme d'un jeune *enragé*, elle fonda la *Société des Citoyennes Républicaines et Révolutionnaires* avec Claire Lacombe (voir ci-dessous). Elle survécut à la Révolution, à la Terreur et à l'Empire.

féministe et égalitaire¹⁵⁷. Dans ce discours, prononcé à la Société Fraternelle des Minimes en présentant un drapeau, Théroigne établit un lien très étroit entre Lumières et droits des femmes, comme cet extrait le témoigne :

Citoyennes, n'oublions pas que nous nous devons toutes entières à la Patrie ; qu'il est de notre devoir le plus sacrés de resserrer entre nous les liens de l'union, de la confraternité. [...] Armons-nous ; nous en avons le droit par la nature et même par la loi ; montrons aux hommes que nous ne leur sommes inférieures ni en vertus, ni en courage ; montrons à l'Europe que les Françaises connaissent leurs droits, & sont à la hauteur des lumieres du dix-huitième siècle ; en méprisant les préjugés, qui par cela seul qu'ils sont préjugés, sont absurdes, souvent immoraux, en ce qu'ils nous font un crime des vertus. [...] Mais, françaises, actuellement que les progrès des lumieres vous invitent à réfléchir, comparez ce que nous sommes avec ce que nous devrions être dans l'ordre social. Pour connoître nos droits & nos devoirs, il faut prendre pour arbitre la raison, & guidées par elle, nous distinguerons le juste de l'injuste. [...] Françaises, je vous le répète encore, élevons-nous à la hauteur de nos destinées ; brisons nos fers ; il est temps enfin que les femmes sortent de leur honteuse nullité, où l'ignorance, l'orgueil, & l'injustice des hommes les tiennent asservies depuis si longtemps ;¹⁵⁸

C'est là un vrai manifeste féministe où les revendications féminines trouvent leur légitimité dans le droit naturel aussi bien que dans les lois de la France révolutionnaire, s'exprimant avant tout à travers le principe de l'égalité sur le plan des qualités que la patrie demande à ses enfants des deux sexes : vertu et courage. Théroigne invite les femmes à se rendre dignes de leur siècle et des progrès que ce temps leur a apporté, et à prendre conscience de leur véritable rôle dans la nouvelle société et de leur brillante destinée. La raison sera leur guide. Elles pourront alors s'affranchir de la servitude imposée par les hommes. Jolibert souligne que pour Théroigne l'appartenance à l'armée qui défend la nation est l'expression de la citoyenneté, et qu'à ses yeux le devoir de protéger la patrie appartient également aux femmes en tant que citoyens. Cela à juste titre, car le 27 avril 1791 Robespierre avait affirmé qu'être armé pour défendre la patrie est « le

¹⁵⁷ Anne-Josèphe Théroigne ou Térwagne dite de Méricourt (1762-1817), d'origine belge, fut une véritable personnalité de la Révolution. Féministe militante, elle fonda le premier club politique. Elle était jacobine et républicaine mais contraire à l'extrémisme des Montagnards. En 1793 elle devint folle après avoir été agressée par des femmes jacobines qui la dénudèrent et la fessèrent publiquement. Le personnage de Théroigne entra dans l'imaginaire collectif de l'époque comme symbole de fureur, agressivité, bestialité au féminin.

¹⁵⁸ *Discours prononcé à la Société Fraternelle des Minimes, le 25 mars 1792, l'an quatrième de la liberté, par Mlle. Théroigne, en présentant un Drapeau aux Citoyennes du Faubourg S. Antoine* (texte disponible sur gallica.bnf.fr/BnF).

droit de tout citoyen ». À notre avis, le discours de Théroigne est une synthèse parfaite de Lumières, Révolution et féminisme : il exprime un souhait d'alliance entre le progrès des idées, la défense des idéaux révolutionnaires et l'émancipation féminine, montrant que celle-ci, finalement, est une conséquence directe de l'exercice de la raison. La même confiance en la raison est exprimée par Olympe de Gouges qui, quelques mois avant, en septembre 1791, avait fait imprimer sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*.

Le courage que Théroigne invoque ne manque certainement pas aux Françaises, dont quelques-unes font déjà partie de la Garde Nationale : après la déclaration de guerre à l'Autriche (avril 1792), 154 légions d'*Amazones* se constituent en province et environ une centaine de femmes partent au front avec les soldats. Ces femmes combattantes ne sont pas à confondre avec les vivandières et les blanchisseuses, qui sont normalement présentes dans les camps militaires. Il s'agit surtout de jeunes femmes appartenant aux couches populaires, qui partent souvent à la suite de leurs maris, compagnons, frères ou pères. On les intègre à l'armée, avec des rôles précis (canonnier, grenadier, etc.) et certaines ont même des grades. Le déguisement en homme, auquel quelques-unes ont recours, est bien toléré car il est vu comme une forme d'élévation au-dessus de la fragilité féminine¹⁵⁹.

La participation féminine à la guerre a lieu aussi plus indirectement, par les collectes de fonds ou la réalisation de costumes militaires, souvent dans les clubs féminins. Les *tricoteuses*¹⁶⁰ s'occupent de cela un peu partout, devenant une sorte d'instrument de contrôle populaire des institutions révolutionnaires : aux réunions politiques, à l'Assemblée, au Tribunal, ces femmes issues des milieux populaires sont présentes comme représentantes des Jacobins et des *sans-culottes*, spectatrices pas toujours silencieuses qui quelquefois interviennent vigoureusement dans les débats¹⁶¹.

¹⁵⁹ Parmi ces combattantes, les célèbres sœurs Fernig, adolescentes, qui combattent à Valmy et à Jemappes, et Félicité Duguet, qui participe aux batailles déguisée en homme, et bien d'autres, citées dans les chroniques, qui se distinguent par leur courage sur les champs de bataille. Sur les femmes-soldats, nous avons consulté Erica Joy Mannucci, *Baionette nel focolare. La Rivoluzione francese e la ragione delle donne*, Milano, Franco Angeli, 2016.

¹⁶⁰ Le mot est à l'origine péjoratif, faisant allusion à une situation sociale misérable. En 1793 on commence à l'utiliser pour indiquer les femmes qui veulent participer à l'activité politique, sans plus de connotation négative.

¹⁶¹ Comme nous le rappelle Bernard Jolibert (*op. cit.*), pendant la guerre, avec moins de visibilité, beaucoup de femmes anonymes travaillent durement en remplaçant tous les hommes (un million environ) occupés à combattre aux frontières de la France et en Vendée, où les insurrections se transforment bientôt en mouvements contre-révolutionnaires. Cette activité s'exerce dans les fabriques et aussi dans les petits

Si d'un côté la participation active des femmes les rend de vraies citoyennes, de l'autre, elle inquiète les hommes qui ne sont pas prêts à accepter le militantisme féminin, qui leur fait peur. Pour les femmes-soldats, l'expérience de la guerre est de courte durée : le 30 avril 1793, un décret de la Convention interdit aux femmes de participer aux actions militaires et les renvoie, sous prétexte qu'elles apportent la dissolution des mœurs parmi les troupes. Les autorités comprennent que reconnaître la capacité féminine de pratiquer l'insurrection et la guerre implique d'accepter que les femmes puissent participer à la gestion des affaires publiques : comme le soutient Théroigne de Méricourt, le rôle militaire doit s'accompagner forcément du rôle juridique et politique¹⁶².

Deux moments importants de l'action féminine de masse sont la participation des femmes parisiennes à l'assaut au Palais des Tuileries le 10 août 1792, qui détermine la fin de la monarchie, et celle aux insurrections des 31 mai et 1^{er} - 2 juin 1793 menées par les sans-culottes, dont le résultat est la défaite de la Gironde à Paris et la victoire des Jacobins. Beaucoup de ces femmes appartiennent à la *Société des Citoyennes Républicaines Révolutionnaires* : en automne 1793, ces mêmes Jacobins leur interdisent toute activité politique et votent la dissolution des clubs féminins.

Au début de la Révolution, les femmes sont exclues ou à peine tolérées au *Club des Cordeliers* de Danton et Marat, proche des classes populaires, et au *Club des Jacobins* de Robespierre, centre dominant de l'activité révolutionnaire, mais elles représentent la majorité des membres du *Cercle Social* (ou *Société des Amis de la Vérité*) fondé par l'abbé Fauchet en 1790, un club politique et littéraire fréquenté par Condorcet et par d'autres francs-maçons. La *Société Fraternelle des patriotes de l'un et de l'autre sexe*, fondée en 1790, sur l'exemple de laquelle d'autres sociétés fraternelles seront bientôt créées¹⁶³, déclare dans sa dénomination l'ouverture au genre féminin, et parmi les réformes qu'elle

commerces de détail. Le monde du travail quotidien, avec ses risques et ses difficultés, permet aux femmes non seulement d'apprendre à subsister grâce à un apprentissage concret, mais aussi à devenir conscientes de leur valeur, de leurs capacités, de leur liberté (sans la protection des hommes) et de leur exigence de reconnaissance sociale.

¹⁶² Les historiens ne sont pas tous d'accord sur la collocation temporelle du lien entre les armes et la citoyenneté. En ce qui concerne l'armée, ce rapport fut institué officiellement par la Constitution de 1795, mais le lien étroit entre le port des armes de la Garde Nationale et la condition de citoyen est explicite dès le début de la Révolution. La question est présentée dans le détail par Erica Joy Mannucci, *op. cit.*, p.121-126.

¹⁶³ Entre 1790 et 1791 beaucoup de sociétés fraternelles mixtes sont fondées en France (à Lille, Lyon, Bordeaux, Dijon...), où les femmes peuvent prendre la parole.

souhaite il y a l'éducation des femmes et le divorce. Parmi ses membres célèbres, Théroigne de Méricourt, Madame Kéralio-Robert, Pauline Léon et Etta Palm d'Aëlders. C'est Etta Palm qui fonde en 1791 la *Société patriotique et de bienfaisance des Amies de la Vérité* (sous l'égide de *La Bouche de Fer*), un club féminin qui a comme but de défendre les droits des femmes, d'obtenir une loi sur le divorce et qui s'occupe, entre autres, d'éduquer les petites filles indigentes. Le 1^{er} avril 1792, Etta Palm, en tant que présidente de sa *Société patriotique*, présente à l'Assemblée législative une requête demandant pour les filles une éducation nationale, la majorité à 21 ans, l'égalité politique et l'établissement du divorce. Les revendications concernant les femmes sont écoutées mais ne sont pas accueillies. Il faut toutefois observer qu'au cours de 1792 la loi sur la majorité et la loi sur le divorce seront promulguées. Quant à l'éducation féminine, il faudra attendre 1793 et 1795 pour des lois qui concernent les filles, mais qui ne leur sont pas très favorables.

En province, les membres des nombreux clubs et des sociétés de femmes, qui appartiennent surtout à la bourgeoisie, s'adonnent à des tâches philanthropiques (éducation civique des enfants et des jeunes filles, soins aux malades et aux prisonniers, accueil des femmes sans travail...), participent aux manifestations publiques, aux défilés et aux fêtes civiques¹⁶⁴.

La déclaration de guerre de 1792 représente pour les femmes des clubs l'occasion pour de nouveaux combats, qui peuvent aussi être, comme on l'a vu, militaires, sur le champ de bataille. Les femmes militantes qui veulent défendre les idéaux révolutionnaires s'organisent pour combattre contre les ennemis intérieurs de la Révolution (les aristocrates, le clergé, les antirévolutionnaires déclarés, les suspects, les accapareurs), surtout après l'interdiction de partir à l'armée¹⁶⁵.

C'est ce que font par exemple les membres de la société la plus importante au point de vue de l'activité politique, la *Société des Citoyennes Républicaines et*

¹⁶⁴ L. Devance (*op.cit.*, pp.362-363) souligne que les sociétés féminines se substituèrent aux communautés religieuses et aristocratiques qui s'occupaient d'exercer la charité matérielle et morale.

¹⁶⁵ Pour exclure les femmes de la guerre, en 1793 la Convention utilise l'argument de la corruption morale, provoquée par la nature féminine. L'année précédente, le refus que la Convention avait opposé à Pauline Léon, qui demandait pour les femmes l'autorisation de s'armer, était motivé par la nécessité de garder l'*ordre de nature*, qui n'a pas prévu pour les femmes la possibilité d'accomplir des actions violentes ou de partir à la guerre. Quel contraste avec le discours de Théroigne (*Armons-nous ; nous en avons le droit par la nature et même par la loi...*) !

Révolutionnaires, créée par Pauline Léon et Claire Lacombe, en mai 1793¹⁶⁶: exclusivement féminine (au moins 170 membres) et composée de militantes du peuple, elle se donne pour mission principale de dénoncer les ennemis de la Révolution et se rapproche graduellement de la frange extrémiste des *enragés*, qui veulent la souveraineté populaire et luttent concrètement contre la cherté de la vie, par les pillages de magasins et la saisie de marchandises. Pour le mouvement de Jacques Roux, ces femmes engagées, très mobilisées par les motivations d'ordre économique, deviennent un instrument de pression politique et une force concrète sur le terrain contre le pouvoir des Montagnards. Les membres de la Société, qui se réunissent à la bibliothèque des Jacobins, exercent une intense activité contre le parti girondin, surtout dans les rues ou devant des assemblées, par des actions de propagande et de surveillance, ou à travers des pétitions et des délégations au club des Jacobins et à la Convention. Les Citoyennes considèrent la femme comme la gardienne de la nation et veulent pour elle le droit de participer à la vie politique.

On a déjà remarqué que le militantisme féminin inquiète le pouvoir. Pendant les fêtes civiques de l'été 1793 les femmes chefs des Citoyennes Révolutionnaires entrent en conflit avec les chefs des Montagnards : Lacombe, accusée de trahison, est emprisonnée pour une nuit. Le 30 octobre 1793, le rapport à la Convention du député montagnard Jean-Pierre André Amar du *Comité de sûreté générale* institué par la Terreur affirme que les femmes sont « peu capables de conceptions hautes et de méditations sérieuses », qu'elles sont disposées par nature à une « exaltation politiquement funeste » et que, par conséquent, elles ne peuvent pas « prendre une part active au gouvernement » à travers la constitution de sociétés politiques. Amar insiste sur l'idée que les femmes sont destinées à des fonctions privées (s'occuper du ménage et élever des citoyens vertueux) en vertu de leur faiblesse physique et intellectuelle : elles peuvent assister aux discussions publiques et politiques mais non y participer¹⁶⁷. Les actions publiques éclatantes des femmes sont

¹⁶⁶ Claire Lacombe (1765 - ?), actrice de théâtre, fut l'une des premières révolutionnaires républicaines et participa activement aux émeutes et aux insurrections. En 1792, elle présenta à la Législative une pétition pour être recrutée dans l'armée et pour dénoncer le général Lafayette. Le 10 août 1792 de cette année elle était à l'assaut du Palais des Tuileries.

¹⁶⁷ Les droits politiques niés aux femmes ne sont pas seulement le droit de vote et le droit de porter des armes, mais aussi le droit de s'assembler en société et, encore, le droit de pétition, de contrôle des élus et le droit à l'insurrection. Ces derniers correspondent à une citoyenneté qui n'est pas définie institutionnellement mais qui dérive en quelque sorte de la souveraineté populaire. L'activité de la sans-culotterie féminine sur le plan d'une citoyenneté non formalisée mais perçue comme légitimée fait l'objet de l'article de Dominique Godineau, « Femmes en citoyenneté : pratiques et politique », *Annales*

désormais considérées comme des manifestations scandaleuses impropres à la nature féminine ou comme des signes de fanatisme dangereux. Finalement, ce même jour, la Convention Montagnarde dissout toutes les sociétés féminines, comme le demandent les *Dames de la Halle*¹⁶⁸. Cette répression fait partie de la réaction conventionnelle mise en œuvre contre les *enragés*, et confirme une fois de plus l'instrumentalisation dont sont victimes les féministes, utilisées par les Jacobins contre les Girondins et ensuite contre les franges extrémistes populaires¹⁶⁹. Le 18 novembre 1793, quand Claire Lacombe, accompagnée d'un groupe nombreux de femmes coiffées de bonnets rouges, force l'entrée au Conseil général de la Commune de Paris, le procureur Chaumette les appelle des « femmes imprudentes » qui veulent « devenir des hommes » et s'exclame : « Au nom de la nature restez ce que vous êtes, et, loin de nous envier les périls d'une vie orageuse, contentez-vous de nous les faire oublier au sein de nos familles ». Quelques jours avant, le 3 novembre, on avait exécuté Olympe de Gouges, accusée d'antirépublicanisme et d'avoir voulu agir *comme un homme*, oubliant les vertus de son sexe.

Malheureusement, les femmes qui participent à la Révolution n'arrivent pas à créer une véritable cohésion des intentions, une solidarité féminine, une conscience unitaire qui puisse leur permettre de mener un seul combat: non seulement l'expression du courage individuel est considérée, même par beaucoup de femmes, comme une forme d'outrance intolérable pour une femme, mais les différences politiques l'emportent sur

historiques de la Révolution Française, n°300, 1995. L'an II, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1995_num_300_1_1782.

¹⁶⁸ L'abolition des clubs féminins est proclamée à la suite d'une querelle entre les Citoyennes Révolutionnaires et les femmes parisiennes (principalement les *Dames de la Halle*, marchandes des anciennes Halles) sur le port des symboles révolutionnaires (la cocarde tricolore et surtout le bonnet rouge, symbole de militantisme militaire). Cette rixe est l'expression du conflit entre les femmes révolutionnaires non radicales et les Républicaines Révolutionnaires, plus virulentes.

¹⁶⁹ Il y a un seul député montagnard qui s'oppose, sans succès, à la fermeture des clubs. C'est Louis-Joseph Charlier : « Je ne sais sur quel principe on peut s'appuyer pour retirer aux femmes le droit de s'assembler paisiblement. À moins que vous contestiez que les femmes font partie du genre humain, pouvez-vous leur ôter ce droit commun à tout être pensant ». Parmi les quelques députés qui s'expriment en faveur des femmes pendant ces années, on peut rappeler le montagnard Gilbert Romme (idéateur du calendrier révolutionnaire) et le féministe Pierre Guyomar, auteur du *Partisan de l'égalité politique entre les individus*, un ouvrage qu'il présente à la Convention avec ces mots : « Apôtres de l'égalité, traitons les femmes égales et marchons de front dans la carrière politique » (29 avril 1793).

l'intérêt commun, comme le témoigne l'affreux traitement subi en 1793 par Théroigne de Méricourt, accusée d'être girondine, de la part des femmes jacobines¹⁷⁰.

En cette année 1793, malgré quelques projets de lois et quelques plaidoyers en faveur de la cause féminine, comme celui du député Guyomar, l'antiféminisme de la Convention refuse d'accorder aux femmes les droits politiques¹⁷¹. Dans les textes qui rapportent les diverses interventions à l'Assemblée et dans la presse de 1793 on retrouve des expressions qui désignent les femmes "comme « grenadiers femelles », « monstres impudiques », « sangsues publiques », « hideuses coquines » ou « bacchantes aimant le vin, la table et les hommes »¹⁷². Au mois d'avril, le juriste conventionnel Jean Denis Lanjuinais associe les femmes aux enfants, aux insensés, aux furieux et aux étrangers ; il leur attribue la fonction de former des âmes républicaines par leur maternité. Cependant, Lanjuinais maintient les femmes dans le *corps social*, ce qui permet aux autorités de les condamner pour crimes politiques ou de les exécuter. La Terreur ne tolère plus les femmes qui veulent faire entendre leur voix : en 1794, après la chute de Robespierre, les Conventionnels rendent le divorce impraticable et reportent la femme à un état de soumission à l'intérieur du mariage. Les insurrections d'avril et de mai 1795 replacent les femmes au cœur des émeutes, mais le moralisme masculin est désormais radicalisé : le 24 mai 1795, les décrets de la Convention interdisent aux femmes d'entrer dans les tribunes, d'assister aux assemblées politiques et de se grouper dans la rue à plus de cinq. Elles doivent rester dans leurs domiciles¹⁷³.

Ce très rapide aperçu de la participation féminine à la cause révolutionnaire nous permet d'affirmer que toutes les luttes féminines ne sauraient pas être définies féministes au sens moderne. Le militantisme féminin des masses se fait sentir surtout pour les objectifs révolutionnaires en général : les femmes, pour la plupart, veulent affirmer les valeurs de la Révolution, faire entendre leur propre voix contre la vie chère, les injustices

¹⁷⁰ Deux autres figures féminines victimes de la violence jacobine furent la girondine Madame Roland de la Platière, écrivaine et femme du Ministre de l'Intérieur de Louis XVI, et Charlotte Corday, qui assassina le sanguinaire chef jacobin Jean-Paul Marat. Elles furent guillotonnées en 1793.

¹⁷¹ Le féministe Pierre Guyomar compare la discrimination sexuelle à la discrimination raciale et veut pour les femmes le droit de voter librement dans les assemblées.

¹⁷² Nous citons d'après M. Albistur et D. Armogathe, *op. cit.*, p.236.

¹⁷³ Quatre jours avant, les députés avaient chassé à coups de fouet de poste les femmes entrées dans les tribunes. En 1800, on interdira aux femmes de porter la cocarde parce qu'elles n'en seront pas jugées assez dignes.

économiques, la dégradation hygiénique et l'éducation insuffisante dont elles souffrent sur le plan du quotidien...elles veulent avant tout améliorer leur situation sociale et économique dans un pays qui est en train de changer. D'autres femmes demandent de pouvoir exercer leurs droits civils de la même manière que les hommes, mais la plupart d'elles ne fait aucune mention aux droits civiques. En revanche, un groupe peu nombreux de femmes (Olympe de Gouges, Etta Palm d'Aelders, Théroigne de Méricourt, Claire Lacombe, Pauline Léon et certaines pétitionnaires) lutte aussi pour une égalité des droits au point de vue politique, prenant la parole publiquement, s'exposant, écrivant.

3.2 Les acquis de la Révolution

Si l'on s'interroge sur les acquis de la cause féminine et féministe pendant la décennie révolutionnaire, on ne peut citer que ces quelques résultats importants, surtout dans la sphère économique :

- *Avril 1791, loi sur les héritages* : suppression du droit d'aînesse et reconnaissance des droits des femmes dans les successions : les femmes peuvent entrer en possession de leur héritage à 21 ans.
- *Septembre 1791* : instauration de l'état civil laïc, tenu par les municipalités, et du mariage civil, ce qui implique l'égalité des parties contractantes. Le mariage est maintenant considéré comme un contrat civil séparé du sacrement religieux désormais facultatif : c'est un acte enregistré par un officier municipal qui demande le *consentement mutuel*.
- *Septembre 1792* : droits pour les femmes à être témoins dans les actes de l'état civil.
- *Septembre 1792, loi sur le divorce* : institution du divorce *par consentement mutuel* des époux ou sur demande d'un des deux pour incompatibilité d'humeur ou de caractère, et en cas de situations graves (démence, sévices, crime, abandon...). La femme mariée n'est donc plus sous la tutelle maritale. La loi sur le divorce, qui reconnaît à chacun des deux la possibilité de rompre le contrat, est une conséquence naturelle de la laïcisation du mariage. Il ne s'agit pas tellement de libérer les femmes, mais plutôt de mettre en œuvre une opération moralisatrice qui protège le couple et la société : le divorce est une solution qui peut éviter le libertinage, les querelles constantes ou la violence à l'intérieur du couple, les ménages sans descendance, le malheur des mésalliances... Le couple séparé

pourra refonder de nouveaux ménages stables et assurer la construction de nouvelles familles qui vivent dans la moralité et qui assurent des enfants à la famille et à la patrie.

- *Février- Juin 1793 : lois sur le partage des biens communaux* (d'une communauté rurale). Les femmes majeures ont le droit égalitaire d'exprimer un vote local pour décider des partages des biens communaux et peuvent en recevoir une partie.

À la fin de la décennie révolutionnaire on constate donc une amélioration du statut civil des femmes, qui peuvent mieux gérer leurs rapports avec les autres individus et avec leurs biens. Malheureusement, à cela ne correspond aucun progrès en matière de droits civiques.

Le refus des droits politiques aux femmes est proclamé en avril 1793, par l'interdiction de porter des armes, et dans la Constitution de juin 1793, qui établit le suffrage universel masculin¹⁷⁴ ; le refus de la liberté d'organisation est décrété en octobre 1793, à travers la fermeture des sociétés féminines ; la liberté de manifestation est supprimée en mai 1795, par l'interdiction d'assister à toute assemblée politique et de former des groupes de femmes dans la rue.

L'institution du divorce par consentement mutuel, en plus, est une conquête limitée : à cause des complexes formalités administratives, le divorce devient plus difficile déjà en 1794, sous la Convention thermidorienne. Après la mort de Robespierre, les conventionnels, qui n'osent pourtant pas supprimer le divorce, le rendent moins accessible. Nous citons à ce propos Bernard Jolibert :

Il ne subsiste que quatre motifs légitimes de divorcer : condamnation d'un des conjoints, sévices, adultères et consentement mutuel. Le consentement mutuel est certes maintenu, mais, paradoxalement, il se voit réservé aux maris âgés de vingt-cinq ans au moins et aux femmes de vingt-et-un à quarante-cinq ans. L'autorisation des parents est requise, s'ils sont vivants. Enfin, il est interdit de se remarier avant trois ans.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Dans la Constitution de 1791, le suffrage est encore censitaire, et les femmes en sont exclues. En 1793, le suffrage universel exclue les femmes, les mineurs, les aliénés, les domestiques et le religieux cloîtrés. Les femmes pourront enfin voter en 1946.

¹⁷⁵ B. Jolibert, *op. cit.*, p. 126, n.34.

Le code Napoléon de 1804 ôtera à la femme sa personnalité juridique et restreindra les conditions pour le divorce, qui sera supprimé en 1816 avec la Restauration : c'est le triomphe de l'autorité maritale et de l'indissolubilité du mariage¹⁷⁶.

Qu'en est-il de l'éducation féminine ? Grâce à l'étude de Caroline Fayolle de 2012, nous pouvons retracer les tendances fondamentales des plans et des décrets de la décennie révolutionnaire¹⁷⁷. On comprend aisément que, dans l'optique antiféministe de la Révolution, « l'éducation est alors conçue par les élites révolutionnaires comme un instrument permettant de redéfinir et de différencier les rôles sociaux attribués aux femmes et aux hommes »¹⁷⁸.

Les plans pour un nouveau système scolaire proposés dès 1789 contiennent le principe fondamental d'une différenciation entre les sexes. L'égalité homme/femme est redoutée à tous les niveaux, et particulièrement à l'école, où l'on évite la mixité et le partage des disciplines¹⁷⁹. Le constituant Mirabeau, dans son *Travail sur l'éducation publique* (publié posthume en 1791), affirme la nécessité d'un enseignement domestique des filles consacré à l'exercice des tâches ménagères auxquelles les femmes ont été destinées par la nature : si les hommes forts et énergiques s'appliquent aux affaires, à la guerre, à l'activité politique, les femmes délicates et sédentaires sont faites pour la perpétuation de l'espèce et les travaux du ménage. Même position chez un autre constituant, Talleyrand : Jolibert nous rappelle que, dans son *Rapport sur l'instruction publique* prononcé à l'Assemblée constituante en septembre 1791, il justifie également l'instruction domestique des filles. Talleyrand parle des « occupations douces » et des « soins intérieurs » que la nature a prévus pour les femmes, précisant que « le bonheur commun, surtout celui des femmes, demande qu'elles n'aspirent point à l'exercice des fonctions publiques »¹⁸⁰. Fayolle souligne que, paradoxalement, dans ce même septembre, Olympe de Gouges publie sa *Déclaration des droits de la Femme et de la Citoyenne*. Une minorité d'esprits s'oppose à cette vision si *naturelle* de l'éducation

¹⁷⁶ Le divorce sera rétabli en 1884, mais le consentement mutuel sera réintroduit seulement en 1975.

¹⁷⁷ Caroline Fayolle, « Le sens de l'aiguille. Travaux domestiques, genre et citoyenneté (1789-1799) », *Cahiers du Genre*, n° 53/2012, Paris, L'Harmattan, 2012. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-165.htm>.

¹⁷⁸ *Id.*, p.165.

¹⁷⁹ L'impact du spectre de la confusion des sexes sur l'éducation des filles est décrit dans l'article de Caroline Fayolle, « La femme monstre : la République face à la peur de la confusion des sexes », dans *La République à l'épreuve des peurs : De la Révolution à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 109-118, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/47368>.

¹⁸⁰ Bernard Jolibert, *op. cit.*, p.127 (Jolibert cite une étude de Élisabeth Guibert-Sledziewski).

féminine aux tâches domestiques, à l'Assemblée comme dans la presse¹⁸¹. En 1791, c'est aussi la voix de Condorcet qui se fait sentir : comme on l'a vu plus haut, il écrit ses *Mémoires sur l'instruction publique*, suivis en 1792 du *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique*, présenté sans succès devant l'Assemblée, où il propose une éducation publique gratuite mais non obligatoire, C'est un système scolaire mixte, qui devrait encourager le développement de la raison féminine et favoriser l'égalité des sexes.

La constitution de septembre 1791 se limite à prévoir une instruction publique gratuite pour tous mais non obligatoire. Pendant la Convention (1792-1795), en parallèle avec l'affirmation du principe de régénération de la nation, le rôle de la femme est considéré très important dans le processus de renouveau moral : par conséquent, l'éducation publique des filles est jugée nécessaire. Mais, encore une fois, il ne s'agit pas d'émanciper les femmes. Cette vision pédagogique est essentiellement au service des valeurs révolutionnaires, *in primis* la vertu républicaine et l'amour de la patrie. Les conventionnels voient dans l'école publique le lieu d'éducation aux travaux domestiques (les travaux d'aiguille, surtout) : plusieurs plans sont présentés où les institutrices sont appelées à enseigner la filature, la couture, le tricot. Le travail manuel est suggéré pour tous les garçons aussi, mais différencié dans les contenus. En 1793, Robespierre présente à la Convention un *Projet de décret sur l'éducation publique* qui confirme la tendance à souligner l'importance de l'enseignement des travaux manuels dans les écoles nationales : les conventionnels veulent que cette école primaire apprenne aux élèves de tous les milieux sociaux le principe de l'égalité et réduise les écarts sociaux au nom de l'unité républicaine. En même temps, toutefois, cette éducation crée une division profonde entre les filles et les garçons. Les travaux d'aiguille et, en général, les travaux domestiques féminins (cuisine, blanchissage, économie domestique...) sont présentés par d'autres députés comme les véritables instruments d'apprentissage des vertus républicaines pour toutes les filles, car ils favorisent l'égalité sociale à l'intérieur du groupe des femmes et éloignent de la frivolité et de la paresse¹⁸².

¹⁸¹ C'est le cas du projet éducatif égalitaire présenté aux députés par Joseph d'Hupay ou de la prise de position des *Lettre bougrement patriotiques de la Mère Duchêne* de 1789 (dont l'auteur est probablement Françoise Goupil, membre de la *Société fraternelle des deux sexes*), où on affirme l'idée que les femmes peuvent très bien défendre la Révolution par les armes tout en exécutant les travaux féminins.

¹⁸² Fayolle nous précise que l'attribution des travaux domestiques aux femmes républicaines est vue par certains députés (par exemple le montagnard Delagueulle), comme une façon d'éliminer la catégorie des

Le vote des premières législations sur l'instruction publique est donc précédé par des débats conventionnels où l'enseignement des travaux domestiques aux filles a beaucoup d'importance et semble devoir l'emporter sur les enseignements intellectuels. Comme le dit le député Alexandre Deleyre en parlant des filles, « au lieu de salles de mathématiques et de géographie ou de sciences, ouvrez tous les métiers de l'aiguille qui leur conviennent, des salles de broderie, de tapisserie, de couture et de lingerie »¹⁸³.

Les premiers décrets sur l'éducation nationale qui instituent une éducation publique des filles, concernant l'école primaire, héritent de cette perspective : le décret sur l'éducation du 26 octobre 1793 déclare que « les filles s'occupent des mêmes objets d'enseignement et reçoivent la même éducation que les garçons, autant que leur sexe le comporte » (lecture, écriture, arithmétique, morale), mais qu'elles s'appliquent « plus particulièrement à la filature, à la couture et aux travaux domestiques qui conviennent à leur sexe »¹⁸⁴. En revanche, la loi Bouquier du 19 décembre 1793 de la même année prévoit une éducation gratuite et obligatoire pour tous, ne parle pas de cours de couture et laisse donc beaucoup de liberté aux enseignants. C'est ainsi que dans certaines écoles on fait des lectures de philosophie, de littérature, d'actualité et dans d'autres on met les filles à coudre des bas, des bandages ou des habits pour les soldats qui défendent la République. Dans ce contexte, l'activité manuelle de couture se fait service public et se charge d'une signification patriotique.

Sous le Directoire (octobre 1795 - novembre 1799), le *Comité d'instruction publique* perpétue l'idée d'une éducation séparée pour les filles, sur la base des devoirs que la nature aurait prévus : « L'ordre social exige que les femmes soient occupées des soins domestiques, pendant que leurs maris le sont des affaires publiques : la constitution physique des uns et des autres a fixé invariablement la nature de leurs devoirs respectifs »¹⁸⁵. La loi Daunou-Lakanal sur l'éducation votée le 25 octobre 1795 sanctionne définitivement le rôle de l'éducation dans la constitution (ou reconstitution)

hommes domestiques de profession, qui posent un problème de hiérarchie masculine peu compatible avec le principe d'égalité. La séparation des travaux enseignée à l'école primaire serait alors la voie pour « l'égalité à l'intérieur de chaque catégorie de sexe, mais non pas entre elles » (« Le sens de l'aiguille... », *op. cit.*, p.179).

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ C. Fayolle, « Le sens de l'aiguille... », *op.cit.*, p.180. Comme on l'a vu, quelques jours après, le 30 octobre, le décret Amar proclame la fermeture des clubs politiques féminins, où les femmes se consacrent à des occupations *qui ne leur conviennent pas*.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 183. Fayolle cite le *Plan d'éducation nationale présenté au Comité d'instruction publique* le 19 octobre 1794.

d'un ordre social et politique où les deux sexes sont destinés à deux domaines séparés : « les filles apprendront à lire, à écrire, à compter et les éléments de la morale républicaine. Elles seront formées aux travaux manuels des différentes espèces utiles et communes ». Les écoles excluent donc les filles de la formation culturelle, comme plus tard, devenues adultes, la République les exclura de la vie politique. Dans un cas et dans l'autre, les femmes ne doivent se consacrer qu'aux *occupations de leur sexe*.

La question de l'instruction, abordée par les *philosophes* et reconnue comme centrale dans les revendications féminines et féministes, aboutit donc à cette loi d'octobre 1795 qui prévoit un enseignement qui n'est ni gratuit, ni obligatoire, ni public national (étant géré par les départements), où les filles reçoivent une éducation limitée¹⁸⁶. La *morale des citoyennes* se fonde sur les vertus domestiques, conjugales et maternelles. On arrive même à suggérer que, l'école primaire n'étant pas obligatoire, les petites Françaises puissent profiter de leurs mamans comme éducatrices et limiter leur scolarité à très peu d'années. C'est un véritable retour en arrière sur le plan pédagogique, qui va caractériser également les années à venir¹⁸⁷.

Comment expliquer cet échec du féminisme ? Louis Devance distingue trois types d'engagement féminin : 1) un intérêt social générique où la question féminine est un problème second ; 2) un féminisme conscient qui s'associe à un projet de renouvellement social ; 3) un féminisme radical qui vise avant tout à libérer la femme du contrôle masculin. Le type dominant pendant la Révolution est le premier.

En général, on reconnaît que les revendications féministes sont avancées par une minorité des femmes à une époque où la structure sociale, économique, culturelle et mentale (qui peut correspondre à ce qu'Albistur et Armogathe appellent *imaginaire collectif*) n'a probablement pas encore la possibilité d'accepter une lutte pour l'égalité du statut féminin: comme on l'a vu, la plupart des femmes n'est pas très intéressée à la conquête des droits politiques, et se limite à souhaiter une refondation générale de la société à l'intérieur de laquelle la situation de l'inégalité féminine devrait trouver sa

¹⁸⁶ La loi accentue les différences entre un enseignement public qui a très peu de moyens et l'enseignement privé bien organisé, surtout religieux, qui se développe en parallèle.

¹⁸⁷ En 1801 Sylvain Maréchal, révolutionnaire radical, publiera son *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes* : « Voulez-vous ressembler aux Muses ? Inspirez, mais n'écrivez pas ! ». Napoléon accomplira l'œuvre d'exclusion féminine de l'instruction : les petites Françaises n'auront comme institutrices que leurs mères.

solution, de la même façon que d'autres problèmes. La plupart des femmes révolutionnaires veulent recevoir une meilleure éducation et une meilleure assistance médicale lors de l'accouchement, s'affranchir de la tutelle paternelle et maritale dans la vie quotidienne, pouvoir gérer de l'argent et des biens, exercer des professions ou des offices au service de l'État. Le droit de voter et d'être éligible, le droit de participer à la gestion politique de la nation reste l'aspiration d'un nombre très réduit de femmes, dont les ambitions égalitaires ne peuvent pas encore être partagées par l'ensemble des révolutionnaires. La réponse que donne Devance à la question sur l'échec du féminisme peut donc se résumer dans une formule qui tient compte de la marginalité et de l'avant-gardisme qui caractérisent ce mouvement. Comme le dit Bernard Jolibert : « Militantes de la liberté, celles qui combattent pour la Révolution à côté des hommes ne distinguent pas la cause du sexe masculin de celle des femmes »¹⁸⁸.

Devance passe en revue les théories formulées par d'autres historiens sur les causes de l'échec¹⁸⁹. Il rappelle l'explication simpliste qui attribue l'insuccès à une malchance (Michelet), et celle qui souligne la fragmentation politique des femmes révolutionnaires (Lacour). D'autres causes secondaires de l'échec du féminisme révolutionnaire ont été proposées (Dessens) : le rôle masculin dominant dans la guerre, le manque de temps pour une prise en charge institutionnelle de la question féminine, l'action dévalorisante des figures de Marie-Antoinette et de Charlotte Corday, l'exagération de certains comportements féminins : mais ces causes toutes seules n'expliquent certainement pas l'alliance ratée entre féminisme et Révolution. On peut trouver plus intéressante l'explication selon laquelle la croissance démographique a renforcé l'image maternelle de la femme, confinée ainsi à l'intérieur du ménage pour garantir la natalité (Godechot). On pourrait également rappeler que le manque de coordination entre les clubs féminins n'a pas favorisé l'action des féministes.

Une raison fondamentale de l'échec du féminisme est à rechercher dans l'affirmation de l'idée bourgeoise de la famille nucléaire où la femme a le rôle de fille dévote, épouse fidèle et obéissante, bonne mère et éducatrice de ses enfants. C'est à travers l'accomplissement de ces fonctions bienfaitrices qu'elle assure le bonheur et l'équilibre aux hommes de sa famille et à la société masculine et qu'elle assure à la patrie

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p.123.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p.367-369.

la naissance et l'éducation de ses citoyens et patriotes. C'est bien là, dans sa dimension privée, la seule qui est prise en charge par la Révolution, que la femme exerce sa seule fonction publique possible¹⁹⁰.

Malgré l'échec global des revendications féministes, il y a au moins un résultat appréciable, comme le souligne Jolibert. Grâce à la Révolution, la condition féminine est désormais une question qui touche toutes les couches sociales et non seulement la noblesse et la bourgeoisie : en ville comme à la campagne, les femmes prennent conscience de leur ignorance et de leur sujétion.

Trahie par les idéaux révolutionnaires, la cause des femmes ne peut pas laisser indifférentes les femmes de lettres qui publient leurs ouvrages pendant la Révolution : à côté des femmes dans les tribunes ou en révolte dans les rues, de celles qui demandent de prendre le pistolet et de celles qui écrivent des brochures ou des pétitions, il y a aussi des femmes qui mènent leur combat ou qui simplement expriment leur point de vue sur la question féminine prenant la plume pour créer une œuvre littéraire.

¹⁹⁰ Voir à ce sujet aussi Jane Abrey, « Feminism in the French Revolution », *The American Historical Review*, vol.80, n°1, Oxford, Oxford University Press, 1975, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/1859051>. Abrey souligne que cette vision de la femme comme créature bienfaisante et tranquillisante n'appartient évidemment pas aux couches populaires, où le temps pour les soins de la famille est beaucoup plus réduit.

Chapitre 4

Autour d'Olympe.

Écriture féminine pendant la décennie révolutionnaire : roman et théâtre

Dans ce chapitre, nous essayerons de présenter, dans ses traits essentiels, le contexte littéraire dans lequel Olympe de Gouges agit en tant que femme auteur d'œuvres littéraires. En 1786 elle publie *Le Mariage inattendu de Chérubin* et *Mémoire de Madame de Valmont* ; sa dernière pièce est de 1793 (*L'entrée de Dumouriez à Bruxelles*). Devant forcément circonscrire notre champ d'analyse à l'écriture féminine de l'époque, nous avons choisi de nous concentrer sur la décennie révolutionnaire (1789-1799), pour deux raisons qui nous semblent acceptables.

Premièrement, nous avons la nécessité d'une cohérence non seulement temporelle, mais aussi culturelle : Olympe appartient à la Révolution, elle est partout reconnue comme un symbole du féminisme révolutionnaire, elle est associée à d'autres femmes protagonistes de la Révolution. Nous considérons donc légitime un discours littéraire qui correspond à cet espace temporel, même s'il ne se superpose pas parfaitement à la production littéraire d'Olympe. Cela nous permet de prendre comme point de repère des années précises et un climat culturel précis. Si nous décidions de parler des œuvres féminines publiées entre 1786 et 1793, nos observations garderaient un caractère de partialité et ne seraient d'aucun intérêt.

Deuxièmement, nous reconnaissons l'importance de cette période pour l'histoire de l'émancipation féminine, qui est au centre des thématiques chères à Olympe : même s'il y a beaucoup de femmes auteurs dont la production se situe avant l'éclat de la Révolution et après sa conclusion, l'écriture féminine entre 1789 et 1799 se charge d'une signification nouvelle, car elle doit plus que jamais prendre en charge ou refuser, d'une manière ou d'une autre, la question des droits civils et civiques, de la participation de la femme au processus révolutionnaire et de son rôle dans le nouvel ordre politique et social. Être en même temps une *femme* et un *écrivain* pendant les années de la Révolution pose le problème de la prise de conscience d'une double identité.

4.1 Situation de la femme auteur à la fin du XVIII^e siècle

Pendant l'Ancien Régime, la liberté publique et intellectuelle des femmes ne concerne pas beaucoup l'activité de l'écriture. À l'époque du rayonnement des salons, seulement les veuves et les femmes non mariées ayant plus de vingt-cinq ans (âge de la majorité) ont la liberté de signer des contrats à titre personnel et de gérer leurs biens. Les mineures sont sujettes à l'autorité parentale et les femmes mariées à celle de leur époux. Sans l'approbation de son mari, nous l'avons vu, la femme n'a aucune possibilité d'agir à l'intérieur de la loi. Et cela vaut également pour l'écriture : sans le consentement masculin, les femmes n'ont pas la possibilité de prendre des arrangements avec un éditeur. Si elles le font, c'est au nom de leur mari, qui les autorise à contracter pour faire publier leurs œuvres.

Comme l'écrit bien Béatrice Slama en 1990 :

Mais la Révolution a créé de nouvelles conditions à l'écriture, La préparation des États généraux, les tribunes politiques de l'Assemblée Nationale, de la Convention, les libertés nouvelles d'expression et d'édition, la multiplication des journaux et almanachs, l'ouverture de nombreux théâtres, les possibilités d'impression offertes par les Sociétés, permettent à des femmes qui parfois ne l'avaient encore jamais fait, de s'exprimer, d'écrire, d'être imprimées. À Paris, mais aussi à Dijon, Marseille, Toulouse, Grenoble. La Révolution a donné à de nouvelles femmes le désir de prendre la plume et fait naître de nouvelles formes d'écrits.¹⁹¹

En effet, les femmes écrivains de langue française ne sont pas très nombreuses avant 1789 : Carla Hesse, qui s'occupe à fond de ce sujet dans son étude *The Other Enlightenment – How French Women Became Modern*¹⁹², sur la base de ses recherches bibliographiques dans le domaine des publications françaises dans la seconde moitié du siècle des Lumières¹⁹³, est à mesure d'établir l'évolution du nombre des femmes dont au

¹⁹¹ B. Slama, « Écrits de femmes pendant la Révolution », dans *Les femmes et la Révolution française*, vol. 2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brive, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.292.

¹⁹² *Op. cit.*

¹⁹³ Dans le panorama dispersé et fragmenté des répertoires bibliographiques disponibles pour cette période, Hesse indique comme textes fondamentaux de référence l'*Année littéraire* (1750-1790), la *Bibliographie du genre romanesque (1751-1800)* rédigée par une équipe de savants en 1977, l'œuvre massive d'André Monglond *La France révolutionnaire et impériale : annales de bibliographie méthodiques et description des livres illustrés* (1930 -1963), le *Catalogue des pamphlets et journaux de la période révolutionnaire à la Bibliothèque Nationale* de Martin et Walter (paru entre les années 1930 et les années 1960) et le

moins une œuvre est publiée à partir de 1750. Hesse découvre ainsi que le nombre des femmes écrivains, qui en pourcentage est très bas par rapport aux hommes pendant les trois dernières décennies du siècle, explose cependant pendant la décennie révolutionnaire : dans la période 1777-1788 les femmes auteurs sont 78, dans les années 1789-1800 elles passent à 329. En correspondance avec la fin de l'Ancien Régime, la présence féminine parmi les auteurs publiés augmente donc considérablement. Selon Carla Hesse, il ne s'agit pas tellement de l'expression d'une nouvelle liberté accordée aux femmes, mais plutôt de la conséquence d'un nouveau contexte culturel et aussi économique. D'abord, il faut considérer le nouveau statut de la parole écrite qui, pendant les années révolutionnaires, s'impose comme l'expression de la loi démocratique contre les privilèges de l'Ancien Régime. L'écrit devient alors progressivement la seule source de l'autorité publique, et il s'affirme dans un marché littéraire qui s'est libéré des censures royales et des patronages des aristocrates. La Révolution représente un moment exceptionnel dans l'histoire de l'édition française, puisqu'elle permet l'affirmation de la liberté d'écrire et d'imprimer (article XI de la *Déclaration* de 1789) et donne une impulsion extraordinaire à la publication des œuvres et des journaux. La régulation commerciale du marché de la presse et de l'édition consolidée sous l'Ancien Régime est remplacée du coup par la libre entreprise et donc par une concurrence commerciale intense entre journalistes et entre libraires. Au point de vue général de la production féminine, Carla Hesse interprète donc les données dont elle dispose en tenant compte moins de la situation politique que de la situation économique.

Le manque d'un rapport cause-effet entre l'évolution de la situation politique révolutionnaire et le nombre d'œuvres publiées par des femmes est prouvé, selon Hesse, par la présence constante de publications féminines même dans les années les moins favorables aux femmes, celles de la répression politique de la Terreur et de la réaction Thermidorienne. Voilà les résultats de cette recherche qui regroupe par année le nombre des œuvres publiées par des femmes dont on connaît la date¹⁹⁴:

1789 : 85, 1790 : 79, 1791 : 68, 1792 : 39, 1793 : 49, 1794 : 50, 1795 : 32, 1796 : 20, 1797 : 48, 1798 : 43, 1799 : 43, 1800 : 36.

Catalogue de l'Histoire de France de la Bibliothèque Nationale. Les données obtenues ont été croisées avec d'autres catalogues (le *Catalogue des Imprimés*, le *British Library Catalogue* et les *Archives Biographiques de France*).

¹⁹⁴ C. Hesse, *op. cit.*, p. 40.

Hesse s'arrête sur l'apparente contradiction de la baisse de publications des années 1795 et 1796, dans la période qui suit la chute de Robespierre et la fin de la Terreur, une phase de *normalisation* politique et de retour au libéralisme après la dictature. L'historienne attribue cette diminution à la situation économique en déclin pendant le Thermidor, et fait coïncider la reprise de 1797 avec le Directoire, sur la base de considérations commerciales et non pas politiques : les publications suivraient les demandes du marché littéraire et non pas les restrictions de la loi sur la liberté de presse. Cela trouverait une confirmation dans le nombre de femmes écrivains (299) témoigné dans la décennie 1811-1821 : sous le Premier Empire et la Restauration, avec la réintroduction de la censure, les femmes qui écrivent restent en effet nombreuses.

Comme on l'a vu, le nombre de 329 femmes avec des œuvres publiées pendant la décennie révolutionnaire indique sans aucun doute que la Révolution correspond à un véritable éveil littéraire. Environ la moitié des textes parus pendant la Révolution sont publiés à Paris, mais l'écriture féminine (œuvres, journaux, revues...) se manifeste également dans vingt-neuf villes et petites villes de province. D'un côté, on reconnaît des célébrités, des femmes d'excellence (Madame de Genlis, Madame de Staël, Madame de Charrière et d'autres) dont les ouvrages ont une renommée internationale ; de l'autre, on trouve des écrivaines de province qui se distinguent dans un contexte local et qui arrivent à se faire connaître au niveau national.

Carla Hesse conclut donc que le siècle des Lumières, malgré ses brillantes salonnières et ses figures exceptionnelles, n'est pas très favorable, globalement, à l'inclusion des femmes dans la vie culturelle publique du pays, au moins en ce qui concerne la liberté d'accès à la publication. La Révolution, au contraire, aurait créé de nouvelles opportunités de visibilité publique à travers l'activité littéraire et le monde de l'édition en général. La réalité de la participation féminine à la production littéraire serait alors le miroir d'un nouveau contexte socio-culturel et économique qui fait de la place aux femmes qui veulent publier leurs ouvrages, en contraste avec des normes, des lois et des idées philosophiques qui excluent les femmes d'une participation complète à la vie publique.

Dans ce cadre général d'analyse, il faut également considérer que le fait de repérer la production des femmes auteurs *françaises* pose quelques problèmes : comme l'observe Carla Hesse en décrivant sa méthode de travail, l'appartenance linguistique et les rapports

juridiques ne vont pas de pair, et il n'est pas toujours facile d'établir si une œuvre est française dans un contexte normatif qui n'a pas encore défini la nationalité et les lois sur le droit d'auteur. Pour les femmes, la difficulté principale dérive de leur condition de subordination familiale : la nationalité d'une femme est celle de son père ou de son époux. Techniquement, Madame de Staël est considérée d'abord une Suisse et plus tard une Suédoise. En plus, les noms des écrivaines peuvent être différemment enregistrés, selon leur condition de célibataires ou de femmes mariées, et certaines d'entre elles se sont mariées deux ou trois fois (c'est, par exemple, le cas d'Amélie Julie Candeille alias Madame Laroche, ensuite Madame Simons, ensuite Madame Périe de Sénovert).

La plupart des femmes écrivains de la décennie révolutionnaire signent leurs œuvres de façon complète, permettant donc de reconstruire leur provenance sociale et leur état matrimonial : à ce propos, les études de Carla Hesse révèlent qu'un tiers des écrivaines appartient à la noblesse et que 60% sont mariées, 13% célibataires, 13% veuves (la partie restante n'a pas été identifiée). L'écriture se confirme donc comme une profession *domestique* consolidée, bien compatible avec la condition d'épouse, de mère, de célibataire, de bourgeoise et d'aristocrate. Les motivations qui poussent les femmes à écrire sont variées : il s'agit certainement de gagner de l'argent, soit pour rétablir une situation financière ruinée par la Révolution (comme pour Pauline de Meulan), soit pour l'employer en œuvres de bienfaisance (comme dans le cas de Madame de Souza ou Isabelle de Charrière).

Les gouvernements qui se succèdent dans la période révolutionnaire ne sont pas hostiles à l'écriture des femmes en tant qu'activité féminine, mais ils exercent leur contrôle et leur répression sur le contenu de ces œuvres et interviennent durement quand ce contenu ne correspond pas à leurs objectifs. Olympe de Gouges est exécutée pour les idées politiques qu'elle a imprimées et diffusées et qui peuvent nuire aux Jacobins ; en 1796, à Madame de Staël, sous prétexte qu'elle est de nationalité suédoise par son mariage et qu'elle n'a jamais été une femme majeure célibataire (s'étant mariée mineure), le Ministre de la Justice refuse la citoyenneté française, malgré l'intercession de son époux le baron de Staël et de son amant Benjamin Constant : elle est donc obligée de renoncer à s'installer à Paris, puisque le Directoire menace de la déporter comme étrangère indésirable. Le fait de ne pas être reconnue comme française, malgré sa naissance et sa résidence dans le territoire français et malgré son appartenance indubitable à la culture

française (dont la langue est sa langue maternelle et d'écriture), implique des limitations à la liberté de de publier en France. Comme exemple contraire, Carla Hesse cite le cas de Madame Booser, dont l'œuvre *Triomphe de la saine philosophie* (1794) est jugée par la Convention Thermidorienne un digne instrument de propagande politique et morale et, par conséquent, imprimée et distribuée aux frais de l'État. La discrimination dont les autorités frappent l'écriture féminine ne se joue donc pas sur le plan sexuel mais sur le plan politique.

Quant aux genres de la littérature féminine de cette période, Hesse précise qu'il n'y en a pas de spécifiques. La tradition qui voit la femme comme auteur privilégié de romans, chroniqueuse de la vie privée, reste consolidée : environ cent romans (96) sont publiés dans la décennie. Mais toutes les formes d'écritures sont bien présentes sous la Révolution : œuvres, pamphlets et pétitions politiques (251)¹⁹⁵, œuvres d'histoire (4) et de philosophie (14), essais de pédagogie (39), mémoires (15), lettres (20), pièces théâtrales (49), œuvres poétiques (28), journaux et revues (23), et d'autres encore¹⁹⁶. Cette liste concerne les publications écrites en français, auxquelles il faut ajouter la liste des œuvres traduites d'une autre langue (31), pour un total de 657 publications. À cette variété de moyens littéraires correspond une étonnante variété d'idées politiques et sociales et de thèmes inspirés par l'actualité. On ne peut certainement pas parler d'une perspective féminine commune sur les possibilités politiques, sociales et culturelles que la Révolution semblait offrir aux Françaises. Pourtant, selon Carla Hesse, c'est bien là, dans la décennie révolutionnaire que les femmes expérimentent la démocratisation de la vie culturelle, la participation au discours politique et au débat public qui leur ouvre enfin la longue voie de l'émancipation. Pour quelques-unes, « écrire, c'était agir, même sur une scène imaginaire »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Un aspect remarquable de cette activité féminine réside dans les nouveaux destinataires de l'écriture politique: Slama remarque que, par rapport aux femmes écrivains qui ont écrit sur des thèmes importants d'intérêt public dans les siècles précédents, les femmes auteurs de la période révolutionnaire « parlent, écrivent sur la grande scène de l'Histoire ; elles s'adressent aux États Généraux, au roi, à la reine, à l'Assemblée nationale, aux représentants de la Nation, à la Convention, aux Français, aux Françaises, aux 48 sections, aux femmes de Montauban après les massacres » (B. Slama, *op. cit.*, p.296). Les auteurs de cette écriture à contenu politique, qui passe souvent par des formes non littéraires (pétitions, adresses, pamphlets, affiches, discours, lettres, chansons...) sont aussi des femmes du Tiers-État : c'est là une nouveauté qui se manifeste surtout de 1789 à 1793.

¹⁹⁶ Publications commerciales, chansons, œuvres religieuses, almanachs, œuvres scientifiques, œuvres de voyages, de cuisine, de musique, traités littéraires, contes.

¹⁹⁷ B. Slama. *op.cit.*, p. 297.

Tout cela non sans difficulté, car le statut de la femme auteur n'est pas égalitaire. Carla Hesse souligne que c'est après la fin de l'Ancien Régime, en pleine Révolution, que s'établit la vision de l'auteur comme créateur individuel d'un texte écrit et comme propriétaire légal de cette création intellectuelle : « The French Revolution created the modern author »¹⁹⁸. Hesse précise tout de suite que les femmes ne sont pas concernées par cette évolution de la même manière que les hommes.

La reconnaissance de la propriété intellectuelle et des revenus qui en dérivent est une conquête assez difficile même pour les hommes, comme nous l'enseigne un article d'Anne Latournerie sur l'histoire des droits d'auteurs¹⁹⁹. Après l'abolition des privilèges de 1789, des projets de loi sont présentés pour régler la question du conflit entre la défense de la propriété intellectuelle et la conservation du monopole des éditeurs sur l'œuvre d'art. Le premier, le projet Sieyès-Condorcet de 1790, n'a pas de suite. Le second, préparé par Mirabeau en 1791 à la suite des revendications pressantes des auteurs dramatiques, concerne le théâtre et aboutit à la première loi révolutionnaire sur la propriété des ouvrages et le consentement de l'auteur pour les représentations. La querelle entre dramaturges et directeurs de théâtre continue à cause de son interprétation non rétroactive : les théâtres obtiennent en 1792 le droit exclusif de représenter les œuvres déjà produites avant 1791, ce qui suscite la protestation des auteurs et des éditeurs de musique. Marie-Joseph Chénier²⁰⁰ est alors chargé d'établir une loi générale contre les éditions pirates : sa loi est présentée, après la défaite des Girondins, par Lakanal, qui obtient son immédiate approbation le 17 juillet 1793. De ce parcours législatif se dégagent deux principes essentiels : 1) on reconnaît enfin aux auteurs un droit exclusif, en

¹⁹⁸ C. Hesse, *op. cit.*, p.56.

¹⁹⁹ Avant la Révolution, l'idée de propriété intellectuelle n'est pas reconnue. Les auteurs demandent le *privilège du Roi*, une sorte de monopole d'exploitation de l'œuvre (à durée limitée), accordé après l'approbation des censeurs royaux, et le vendent ensuite aux éditeurs, qui restent alors les bénéficiaires directs de cette exploitation, généralement renouvelable. L'auteur ne bénéficie des revenus qu'indirectement, à travers les rémunérations de l'éditeur. Pour les dramaturges, même destin : leurs pièces sont la propriété exclusive des troupes qui les mettent en scène, et après leur publication, elles deviennent publiques et sont jouables par n'importe quelle compagnie sans contraintes. L'auteur n'est alors pas rémunéré. On retarde donc l'édition des manuscrits par rapport à la représentation des pièces, car les faire imprimer signifie pour l'auteur perdre toute possibilité de revenus. L'idée des droits sur l'œuvre, on le voit, n'est pas liée à sa création intellectuelle mais à sa diffusion. Le lien entre la monarchie et la puissante corporation des imprimeurs-libraires ne favorise pas la reconnaissance des droits d'auteur. C'est au début du XVIII^e siècle que s'affirme l'idée de paternité intellectuelle, et en 1777, deux arrêts posent fin à la perpétuation des privilèges des éditeurs et des libraires après la mort de l'auteur (Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes - Revue politique, artistique, philosophique*, n°5, mai 2001, [En ligne] multitudes.net/Petite-histoire-des-batailles-du/).

²⁰⁰ Dramaturge, poète et homme politique (1764-1811), frère cadet d'André.

considération de la valeur sacrée de leur propriété, fruit de leur génie et de leur création intellectuelle ; 2) le droit de propriété est temporaire, afin que l'œuvre puisse être diffusée dans l'intérêt public : l'auteur pourra exercer son monopole pendant sa vie et, mourant, le céder à ses héritiers pour dix ans maximum.

Qu'en est-il des femmes ? Déjà en février 1790, Olympe de Gouges dans sa *Lettre au littérateurs français*, adressée au comité de gens de lettres institué pour l'accueil des réclamations des auteurs dramatiques, avant de plaider sa cause contre les Comédiens-Français, écrit ²⁰¹:

vous le savez, les femmes, surtout depuis un siècle, ont cherché à devenir vos émules dans les arts ; vous les avez vues avec plaisir entrer en lice avec vous. Loin de rebuter ce sexe timide, vous l'avez encouragé, vous l'avez même élevé au-dessus de son mérite ; vous ne pouvez cesser de vous intéresser à sa gloire ; vous ne pouvez surtout l'abandonner dans une circonstance où il fait cause commune.²⁰²

Cette lettre témoigne de l'importance de la question des droits intellectuels : elle suggère l'existence d'une mobilisation des hommes auteurs qui présentent leurs revendications à l'Assemblée pour défendre leurs droits intellectuels, et demande que les femmes auteurs puissent faire la même chose. Malheureusement, Olympe fera l'expérience de cette injustice : considérée incapable, en tant que femme, de détenir des droits politiques, elle sera tout de même jugée pleinement responsable des idées politiques qu'elle a manifestées en tant qu'auteur. C'est un vrai paradoxe, étant donné que les femmes auteurs ne participeront pas à la jouissance des droits sur la propriété de l'œuvre littéraire. La loi Chénier-Lakanal sur les droits d'auteur de 1793 s'étend aux femmes adultes célibataires et aux veuves, mais exclut les femmes mariées : ce sont leurs époux qui autorisent leurs publications, signent les contrats avec les éditeurs et qui, à leur place, avancent les revendications de leur propriété intellectuelle²⁰³.

²⁰¹ Depuis des années elle se brouille avec la Comédie-Française qui refuse de représenter sa comédie *L'Esclavage des Noirs*, dont nous parlerons plus loin.

²⁰² O. de Gouges, *Écrits politiques* (1788-1791), t.1, préface d'Olivier Blanc, Paris, Côté-femmes, 1993, p.139.

²⁰³ Cette condition de subordination sera renforcée par le Code Napoléon. Les femmes écrivains se libéreront définitivement de l'autorité maritale en matière de liberté intellectuelle seulement en 1965, quand on leur reconnaît leur indépendance à l'intérieur du mariage.

On comprend alors aisément que beaucoup de femmes puissent signer leurs œuvres avec un pseudonyme masculin ou les laisser dans l'anonymat²⁰⁴. Le pseudonyme offre la possibilité d'une altérité sexuelle et, par conséquent, d'une identité littéraire indépendante de l'autorité maritale ou paternelle. C'est, comme le souligne Carla Hesse, une distanciation de la société patriarcale qui, malgré une *Déclaration des droits de l'Homme*, reconnaît aux femmes la liberté de penser et de diffuser leurs idées librement à travers leur publication seulement en l'absence d'une autorité masculine. C'est là l'expression d'une dualité qui n'existe pas chez les hommes. Pour les femmes, la pleine participation à la vie littéraire publique est constamment marquée par la différence sexuelle : « There was for men no disjuncture between their ownership of ideas, in a moral sense, and the public legal recognition of these ideas as their property. It is precisely the gap between the moral ownership of ideas and the power to determine their public fate that distinguishes the modern woman author »²⁰⁵

Les femmes sont tout à fait conscientes de cette marque, et certaines d'entre elles se battent, à travers des traités, des romans et des pièces, pour affirmer leur indépendance intellectuelle et leur autonomie morale et, par conséquent, leur liberté d'écrire et de publier. Entre 1786 et 1788, Louise de Kéralio publie sa *Collection des meilleurs ouvrages français composés par des femmes*. En 1799, Constance Pipelet de Salm exprime très bien ce caractère double dans le *Rapport sur un ouvrage intitulé « Dans la condition des Femmes dans la république »* : « il y a deux êtres dans la femme aussi bien que dans l'homme ; le premier, un être moral, libre par essence, ne connaissant de loi que celles de sa moralité, et n'ayant point de sexe ; et le second, un être physique, dépendant de l'homme de la même manière que l'homme en est dépendant »²⁰⁶.

²⁰⁴ D'ailleurs, depuis longtemps, dans l'opinion commune l'idée est répandue que derrière une femme écrivain se cache un homme.

²⁰⁵ C. Hesse, *op. cit.*, p.56.

²⁰⁶ Constance de Salm, *Œuvres complètes*, vol 4, Paris, Firmin Didot - Bertrand, 1842, p.140. Constance rapporte les arguments que le diplomate Charles Guillaume Thérémin expose dans *De la condition des femmes dans une république* (1799). Dans les premières années du XIX^e siècle, d'autres essais témoigneront de la prise de position féminine à faveur de la liberté intellectuelle des femmes. On peut citer : le *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des françaises et des étrangères naturalisées ne France* de Fortunée Bernier Briquet (1804) ; *De la Littérature* de Madame de Staël (1804), qui consacre un chapitre aux femmes de lettres ; *l'Opinion d'une femme sur les femmes* de Fanny Raoul (1801) ; *De la nécessité de l'instruction pour les femmes* de Madame Gacon-Dufour (1805). Quelques années plus tard, on peut signaler *De l'influence des femmes sur la littérature française* de Madame de Genlis (1811).

4.2 Thématiques féminines et féministes dans le roman de femmes entre 1789 et 1799

En ce qui concerne la production romanesque, les critiques qui s'occupent de cette littérature nous donnent des chiffres discordants. Comme nous l'avons vu plus haut, en 2001, Carla Hesse identifie 96 romans pendant la décennie révolutionnaire ; dans un ouvrage paru en 2005, Huguette Krief nous précise que sur 861 titres de romans publiés en France pendant la Révolution française, seulement 70 sont écrits par des femmes, et dans le même ouvrage Henri Coulet parle d'environ quatre-vingts titres de romans féminins publiés entre 1789 et 1800²⁰⁷.

Béatrice Slama rappelle que certaines de ces femmes écrivains s'éclipsent en province ou s'enfuient à l'étranger pendant les années les plus troublées. Dans son article, elle souligne qu'entre 1789 et 1794 seulement une dizaine de nouveaux romans sont publiés (y compris des rééditions et des textes déjà publiés à l'étranger), et, on l'a vu, que les écrits des femmes sont surtout non-littéraires *stricto sensu* : pétitions, pamphlets, adresses, affiches, discours. De plus, beaucoup de textes dont on trouve des traces ne nous sont pas parvenus. Contrairement à Carla Hesse, qui reconnaît un déclin général des publications féminines entre 1795 et 1796, Slama affirme que l'activité littéraire féminine se manifeste surtout à partir de 1795, dans la période de la Convention thermidorienne et du Directoire, et explose à la fin de la décennie, surtout à partir de 1799. Slama s'interroge sur les multiples causes de cet épanouissement, faisant ressortir tous les aspects concernés dans cette petite révolution culturelle :

Libération d'une certaine parole, besoin de détente, d'évasion, retour ou détournement sur la scène romanesque de souvenirs, de pulsions, de fantasmes nés des bouleversements de l'Histoire et des jours noirs de la Terreur, désir d'appivoiser l'Histoire par la fiction ou simplement d'écrire des *histoires*, et souvent des histoires de femmes, accès de nouvelles femmes à l'écriture et à la publication, *littérature alimentaire* qui répond à des attentes du public et permet de gagner sa vie à des femmes dont souvent la Révolution a changé la fortune ?²⁰⁸

²⁰⁷ Huguette Krief, *Introduction à Vivre libre et écrire*, Textes choisis, présentés et annotés par Huguette Krief, Oxford – Paris, Voltaire Foundation – Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p.2 ; H. Coulet, *Préface à Vivre libre et écrire*, *op. cit.*, pp.vii.

²⁰⁸ B. Slama, *op. cit.*, p.298.

En d'autres points les lectures que les critiques donnent des publications féminines ne correspondent pas exactement. Henri Coulet souligne la « presque disparition de titres nouveaux en 1793 et 1794 », ce qu'Huguette Krief définit la « véritable éclipse » du roman pendant la Terreur²⁰⁹, tandis que, pour les mêmes années, Carla Hesse écrit que « publication by women did not decrease dramatically at the height of political répression during the Terror (1793-1794) »²¹⁰. Il faut tenir compte que Coulet et Krief parlent de roman et qu'Hesse parle de toute sorte de publication féminine, mais il nous semble qu'il n'est pas facile de travailler sur ce sujet sans tomber sur quelques contradictions. Il est évident que les points de départ de cette *comptabilité* de la production romanesque et littéraire sont des bases de données plus ou moins étendues et des critères légèrement différents. L'un des problèmes dans la définition du corpus romanesque à analyser réside dans le choix des dates. Certains romans, observe Coulet, paraissent dans la décennie révolutionnaire mais sont écrits avant le début de la Révolution, ou sont écrits dans les années de la Révolution mais sont publiés bien après, ce qui change considérablement leur réception et leur interprétation. On peut citer à ce sujet, comme exemples, *Le Prince philosophe* d'Olympe de Gouges, achevé probablement en 1788 et publié en 1792, et *Les Chevaliers du Cygne* de Madame de Genlis, rédigé en exil en pleine Terreur et publié d'abord en Allemagne en 1795 et en France en 1805, quand les allusions politiques et les personnages attaqués (Marat et Robespierre) n'appartiennent plus à l'actualité.

Toutefois, au-delà de leurs interprétations précises liées à des dates ponctuelles, les savants modernes partagent des considérations fondamentales qui peuvent nous servir comme lignes directrices: 1) pendant la période révolutionnaire, la production féminine se signale par une augmentation importante, grâce à plusieurs facteurs liés à la politique culturelle et commerciale ; 2) cette production se distingue par son ampleur et sa variété de tons, de sujets et de formes ; 3) les romans féminins, qui représentent tout de même un pourcentage relativement bas par rapport au total de la production romanesque publiée dans cette période, témoignent de cette hétérogénéité et révèlent toute la richesse et tout le plaisir de l'expérience esthétique des femmes auteurs de cette génération.

Le roman, nous rappelle Coulet, a comme vocation celle de raconter l'individu, de donner l'image de ses passions, de ses mœurs et de ses destinées : au siècle des

²⁰⁹ H. Coulet, *op. cit.*, p.vi ; H.Krief, *op. cit.*, p.2.

²¹⁰ C. Hesse, *op. cit.*, p.40.

Lumières, les romanciers féminins sont nombreux, et souvent leurs œuvres sont des représentations de la destinée féminine. Jean Sgard, connaisseur des romanciers de l'âge classique, nous évoque le rôle déterminant de Marivaux, Prévost et Crébillon fils, qu'il définit « les avocats de la femme » pour l'intérêt qu'ils portent à l'analyse de la malheureuse condition féminine²¹¹. S'interrogeant sur le *féminisme* de ce siècle, Sgard préfère parler d'un déplacement d'intérêt : de la thématique traditionnelle de la peinture de l'amour, le genre romanesque passe à s'occuper des relations entre hommes et femmes dans la dimension sociale du malheur féminin, à une époque où l'écriture du roman paraît bien naturelle pour les femmes. Si nous suivons les observations de Carla Hesse, cette vérité générale se traduit, pour beaucoup de femmes écrivains de la fin du XVIII^e siècle, par la possibilité de se tailler un espace privilégié pour une quête du moi et pour l'expression d'une expérience féminine d'écriture en conséquence ou en réaction à leur exclusion de l'éducation supérieure et académique et de la vie institutionnelle du pays.

Il est difficile, pour les romancières de l'époque révolutionnaire, de ne pas prendre position, directement ou indirectement, à l'égard de la question féminine et féministe : d'un côté, quelques-unes dénoncent dans leurs romans la situation d'inégalité de la femme, de l'autre côté, d'autres dénoncent au contraire les dangers sociaux de l'émancipation de la femme et utilisent leurs œuvres comme une mise en garde contre le féminisme.

La plupart de ces romans sont des œuvres à tendance moraliste dans lesquelles les autrices proposent une vision très conservatrice de la femme : c'est l'expression du conformisme bourgeois qui succède à la Terreur. De 1794 à 1799, pendant la Convention thermidorienne et le Directoire, s'accroît une tendance moraliste qui réprime tout ce qui dérange l'ordre moral correspondant à l'ordre social. La passion, l'adultère, le libertinage deviennent aux yeux des institutions et de l'opinion publique, les principales menaces aux valeurs traditionnelles, et la vertu est exaltée²¹². Les amours illégitimes, les scandales et les dérèglements de la passion chez les femmes sont sévèrement condamnés car ils perturbent le système social et moral : dans un univers ordonné où chacun doit rester à sa

²¹¹ Jean Sgard, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2000, p.129.

²¹² Huguette Krief (*Vivre libre et écrire*, *op. cit.*, p. 4-5) souligne que cette apologie de la *vertu* pendant la Révolution, impliquant l'engagement civique et politique, devient un instrument de soumission et de contrôle des ambitions artistiques des femmes, comme l'avait compris Madame de Staël.

place, les femmes ont le devoir de jouer comme il faut leur rôle d'épouses, de mères, de compagnes dévotes, vertueuses et laborieuses. Certains romans, qui insistent sur un modèle de femme soumise au principe de l'autorité masculine et de l'autorité en général, sont décidément antiféministes. Les figures que l'on attaque sont celle de la femme coquette et séductrice, de l'intrigante et, naturellement, de l'intellectuelle, puisque dans cette vision conservatrice l'instruction doit être limitée et doit uniquement servir à rendre plus agréable la présence féminine à côté des hommes et non à satisfaire des ambitions personnelles. Il faut se consacrer à plaire à son mari.

Certaines de ces œuvres appartiennent à celle que l'on définit *littérature sensible*, la veine romanesque qui réhabilite la sensibilité comme tendresse de l'âme, pitié, sentiment transcendant la passion, mais aussi comme fondement de morale naturelle. Huguette Krief nous rappelle que le lien entre sensibilité et vertu apparaît déjà dans l'*Encyclopédie* de Diderot, où le chevalier de Jaucourt écrit : « la réflexion peut faire l'homme de probité ; mais la sensibilité fait l'homme vertueux »²¹³. On affirme donc l'idée que c'est à travers le cœur que l'on arrive à la morale. Les sentiments et les émotions préparent en quelque sorte le terrain dont la vertu pourra se nourrir. Et, il faut le dire, ces mouvements du cœur sont vus comme un apanage de la femme. Les femmes en sont conscientes : Constance Pipelet de Salm (dans l'épître dédicatoire de *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, 1824) définira la sensibilité comme l'un des plus beaux apanages du sexe féminin, que les femmes écrivains sont censées exprimer dans leurs œuvres.

Carla Hesse observe que, pour certaines écrivaines, l'affirmation de cet apanage devient une sorte d'affirmation féminine : non seulement elles vivent leurs émotions et leurs sentiments comme la source de leur force littéraire, mais elles révèlent aussi, à travers leurs caractères, que la vérité réside souvent dans la vie intérieure, en contraste avec l'apparence extérieure. Cela leur permet d'utiliser le genre sentimental pour montrer comment une société injuste et patriarcale, méconnaissant leurs sentiments, leur fait du mal. C'est le cas de Madame de Souza, Madame de Charrière, Madame Cottin, Madame de Genlis et Madame de Staël.

²¹³ H. Krief (*Vivre libre et écrire, op. cit.*, p.28) cite l'article *Sensibilité*, xv.52.

L'influence des *sentimental novels* (surtout des romans épistolaires de Richardson) et des idéologies qui proviennent d'Angleterre d'un côté ²¹⁴ et l'apport des œuvres de Marivaux (*La Vie de Marianne*), Prévost (*Cleveland, Manon Lescaut*) et Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) de l'autre côté, se fait alors sentir chez les romancières *sensibles*, dont les héroïnes offrent l'image d'une passion d'amour sublimée et donc vertueuse. Toutefois, le risque de s'égarer par rapport à l'ordre moral existe. En particulier, comme on l'a vu, le livre IV de l'*Émile* jette les bases pour une production romanesque qui exploite l'ambivalence de la sensibilité, la dualité d'un sentiment qui est source de compassion mais aussi de passions destructrices. Si d'un côté la sensibilité invite à la communion avec la nature et à la rêverie, de l'autre, elle suscite l'inquiétude amoureuse et le désespoir. Si d'un côté la sensibilité permet d'accéder à la vertu et à la morale, de l'autre, elle agit dangereusement sur les âmes délicates et les pousse vers une vie de déceptions et de malheurs. Les effets visibles de ces troubles sont présents dans beaucoup de romans de femmes du XVIII^e siècle dont les héroïnes, en proie aux tourments du cœur, souffrent, pâlisent, soupirent, gémissent, tremblent, pleurent... Surtout après 1794 cette sensibilité, exacerbée, devient *sensiblerie* et se charge davantage d'éléments pathétiques et morbides²¹⁵.

Si nous examinons de plus près les personnages des romans de femmes de la période 1789-1799, nous pouvons dégager différentes typologies de modèles féminins²¹⁶.

D'abord, dans les romans qui révèlent la préoccupation pour ce qui bouleverse l'ordre familial et moral et qui reflètent le conformisme bourgeois, on peut reconnaître la célébration du modèle moraliste-conformiste. Il s'agit ici de bien rappeler aux femmes quelle est leur place dans ce monde, par exemple à travers une sorte de manuel pour les femmes mariées comme *L'épouse rare ou le modèle de douceur, de patience et de constance* (1789) par Madame Getnon-Ville²¹⁷, qui expose le comportement à suivre pour

²¹⁴ Huguette Krief souligne que le roman par lettres, dont on présume la sincérité, se révèle comme le genre privilégié de cette littérature sensible. Carla Hesse nous rappelle qu'après le Thermidor, Madame de Condorcet traduit *Theory of Moral Sentiments* d'Adam Smith.

²¹⁵ Sur la dualité de cette sensibilité d'inspiration rousseauiste nous renseigne, entre autres, Huguette Krief, *Entre Lumières et Sturm-und-Drang à la française. Quelques pistes de réflexion sur le roman épistolaire féminin du 18^e siècle*, s.d., [En ligne] www.ircl.cnrs.fr/pdf/2014/je_frances_burney/krief.pdf.

²¹⁶ Nous ferons référence aux textes et aux chronologies établies principalement par Carla Hesse, Huguette Krief et Raymond Trousson, respectivement en 2001, en 2005 et en 1996 (*op. cit.*).

²¹⁷ Comtesse dont nous n'avons aucun repère biographique.

s'assurer un ménage idéal et vertueux. Une autre œuvre qui appartient à ce sous-genre est *Le triomphe de la saine philosophie, ou la Vraie politique des femmes, par la C. B**** (la citoyenne Booser)*, 1795 par Madame Booser²¹⁸. C'est un roman très moraliste et dans une certaine mesure didactique, qui exalte l'obéissance et la soumission. Assez court, il se compose de vingt-neuf lettres que s'échangent deux amies : l'une, Cornélie, demande à l'autre, Éléonore, des conseils pour faire face à l'inconstance et à l'égoïsme de son époux. Suivant les instructions de son amie, Cornélie montrera à son mari sa vertu de femme dévote et, grâce à une attitude docile et complaisante, regagnera son amour : en acceptant une série d'humiliations morales, elle suscitera l'admiration de l'époux adultère, qui retrouvera en elle une amie et une amante. Le personnage d'Éléonore est le porte-parole de l'idéologie du droit naturel (l'inégalité des femmes est imposée par la nature) et du respect pour la hiérarchie qui met au sommet le chef de la famille. Elle établit une équivalence entre l'autorité paternelle-maritale et l'autorité institutionnelle : l'obéissance à l'intérieur de la famille garantit l'obéissance à l'État et donc la paix politique et sociale. Quant à l'éducation de la femme, elle doit se faire à petites doses et en fonction de l'homme, de façon que l'épouse puisse être en mesure de varier un peu sa conversation. Tout chez la femme doit être pour plaire à son mari, et donc la coquetterie lui est permise à l'intérieur du couple, afin d'éviter l'infidélité de son époux, qui est *naturellement* inconstant. Les goûts de la femme, ses opinions, son comportement, tout doit s'adapter aux désirs du mari. Cette œuvre, qui célèbre la soumission de la femme aux hommes de la famille (père, frères, mari) et aux hommes de l'État (magistrats, représentants de la nation...) exalte et illustre un modèle de stabilité familiale et sociale qui plaît beaucoup aux autorités jacobines : ce n'est pas par hasard si, comme on l'a déjà vu, la Convention nationale définit cet ouvrage utile et favorise sa diffusion dans le pays. La soumission d'Éléonore est à lire comme l'affirmation victorieuse d'une *âme sensible* qui a su concilier nature et vertu, ouvrant ainsi la voie au bonheur de son couple²¹⁹.

²¹⁸ Nous n'avons repéré aucun renseignement sur cette autrice. Huguette Krief nous confirme : « On ignore tout de l'état-civil de cette romancière. Il est fait référence dans *Les Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale* à une citoyenne Booser la jeune, sans autre précision » (H. Krief, *Vivre libre et écrire*, op. cit., p. 139). Il vaut la peine de souligner que ces mêmes *Procès-verbaux* contiennent un discours prononcé entre 1792 et 1793 par un certain Dupont qui y affirme le principe de l'inégalité féminine à partir des différences physiques.

²¹⁹ Dans cette ligne on pourrait citer aussi *Zilia, roman pastoral* (1789) par Madame Beaufort d'Hautpoul, dédié par son autrice à Rousseau, *Les trois sœurs et la folie guérie par l'amour ou les heureux effets de l'amour filial* (1796) par Madame de Bournon-Malarme et *Émilie et Alphonse ou danger de se livrer à ses premières impressions* (1799) par Madame de Souza, également sur le thème du devoir filial.

Dans les romans sentimentaux ou *sensibles*, les personnages féminins témoignent de l'impossibilité de faire coïncider la morale sociale avec le bonheur personnel, et de la souffrance qui en dérive : partout on représente les difficultés d'être une femme vertueuse et obéissante et de réaliser en même temps ses propres aspirations, à cause des obstacles familiaux ou sociaux. Toutefois, malgré ce thème commun, les dénouements différents nous permettent de reconnaître deux tendances principales.

La première tendance correspond à une vision tragique. Certaines femmes incarnent les ravages de la passion illégitime ou impossible, et leur tourment indique le malaise d'une génération féminine qui vit sur sa peau l'échec d'un idéal amoureux. Il y a pour elles deux solutions possibles : choisir la vertu à tout prix et mourir de désespoir, sans faute, ou bien céder à l'amour et mourir coupables. Constance Clarendon, l'héroïne des *Vœux téméraires ou l'enthousiasme* (1798) par Madame de Genlis²²⁰, est injustement accusée d'adultère et chassée par son mari. Elle s'exile dans une difficile solitude dans le Derbyshire, où elle commence un long travail intérieur pour retrouver la confiance en elle-même et prendre conscience de sa valeur comme individu. L'analyse introspective lui permet d'arriver à la conclusion que sa personne peut très bien s'épanouir au-delà de l'amour et que sa dignité personnelle et l'estime d'elle-même lui imposent de défendre sa réputation. Elle rentre à Londres pour proclamer son innocence, ce qu'elle fait d'un air sûr, confiant et serein, regagnant l'estime et l'amour de son époux. Quand celui-ci meurt, elle lui promet sa fidélité éternelle et elle se rend en France pour retrouver le bonheur de la solitude. Désormais indépendante sur le plan émotionnel et spirituel, elle refuse d'épouser Sainville, qui a reconnu en elle une âme noble et fière. Le serment fait devant

²²⁰ Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis (1746 -1830), ne fut pas seulement une écrivaine très prolifique, mais aussi une musicienne et l'éducatrice et *gouvernante* des enfants de la maison d'Orléans, dont le futur roi Louis-Philippe. Par son approche didactique, elle fut une innovatrice dans le domaine de la vulgarisation scientifique. Parmi ses œuvres, surtout consacrées à la pédagogie, il y a le *Projet d'une école rurale pour l'éducation des filles* (1801). L'éducation qu'elle propose et qu'elle met en pratique se fonde sur l'observation et le contact direct avec la réalité (ressentant les principes de *l'Émile*) et encourage l'acquisition d'une autonomie intellectuelle. Parmi ses nombreuses œuvres, nous rappelons encore *La Femme auteur*, une nouvelle publiée dans le troisième tome de *Nouveaux contes moraux, et nouvelles historiques* (1802), dans laquelle elle touche un thème qui reviendra dans sa production : celui de la difficulté d'être une femme écrivain dans une société moraliste. Favorable à la Révolution mais antijacobine, admiratrice des Lumières mais contraire à certaines positions des *philosophes*, proche de la famille royale mais mal vue par les aristocrates émigrés comme elle pendant la Terreur, Madame de Genlis fut un personnage indépendant et singulier de l'époque révolutionnaire qui sut trouver une collocation originale même sous l'Empire, quand elle fut recrutée par Napoléon comme espionne. Nous avons déjà cité son traité *De l'influence des femmes sur la littérature française* (1811), où elle ne cache pas son intention de défendre les femmes dans une époque de censure littéraire.

la dépouille de son mari et la conscience de sa propre intégrité et de l'équilibre intérieur acquis la déterminent à rejeter les sentiments qu'elle éprouve, malgré elle, pour Sainville. Sur les prières d'un ami, de qui elle apprend que son amoureux va mourir de douleur, elle sacrifie sa propre estime en acceptant le mariage. Mais elle va bientôt découvrir que Sainville vient de recevoir la croix de Malte, qui l'oblige au célibat. Constance mourra après quelques jours, anéantie par l'accablement et la dévastation spirituelle.

Il faut observer que cette héroïne de Madame de Genlis tient un comportement qui respecte les valeurs de la stabilité sociale et morale (refus de l'adultère, veuvage fidèle et prière), mais qu'elle ne fait pas cela par obéissance à un principe d'autorité : c'est plutôt par le désir de réaliser une vertu personnelle, librement choisie et poursuivie comme auto-affirmation. Isabelle Tremblay souligne que la notion de vertu que l'autrice propose « se fonde non pas sur des principes religieux ni moraux qui en feraient un instrument de contrôle et de répression des passions, mais est le produit de l'exercice d'un esprit critique »²²¹. La pratique religieuse est certainement importante, mais elle a un rôle nouveau, celui de permettre la solitude, le recueillement et l'analyse introspective. Il s'agit pour Madame de Genlis de construire une vertu qui a des bases morales et religieuses mais qui dérive principalement d'une profonde connaissance de soi-même et d'une prise de conscience : cette vertu se fonde alors sur l'estime de soi et devient une expression de satisfaction personnelle. Cet effort se révèle pourtant insuffisant, car la tentative de faire coïncider vertu et bonheur personnel échoue tragiquement.

Le cas le plus bouleversant de mort coupable est sans doute celui de *Claire d'Albe* (1799) par Madame Cottin²²², un vrai roman *sensible* qui eut un énorme succès et qui est

²²¹ I. Tremblay, « La fiction de madame de Genlis, espace d'interrogation sur la vertu », *Relief* 7 (1), 2013, p.19-32, [En ligne] <http://www.revue-relief.org>. C'est cet article qui nous renseigne sur *Les Voeux téméraires*.

²²² Sophie Cottin née Ristaud (1770-1807), très jeune veuve ruinée par la Révolution, est d'un tempérament sensible et mélancolique: elle souffre d'une *tristesse noire*, d'un mal de vivre qui l'obsède. Elle se consacre au roman sentimental et pathétique. Dans la préface de *Claire d'Albe*, Madame Cottin s'exprime sur la difficulté de l'écriture féminine qui risque de devenir trop personnelle et trop intime. Dans son second ouvrage *Malvina* (1800), elle présente un idéal féminin de mère vertueuse et vouée au sacrifice. Curieusement, dans une partie de ce roman – supprimée après la première édition – Madame Cottin avait affirmé son mépris pour les femmes auteurs, décrites comme des femmes sans talent qui écrivent pour s'amuser. Huguette Krief (*Vivre libre et écrire, op. cit.*, p. 7) souligne ce paradoxe qui semblerait montrer l'insécurité et le malaise de cette écrivaine face à son activité littéraire. Scepticisme, pessimisme, sens de destruction et hantise de la mort semblent les traits dominants de l'écriture de Madame Cottin, qui se ressent sans aucun doute des expériences douloureuses vécues pendant la Révolution. Aujourd'hui la plupart de ses oeuvres sont tombées dans l'oubli, mais à son époque elle fut appréciée par une génération de lectrices et par des hommes de lettres comme Benjamin Constant et Marie-Joseph Chénier.

probablement l'œuvre la plus étonnante et l'une des plus intéressantes de ces années. Il s'agit d'un roman épistolaire polyphonique qui évoque la *Nouvelle Héloïse* pour son intrigue ainsi que pour sa structure. C'est l'histoire d'une passion adultérine, destructrice mais inévitable qui ruine une âme sensible. La jeune Claire est mariée à quinze ans, par la volonté de son père mourant, au vieux M. D'Albe, un industriel manufacturier et philanthrope avec qui elle mène une vie paisible à la campagne. Mère comblée, épouse vertueuse, âme pure (comme son nom l'indique), elle éprouve pourtant un ennui, un malaise, une soif d'émotion et d'intensité qui se manifestent surtout au printemps, quand elle ressent un violent désir d'épanouissement et de sensations inconnues. À vingt-deux ans elle tombe amoureuse de Frédéric, le filleul de son mari, un jeune aussi vertueux qu'elle mais impulsif et passionné, qui rêve d'un amour idéal : les deux jeunes sont très *sensibles*, ce qui les voue à une destinée tragique²²³. L'amour se révèle lentement, sournoisement... malgré leur résistance, imposée par leurs respectifs devoirs, et malgré leur vertu, les deux jeunes comprennent qu'ils sont en proie à une passion violente, à un désir qui se manifeste dans les gestes, dans les frémissements, dans les caresses et les baisers volés. Claire résiste et obtient de Frédéric qu'il s'éloigne. Monsieur d'Albe, ayant compris ce qui se passe, pense pouvoir séparer les deux amoureux par des mensonges : croyant tous les deux ne plus être aimés, ils tombent dans le désespoir et dans une situation de détérioration physique et morale. Quand ils découvrent que c'était un stratagème, la *sensibilité* et la vertu sont désormais anéanties par la destruction de leurs âmes, et la tragédie se prépare. Frédéric se présente à Claire la nuit, pendant qu'elle est en recueillement sur le tombeau de son père dans un parc : il est fou d'amour, il déraisonne, il a un aspect sauvage. Dans un élan de passion et délire, prêt à se damner pour un moment d'amour, il embrasse une Claire épuisée, à moitié morte, et la possède, dans une scène de volupté ardente et macabre où la jeune femme connaît le bonheur charnel, une scène explicitement sexuelle (dans un sépulcre, en plus) qui est inconcevable dans un roman moraliste, sentimental ou *sensible*²²⁴. Et, précisément, juste après ce moment intense de

²²³ Comme nous le rappelle Raymond Trousson (*op. cit.*, p.684), la sensibilité des personnages de roman, surtout si contenue et sublimée longtemps, condamne les êtres à une quête d'absolu qui finalement rompt inexorablement leur équilibre.

²²⁴ *Claire d'Albe* est un roman d'amour et de mort à plusieurs égards : pour son épilogue tragique, pour la présence sombre de cette thématique dans toute l'oeuvre et, surtout, par l'originale présentation d'une passion voluptueuse devant un tombeau : ce lieu funèbre qui se transforme en lieu d'amour juste avant la mort de l'héroïne relève d'une sensibilité exacerbée et macabre qui annonce un certain romantisme. La symbolique liée au tombeau dans ce roman est assez riche: il y a bien sûr une évocation du goût funèbre de

jouissance profanatrice, Claire meurt de désespoir et de culpabilité, tandis que Frédéric, après ses funérailles, dévasté, prend la fuite implorant la mort de le saisir et de le réunir à la jeune femme. Donc, après la chute, le châtiment : l'adultère étant intolérable et insupportable, le personnage féminin qui cède à cette passion destructrice ne peut pas survivre à sa transgression. Madame Cottin offre à ses lecteurs une histoire ardente qui bouscule les valeurs de l'ordre domestique et social, mais finalement elle rassure son public car elle remet tout à sa place en punissant l'adultère impie. Malgré sa ressemblance à la *Nouvelle Héloïse*, ce roman a un dénouement bien plus dramatique : par rapport à la Julie de Rousseau, avec qui elle partage beaucoup de qualités et de situations, Claire meurt coupable et sans rédemption, après avoir dépassé toutes les limites morales et religieuses. Sa mort outrageuse n'apparaît pas comme un rachat mais plutôt comme un châtiment qui l'entraîne dans le néant. Au contraire, la mort de Julie est la conséquence d'un acte généreux et courageux accompli au nom de l'amour maternel, c'est un sacrifice sublime qui rend à la jeune femme toute sa dimension morale. Raymond Trousson lit dans le personnage de Madame Cottin une possible dénonciation du faux mythe de l'utopie de Clarens: la mort de Claire n'est pas une fin édifiante et rachetante, mais plutôt la preuve que la dévotion est bien faible face à la passion, que l'adultère pour les épouses frustrées n'est pas seulement une hypothèse mais peut bien devenir une réalité, que la chasteté chez les jeunes filles mariées sans amour est invraisemblable... bref, que la vertu sans bonheur n'est qu'une illusion²²⁵.

Une alternative possible à la mort est la folie, tout comme on peut le voir dans *Le Château noir ou les souffrances de la jeune Ophelle* (1799), par Madame de Saint-Just²²⁶.

la poésie sépulchrale anglaise, mais ici le sépulchre est le lien avec le père, et la profanation perpétrée par l'extase sexuelle de Claire est aussi une profanation du mariage voulu par ce père; le tombeau et la passion amoureuse sont un renvoi intertextuel aux autres oeuvres de Madame Cottin, où ces deux éléments sont souvent associés; surtout, dans cette scène, on trouve l'affirmation du lien profond entre les pulsions sexuelles et les pulsions de mort, l'accomplissement d'une destinée qui est réservée à bien des amants célèbres de la littérature européenne (R. Trousson, *op. cit.*, p.686-687).

²²⁵ *Id.*, pp.689-690. Un autre exemple de mort coupable est celle de Madame d'Orlay, adultère repentie, personnage de *Minuit ou les aventures de Paul Mirebon* (1799) par Madame de Lagrave.

²²⁶ Anne-Jeanne-Félicité d'Ormoy, dame Mérard de Saint-Just (1765- 1830), publia des nouvelles pastorales et édifiantes et des romans *sensibles* et moralisateurs, dont les thèmes sont le danger des passions, les malheurs de la vertu et les comportements coupables en société (*Les Dangers de la passion du jeu, ou Histoire de la baronne d'Alvigny*, 1793). Elle fut l'épouse du poète et conteur libertin Simon-Pierre Mérard de Saint-Just. Curieusement, Monsieur et Madame de Saint-Just furent également complices littéraires. En 1788 ils publièrent dans une édition commune deux ouvrages de ton et de genre très différent : les *poésies diverses* de l'un, pleines d'ironie voltairienne, et un roman de l'autre, plein de conventions typiques de la littérature édifiante. Cette fiction romanesque de Madame de Saint Just, *Mon Journal d'un an ou mémoires de mademoiselle de Rozadelle-Saint-Ophelle*, introduisit le personnage d'Ophelle de Rozadelle de Saint-

C'est un roman épistolaire, un long courrier (273 pages) contenant de longues histoires secondaires, dans lequel la vicomtesse Eulalie de Vermenil raconte la vie pathétique de la jeune Ophelle rétrospectivement, en commençant du moment de sa mort. Cette fille fragile et pure de dix-sept ans, appartenant à une famille noble et ruinée, est l'objet de la jalousie et de la méchanceté de sa belle-mère. Celle-ci, à force de mensonges et de contraintes, l'éloigne du comte d'Éloncour, qu'elle aime et de qui elle est aimée passionnément, et l'oblige à épouser Monsieur de Panor, un riche sexagénaire, gentil mais dégoûtant à ses yeux. Ophelle se retrouve dans le Château noir de son mari, dans les sombres Ardennes, où elle passe son temps dans le désespoir, en proie à de macabres et sanglants cauchemars, aux fantômes de son passé et aux manipulations de sa belle-mère qui y séjourne. La jeune fille arrive enfin à s'enfuir pour se réfugier chez son ancienne servante. Elle se rendra ensuite au chevet de sa marâtre atteinte de la petite vérole : avant de mourir, celle-ci lui avoue toutes les manœuvres et les mensonges concoctés contre elle afin de lui arracher Éloncour, et révèle que le comte est décédé de la même maladie. Ophelle, bouleversée, tombe dans une fièvre maligne qui la rend folle. Cet état d'altération dure sept ans. Pendant cette période, elle se retire avec sa servante dans un couvent, où la narratrice du roman, Eulalie de Vermenil, la rencontre et devient son amie. Ophelle guérit de sa folie et, devenue veuve, renonce aux immenses biens de son mari pour vivre dans le couvent jusqu'à sa mort, survenue à l'âge de trente-cinq ans.

Dans *Le Château noir*, qui est l'histoire des malheurs d'une âme sensible, on reconnaît quelques thèmes chers à l'époque. Avant tout, celui de la femme folle par amour, présent également dans d'autres œuvres contemporaines, dont une de Madame de Staël (*La folle de la forêt de Sénar*, 1786)²²⁷; ensuite, un certain goût gothique, reconnaissable dans quelques éléments typiques: une victime innocente persécutée, un château-prison, des cauchemars macabres avec des spectres et des squelettes et une descente aux enfers, des contes de meurtres sanglants et de tortures...²²⁸; finalement, le

Ophelle, qui reviendra en 1796 dans la réédition ayant pour titre *Démence de Madame de Panor, en son nom Rozadelle Saint-Ophelle*, inclus dans le recueil *La Corbeille de Fleurs*. La même Ophelle est l'héroïne du *Château noir* de 1799.

²²⁷ Huguette Krief précise aussi que cette veine romanesque fut mise à la mode par une pièce de Marsollier de Vivetières de 1786, *La Folle par amour* (H. Krief, *Vivre libre et écrire, op. cit.*, p.218).

²²⁸ À partir des années 1780, l'influence des romans gothiques de l'Europe du nord se fait sentir en France, où certains écrivains cèdent, à divers degrés, à l'esthétique de l'horreur (gothique allemand) ou de la terreur (gothique anglais). Parmi les œuvres qui montrent un goût noir ou gothique, on peut citer : *Les Noeuds enchantés* de Fanny de Beauharnais (1789), *Les Chevaliers du Cygne* par Madame de Genlis (1795), *Miss*

thème du mariage apparaît dans la peinture des malheurs causées par un amour contrarié et par un mariage forcé, et s'exprime plus nettement dans un passage où la voix de la narratrice illustre les avantages des unions fondées sur l'amour: si les filles pouvaient choisir leur mari, elle deviendraient des femmes dévotes à leur époux et à leur famille et n'auraient pas besoin de chercher des liaisons adultérines, respectant ainsi elles-mêmes et les lois de la société. Ce respect que la femme doit à elle-même, à sa famille et à la société est certainement celui que le moralisme de l'époque demande, même si le problème des mariages de convenance est dans le viseur des revendications féministes.

La seconde tendance des romans sensibles reflète une vision que l'on pourrait définir *réparatrice* ou *compensatrice*. Les personnages de ces romans sont des femmes vertueuses qui, empêchées de se marier ou emprisonnées dans un mariage de convenance, connaissent des malheurs et des injustices mais, après avoir tout toléré, obtiennent une récompense finale, un mariage d'amour. Celui-ci est rendu possible techniquement grâce à un coup de chance financier ou à la mort du premier époux, mais la cause morale est évidemment le sacrifice et l'attachement à la vertu, conçue comme discipline et devoir familial et social. C'est le cas d'*Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Seydenham* (1794), par Madame de Souza²²⁹, un roman épistolaire publié d'abord en Angleterre (pendant l'exil de Madame de Souza), qui célèbre la vertu féminine (mais aussi masculine) et l'obéissance aux parents. Pour Carla Hesse, il s'agit du roman le plus célèbre de la période révolutionnaire. L'auteur de la correspondance à une voix, Lord Seydenham, tombe amoureux d'Adèle, une adolescente éduquée au couvent, « innocente et ignorante de tout, vive et gracieuse, fantasque et changeante, impatiente et boudeuse, coquette et déconcertante, qui passe, comme un enfant, du rire aux larmes, pourtant sincère et droite »²³⁰. C'est le genre de femme idéale, une femme aux bonnes manières mais sans instruction, comparable à une petite sauvage, que Seydenham recherche. Mais, obéissant à sa mère, elle épouse M. de Sénange, un homme respectable bien plus âgé (c'est là le

Belhowe et Lord Clarendon par Madame Quatremère-Dijonval (1796), *Lise et Valcour* par Élisabeth Guénard baronne de Méré (1799), *Le Château d'Alvarino* par Madame de Lagrave (1800).

²²⁹ Adélaïde-Marie-Émilie Filleul, comtesse de Flahault de la Billarderie, puis marquise de Souza (1761-1836). Cette salonnière et écrivaine prolifique eut une histoire familiale complexe et importante : demi-sœur d'une fille naturelle de Louis XV, elle eut de nombreux aimants, dont Talleyrand (qui lui préférerait ensuite Madame de Staël et auquel elle donna un fils) et fut la belle-mère du demi-frère de Napoléon III. Au début de la Terreur elle quitta la France pour y rentrer en 1797 et épouser le baron de Souza, portugais. L'activité littéraire fut pour elle, d'après ses confidences, un passe-temps agréable.

²³⁰ R. Trousson, *op. cit.*, p.561.

reflet de la situation autobiographique de Madame de Souza), un vieillard riche et généreux qui lui a offert le mariage par bonté et sans prétentions de nature sexuelle, pour la soustraire à une vie conventuelle. Respectée par son mari, qui traite Sydenham comme un fils, la jeune Adèle reste chaste, et à la tentation de l'adultère ne cède même pas son amoureux anglais, déchiré entre la passion et le devoir. Comme le souligne Raymond Trousson, c'est le règne de la sensibilité et de la sensiblerie, et non pas de la sensualité²³¹. Il n'y a chez ces personnages aucune transgression des règles imposées par la société et par la morale : ce n'est pas un roman de passions ou de tensions, mais plutôt un « roman intime et psychologique, aux coloris délicats, aux scènes d'intérieur touchantes »²³². Pourtant, le final ne manque pas de péripéties : veillé par les deux amoureux, le bienveillant M. de Sénange meurt et Adèle devient une jeune veuve très riche que sa mère destine à un autre mariage d'intérêt. Adèle, de nouveau, n'a pas la force de désobéir à l'autorité maternelle. Sydenham demande sa main en renonçant à recevoir sa dot, et c'est ce contrat financier qui lui permet d'épouser Adèle et d'écrire un dénouement heureux à cette histoire. Le mariage est alors la récompense méritée d'un comportement vertueux et sensible, l'union légitime de deux amoureux qui ont retenu leurs élans adultérins, la solution raisonnable pour les conventions de l'époque et la conclusion attendue par le public des lecteurs²³³. Raymond Trousson nous dit que ce roman fut très apprécié à son époque : parmi ceux qui le louèrent, Madame de Charrière, Madame de Duras et Marie-Joseph Chénier²³⁴. Ils admiraient la grâce, l'élégance, le bon goût de cette histoire, où ils voyaient la représentation d'un âge d'or de l'aristocratie désormais disparu, « une évocation sensible et mélancolique des mœurs de l'Ancien Régime »²³⁵.

Les titres des romans nous annoncent souvent ce parcours vertueux vers la récompense finale : *Constance et le triomphe de l'infortune* (1789) par Fanny de Beauharnais²³⁶ et *Georgeana ou la vertu persécutée et triomphante* (1798) par Madame

²³¹ *Id.*, p.562-563

²³² *Ibidem.*

²³³ Comme le dit Huguette Krief (*Vivre libre et écrire, op. cit.*, p.103), « Madame de Souza enseigne que le bonheur n'existe que dans l'exercice de la vertu ».

²³⁴ R. Trousson, *op. cit.*, p.565-566. Madame de Charrière se signale à ce propos par une intéressante opération intertextuelle : elle fait lire *Adèle de Sénange* aux personnages de son roman.

²³⁵ H. Coulet, *op. cit.*, p.vii.

²³⁶ Marie-Anne-Françoise Mouchard de Chaban comtesse de Beauharnais (1737-1813) fut une femme de lettre et salonnière. Éduquée très sévèrement au couvent, elle fut mariée à quinze ans mais après neuf ans obtint une séparation à l'amiable et se consacra à l'écriture. Elle fréquentait beaucoup de personnages célèbres (dont Rousseau, Bouffon, Cazotte, Olympe de Gouges, Rétif de la Bretonne) et fut initiée à la franc-maçonnerie. Protectrice des arts, autrice de poèmes, romans, nouvelles, contes philosophiques et

Gacon-Dufour²³⁷ en sont deux exemples. Le nom de l'héroïne peut aussi être le signe d'une rectitude méritoire, comme dans le cas de *Constance* ou de la protagoniste de l'ouvrage de Madame d'Antraigues²³⁸ *Ernesta, nouvelle allemande* (1799).

La représentation des maux féminins est pour quelques-unes le prétexte pour célébrer la Révolution : dans *Sophie ou mémoires d'une jeune religieuse* (1790), par Madame Gautier-Lacépède²³⁹, on retrouve le thème littéraire bien connu de la conventuelle malheureuse, mais avec un élément nouveau : la célébration finale des bienfaits de la Révolution qui permet aux femmes d'échapper à une vocation forcée imposée par la volonté familiale. Ce roman est une dénonciation générale de la société de l'Ancien Régime et des relations familiales de domination et de soumission. Sophie, le personnage principal, se trouve obligée, malgré l'amour qu'elle éprouve pour son cousin, de prendre le voile, à cause d'une « fatalité sociale »²⁴⁰, c'est-à-dire d'un ensemble d'obligations qui dérivent de son milieu. Le cousin, de son côté, fait un mariage de convenance. Le résultat sera une vie pénible et faite de persécutions à l'intérieur du couvent. Heureusement, grâce à la suppression des vœux monastiques décrétée par l'Assemblée Nationale²⁴¹, Sophie pourra enfin sortir du couvent et épouser son cousin, devenu veuf.

Un modèle féminin tout à fait différent est celui que propose dans ses œuvres Madame de Charrière²⁴². Les questions d'amour, les conflits entre aspirations personnelles et devoir sont représentés, mais chez ses personnages féminins le

dramas, elle lia sa fortune à l'Empire (sa nièce Joséphine de Beauharnais fut la femme de Napoléon). Pendant la Révolution, Madame de Beauharnais publia également *Les Nœuds enchantés ou la bizarrerie des destinées*, un roman féerique paru à Rome en 1789.

²³⁷ Voir ci-dessus, p.46.

²³⁸ Nous n'avons aucun repère biographique pour cette écrivaine.

²³⁹ De cette autrice nous ne savons pas grand-chose : Madame Gauthier de Saint-Claude, née Jubé, épousa en secondes nocces Bernard Germain conte de Lacépède, député à l'Assemblée Nationale Législative (dont il sera aussi le Président) et membre de la franc-maçonnerie.

²⁴⁰ H. Krief, « La condition de la femme dans la littérature romanesque féminine pendant la Révolution française », dans *Les femmes et la Révolution française*, op. cit., p. 266.

²⁴¹ Le 13 février 1790 les ordres religieux sont supprimés et les vœux sont abolis.

²⁴² Isabella Agneta Elisabeth de Charrière, née van Tuyll van Serooskerken (1740 -1805), issue d'une noble famille hollandaise, est l'autrice d'une production riche et variée en langue française. Elle habitait la Suisse, où elle donna refuge à des aristocrates français pendant la Révolution. Parmi les thèmes de Madame de Charrière, l'éducation des femmes et la réflexion philosophique, politique et morale. Par exemple, dans *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1794), elle s'interroge, à travers ses personnages, sur le sens et sur la finalité des terribles événements historiques auxquels elle assiste (la guerre, les violences, la guerre civile, la Terreur) et sur la volonté de l'Être Suprême. Entre 1784 et 1785 parurent ses romans *Lettres neuchâteloises*, *Lettres de Mistress Henley* et *Lettres écrites de Lausanne*, dans lesquels elle représente les difficultés de la condition féminine. Elle se lia d'une profonde amitié à Benjamin Constant, avec qui elle entretint une correspondance et sur lequel elle exerça une influence considérable.

déchirement intérieur entre deux modèles de vie incompatibles fait place à une prise de conscience précise de sa propre situation. Ces femmes jettent un regard critique sur elles-mêmes et décident qu'elles peuvent prendre un point de vue différent sur les choses et agir en conséquence sans se charger d'un sentiment éternel de culpabilité. Le thème qui domine est celui de l'importance de l'instruction : on reconnaît le pouvoir de l'éducation non seulement comme apprentissage culturel, mais aussi comme apprentissage à la vie, comme instrument pour se protéger des pièges du monde et pour adapter son propre comportement aux situations personnelles et à une société en changement. Dans cette prise en charge de la cause féminine, la vertu trouve sa place, mais elle n'a plus une valeur absolue : il faut savoir la gérer avec flexibilité. Les femmes de madame de Charrière s'affirment au point de vue de leur autonomie intellectuelle.

Trois femmes parut d'abord à Leipzig, en allemand, en 1795 et ensuite à Londres, en français, en 1796. L'ouvrage fut plus tard intégré dans le recueil complet *L'Abbé de la Tour ou recueil de nouvelles et autres écrits divers* (Leipzig, 1798-1799). C'est un roman de l'émigration, qui raconte l'expérience de trois femmes françaises qui s'enfuient en Allemagne pendant la Révolution²⁴³. Le thème est celui de la perte des points de repère et de la nécessité de s'adapter à une nouvelle condition sociale avec souplesse²⁴⁴. Parlant plus philosophiquement, comme le fait Carla Hesse, on peut dire que ce roman représente la réponse de Charrière au problème du devoir moral des femmes dans la société thermidorienne²⁴⁵. Charrière prend position à l'égard des théories dont on discutait à l'époque : d'un côté, celles sur l'origine sensualiste et matérialiste de la morale dont la politique culturelle du Thermidor est imprégnée ; de l'autre côté, la vision de Kant, selon qui la loi morale est universelle et existe *a priori* dans les hommes, qui ne peuvent pas la déduire de l'expérience empirique. Charrière se rend compte que ni l'une ni l'autre philosophie n'accordent d'autonomie morale à la femme : pour les sensualistes, les femmes sont incapables physiologiquement de construire des idées abstraites à partir de

²⁴³ Dans le roman, l'auteur présumé, l'Abbé de la Tour, présente les dilemmes moraux de trois femmes qu'il connaît ; la seconde partie se compose des lettres écrites par l'une d'elles et rapporte une série d'expérimentations pédagogiques.

²⁴⁴ En 1791 Madame de Charrière avait adressé à Marie-Antoinette son conte *Aiglonette et Insinuante, ou La Souplesse*, une invitation indirecte au couple royal à changer d'attitude et à s'adapter aux nouvelles circonstances pour éviter le pire. Dans la vision de Madame de Charrière, il est indispensable de savoir remettre en question ses certitudes si la gravité des situations l'exige.

²⁴⁵ Hesse (*op. cit.*) consacre tout le chapitre cinq (p.104-129) aux préoccupations philosophiques de Madame de Charrière.

l'expérience ; selon Kant, les femmes sont incapables par nature de choisir d'obéir à la loi morale. Dans cette perspective, les trois femmes sont lisibles comme la contrepartie des trois hommes que Kant utilise pour illustrer l'impératif catégorique dans son petit écrit *De ce proverbe : Cela peut être bon en théorie, mais ne vaut rien en pratique* (1793). Charrière ne veut pas tellement montrer que les femmes peuvent agir comme les hommes, mais plutôt comment elles peuvent choisir des actions morales sans aucun modèle établi. Ce n'est pas par hasard si les trois femmes du roman sont indépendantes de l'autorité maritale ou paternelle : elles sont toutes les trois majeures, mais aucune n'est mariée. Il n'y a donc aucune présence masculine pour les conseiller ou les influencer.

Les protagonistes de ce roman sont invitées par les événements à remettre en question les valeurs de l'Ancien Régime et à repenser leur vision de la société, des inégalités et des préjugés : elles se trouvent dans des situations de compromis moral dans lequel elles sacrifient la vertu absolue pour choisir le bonheur. Pour faire face aux circonstances et arranger leurs situations personnelles, elles mentent et mettent de côté certains principes moraux. La jeune aristocrate Émilie, ruinée par la Révolution, tombe amoureuse d'un noble allemand. Face aux obstacles familiaux, sociaux et économiques qui s'opposent à leur union, elle renonce à poursuivre un modèle moral désormais inapproprié et choisit de renoncer à sa citoyenneté et à son devoir pour fuir avec son fiancé. La jeune servante Joséphine et la riche veuve Constance choisissent à leur tour de disposer librement l'une de son honneur, l'autre de son patrimoine : « In the end, Charrière's story becomes a story of how these three women constitute their ethical life beyond the laws of men and without regard to absolutes »²⁴⁶. Madame de Charrière a elle-même déclaré que dans ce roman elle voulait prouver la possibilité de justifier des faiblesses du comportement qui ne correspondent forcément pas à un manque de devoir moral ou de vertu²⁴⁷. Il s'agit donc de reconnaître que la vertu a un caractère relatif et non pas absolu. La féminité n'est pas une donnée universelle, elle ne peut pas être définie une fois pour toutes : au contraire, elle se révèle différemment dans les différents contextes. La seconde partie du roman se compose des lettres écrites par Constance et rapporte une série d'expérimentations pédagogiques dont le but est d'attaquer le système éducatif de la France républicaine, fondé sur la différenciation sexuelle des enseignements. Le

²⁴⁶ *Id.*, p.124.

²⁴⁷ H. Krief (*Vivre libre et écrire, op. cit.*, p. 184) cite à ce propos une lettre de Madame de Charrière de 1797 signalée dans une œuvre critique de 1906 par Philippe Godet (*Madame de Charrière et ses amis*).

personnage de Constance, qui conduit deux expérimentations parallèles, montre que dans la nature des hommes et des femmes il n'y a rien qui puisse déterminer en quelque sorte une capacité intellectuelle spécifique. Donc, le roman constitue aussi pour l'autrice l'occasion de nier l'infériorité naturelle des femmes et de montrer que ce sont les rôles sociaux et l'éducation qui déterminent la situation d'inégalité du sexe féminin.

Appartenant également au premier tome du recueil de Madame de Charrière *L'Abbé de la Tour*, le roman *Honorine d'Userche, ou les dangers des systèmes* fut d'abord écrit en allemand en 1796. Honorine est une jeune fille noble qui a reçu une excellente éducation de son père mais qui, à la mort de celui-ci, reste sous l'influence d'une mère égoïste et incapable. Devenue une manipulatrice très rusée, elle tombe amoureuse de Florentin, un jeune homme de rang inférieur : il partage avec elle les enseignements de son tuteur, le marquis de Touche, qui est un philosophe athée, matérialiste, nihiliste et libertin. Honorine comprend les risques de cette idéologie dangereuse qui n'offre aucun espoir à l'humanité, mais elle l'adopte et en fait un choix de vie : quand les deux amoureux découvrent qu'ils sont frère et sœur et qu'en plus leur père biologique est le marquis, la jeune fille essaie de persuader Florentin que l'inceste est seulement un préjugé et lui propose de fuir ensemble pour vivre leur amour. Au désir passionné d'Honorine, Florentin répond avec un refus : il n'a pas le courage de briser ce tabou et se consacre à la connaissance de son père, avec qui il part en Italie. Honorine, elle, se rend avec sa mère en Allemagne, où elle vit anéantie par cette séparation et par le silence de Florentin (ses lettres cessent, car il est tombé à la guerre). Elle a tout perdu : sa foi, sa confiance, son envie de vivre.

Il s'agit d'un roman assez inquiétant et insolite, qui s'offre à plusieurs lectures²⁴⁸. Le thème principal est celui de l'éducation et de la responsabilité morale des éducateurs et de certains philosophes (*les dangers des systèmes*): le matérialisme athée et le nihilisme du marquis de Touche ont un effet dévastateur sur la jeune Honorine, qui n'arrive pas à séparer cette réflexion philosophique de sa vie quotidienne et devient un être amoral, complètement penché sur son intérêt personnel. C'est un personnage féminin tout à fait original, en révolte contre les règles religieuses, morales et sociales, décidément à l'opposé de l'idéal de la vertu féminine de son temps.

²⁴⁸ Nous suivons dans cette très courte présentation le parcours interprétatif suggéré par Jacqueline Letzter, *Intellectual Tacking : Questions of Education in the Works of Isabelle de Charrière*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1988, p. 135-141.

Le thème de l'hostilité aux systèmes et le refus de l'intellectualisme reviennent dans *Sainte-Anne*, inclus dans le troisième volume de *L'Abbé de la Tour*, qui traite de la question de l'instruction des femmes et en particulier de la lecture. Le personnage féminin, Mademoiselle d'Estival, est une jeune analphabète qui vit à la campagne, en communion avec la nature. C'est une fille belle, innocente, intelligente, spontanée, sociable et franche, mais elle ne sait pas lire. Son amoureux, le beau et riche aristocrate Sainte-Anne, la préfère à deux filles instruites. Au cours du vif débat qui se crée dans son entourage à propos de Mademoiselle d'Estival, Sainte-Anne, homme cultivé, attaque l'éducation féminine traditionnelle, la *demi-instruction* et la *fausse culture* des couvents qui causent bien des dommages. Il y oppose la primauté de la pensée, de l'expérience et de la capacité de déchiffrer les êtres et les choses du monde, même sans l'exercice de la lecture et de la culture : ignorance ne signifie pas infériorité. Mademoiselle d'Estival incarne donc le mythe du bon sauvage de Rousseau, mais sa condition d'illettrée ne l'empêche pas de cultiver l'indépendance de son esprit et le respect et l'estime de soi. Elle peut ainsi devenir l'épouse parfaite de Sainte-Anne, à qui elle demandera de lui apprendre à lire. À travers cette situation un peu invraisemblable et non sans quelques contradictions, Madame de Charrière nous révèle son attitude pragmatique et antidogmatique : elle nous propose une vision de l'éducation où la femme devrait librement accéder à la culture selon ses talents, ses désirs et ses besoins concrets, sans devoir forcément se plier à un modèle établi. Plus en général, elle semble nous suggérer qu'il n'existe pas de modèle unique ou égalitaire d'éducation, indépendamment du sexe ²⁴⁹.

Si l'on approche les œuvres de Madame de Staël²⁵⁰, on constate un modèle douloureux mais héroïque de la condition des femmes. La vertu féminine n'est pas

²⁴⁹ Nous sommes redevables à l'article de Marie-Laure Girou-Swidorski, « Pour ou contre la lecture. L'affrontement de la nature et de la culture dans l'éducation des filles », dans Isabelle Brouard-Arends, *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [En ligne] <http://books.openedition.org/pur/35599>, et à un compte-rendu d'Isabelle Vissière (Isabelle De Charrière : *Sainte-Anne*, Édition établie, présentée et annotée par Yvette Went-Daoust. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998) paru en 2001 dans le n°33 de la revue *Dix-huitième Siècle*, L'Atlantique, sous la direction de Marcel Dorigny, p. 608-609, [En ligne] https://www.persee.fr/issue/dhs_0070-6760_2001_num_33_1_2445_t1_0608_0000_2

²⁵⁰ Anne Louise Germaine Necker baronne de Staël-Holstein (1766 -1817), après l'enthousiasme initial pour la Révolution, se réfugia à l'étranger pour fuir les dangers des révoltes populaires et la montée jacobine qui aurait mal toléré ses idéaux d'une monarchie constitutionnelle. Rentrée en France en 1795, elle dut interrompre sa permanence à plusieurs reprises à cause de son opposition au Directoire. Elle fut ensuite persécutée par Napoléon et obligée à s'exiler de nouveau en 1803 à cause de ses positions politiques

discrétion, dévotion à l'homme ou respect des conventions : elle se transforme en défense de son intégrité personnelle, en revendication de sa propre liberté, en affirmation de soi consciente et orgueilleuse. Il s'agit d'une vertu héroïque, fondée sur le courage et sur la dignité personnelle, une vertu virile²⁵¹. Plusieurs œuvres écrites dans la décennie témoignent de ce féminisme héroïque.

Zulma, fragment d'un ouvrage (Londres, 1794) était destinée à l'origine à constituer le chapitre sur l'amour de l'œuvre *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), mais elle est publiée de façon autonome comme réaction aux accusations de féminisme intrigant reçues de la part du général Dumouriez. L'autrice déclare qu'elle a voulu y peindre une forme terrible de passion amoureuse, une succession d'étapes qui ont conduit au meurtre. Dans l'avertissement à l'édition de 1794, Madame de Staël explique qu'elle « laisse imprimer » cette œuvre pour « distraire un instant par le tableau d'une passion vraie de toutes les fureurs politiques »²⁵². *Zulma* se situe dans un milieu exotique, en Amérique du Sud chez les Inca, et raconte l'histoire du procès d'une jeune indienne qui a commis un crime passionnel à la suite d'une trahison et après, malgré son acquittement de la part du tribunal populaire, se donne la mort par un geste éclatant, pour rendre éternel son amour désormais impossible²⁵³. À travers la

libérales et de ses idées sur le rôle de la femme dans la société. Elle fut l'autrice, entre autres, des *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), où elle essaie de montrer l'acharnement injustifié duquel Marie-Antoinette avait été victime. Le thème de la difficulté d'être une femme écrivain est abordé dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Elle y constate que les hommes politiques et les hommes de lettres de la Révolution n'ont pas favorisé l'émancipation féminine ni encouragé le talent littéraire des femmes. Ses héroïnes *Delphine* (1802) et encore plus l'intellectuelle *Corinne* (1807) sont en effet des figures bien féministes, des femmes intelligentes et sensibles victimes des conventions sociales. Selon l'efficace synthèse d'Huguette Krief, « À la charnière entre deux siècles, Mme de Staël reste fidèle au message des Lumières, tout en préparant le chemin à la réflexion esthétique du romantisme français » (H. Krief, *Vivre libre et écrire, op. cit.*, p.125).

²⁵¹ Comme le soulignent Isabelle Vissière, Henri Coulet et Thérèse Moreau dans la *Présentation* de l'Atelier IV-2 La Littérature, *Les femmes et la Révolution française, op. cit.*, p.236.

²⁵² Nous empruntons la citation à Béatrice Slama, *op. cit.*, p.293.

²⁵³ C'est là sans aucun doute une métaphore de la situation révolutionnaire. Certains critiques (dont Huguette Krief, *Vivre libre et écrire, op. cit.* p.126) voient dans ce tribunal une transposition des tribunaux révolutionnaires, et dans la défense de Zulma pour mettre en lumière la vérité une défense politique face à la Terreur. Selon d'autres critiques, le tribunal du peuple inca qui juge la jeune indienne représente, par les caractéristiques de ce peuple, les valeurs idéales des jacobins (société idyllique *naturelle* et patriarcale, famille patriarcale, absence de propriété, justice populaire *naturelle* ...) mais, en même temps, un tribunal plus idéal que réel, vu que la défense libre de Zulma serait impossible dans la réalité historique, comme les faits le prouvent (Madame Roland et Olympe de Gouges ont été guillotines sans avoir la possibilité de se défendre). Le suicide inattendu de Zulma après son acquittement serait alors à interpréter comme l'éclatement violent de la contestation et du mépris vers cet idéal révolutionnaire faux et utopique qui de fait n'a aucune correspondance dans une réalité où le discours révolutionnaire réprime totalement les revendications féminines (Monika Bosse, « La Révolution de l'héroïsme féminin : une œuvre de jeunesse de Madame de Staël », dans *Les femmes et la Révolution française, op. cit.*, pp. 279-284).

réflexion sur ses propres sentiments et ses souffrances, Zulma arrive à prendre pleinement conscience d'elle-même et parvient à une sorte d'affirmation de soi. Dans ce geste violent commis par une jeune femme héroïque et en même temps *sensible* dans un mélange de beauté et d'horreur, nous retrouvons le thème d'une attente déçue, d'une trahison à laquelle on ne peut survivre. Il s'agit d'un échec qui n'est pas seulement amoureux mais aussi politique et moral : c'est l'échec des idéaux de la Révolution du point de vue des femmes.

Mirza ou Lettre d'un voyageur (1795, dans le *Recueil de morceaux détachés*) est une histoire écrite en 1786 qui se situe en Afrique et appartient à la littérature abolitionniste. Mirza est une jeune poétesse africaine cultivée qui chante la liberté et dénonce les abus du colonialisme, une sorte de femme *philosophe*. Christopher L. Miller la présente ainsi : « Mirza is many things. She is a female Rousseau in Africa and, alternately, a genuine feminist. She is a poet and a genius, a precursor of Staël's more famous heroine in *Corinne, ou l'Italie*. She is also, as a descendant of Staël's called her, a blue-stocking »²⁵⁴. Mirza appartient à une tribu ennemie de celle de son amoureux Ximéo, qui dans l'œuvre représente la culture patriarcale. Elle lui donne son amour et lui transmet son éducation, mais quand la guerre approche, Ximéo abandonne Mirza pour épouser une femme de son ethnie et la définit une *barbare*. Ils sont capturés par les marchands d'esclaves, et Mirza s'offre à la place de Ximéo qui est blessé, en dénonçant en même temps cet affreux commerce. Le gouverneur intervient et libère les deux, mais Mirza, trahie et déçue, se donne la mort.

La nouvelle *Adélaïde et Théodore* (1795, dans le *Recueil de morceaux détachés*) se situe en France. Adélaïde, mariée à un sexagénaire, reste veuve et tombe amoureuse du sensible Théodore. Ils s'unissent par un mariage secret. L'indépendance et la liberté d'Adélaïde font souffrir l'homme qui à cause d'un malentendu la croit infidèle et l'abandonne. Leur séparation étant insupportable, il se donne la mort. Elle comprend le mal qu'elle lui a fait et, après avoir accouché de leur enfant, elle s'empoisonne aussi.

Dans *Histoire de Pauline* (1795, dans le *Recueil de morceaux détachés*), on retrouve un lien profond entre condition féminine et esclavage : à Saint-Domingue, Pauline de Gercourt, orpheline mal élevée, est mariée encore adolescente à un riche

²⁵⁴ Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle, Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham NC, Duke University Press, 2008, p.149. L'expression *blue-stocking* traduit le français *bas bleu*, un appellatif péjoratif pour indiquer une femme de lettres.

négociant, sans se rendre compte que sa dot sert à acheter des esclaves nègres. Elle trompe son époux, qui meurt peu après. Elle tombe dans les mains d'un débauché, Monsieur de Meltin, qui la traite comme une marchandise et, devenue veuve et riche, elle attire les attentions d'hommes dépravés. Sa réputation s'étant dégradée, elle suit en France une gentille vieille dame qui veut lui donner une éducation et une nouvelle vie. Elle rencontre le comte Édouard, dont elle tombe amoureuse et qu'elle épouse malgré son sentiment de culpabilité. Malheureusement, un jour Meltin rentre en France et dîne avec Édouard, auquel il révèle le passé de débauche de sa femme. Le comte, bouleversé, tue Meltin en duel et rassure Pauline de son amour. Mais la jeune femme, rongée par le remords, ne tolère pas le poids de son passé et de cet assassinat : ayant compris que rien ne serait plus comme avant, elle tombe dans le délire et expire, après avoir décrit sa mort (dans un moment de lucidité) comme le seul équilibre possible. Elle retrouve enfin toute sa dignité en prenant conscience de sa situation. Édouard se consacrera à l'éducation de leur enfant.

Zulma, Mirza, Adélaïde et Pauline sont les victimes d'une société (comme celle de la période thermidorienne) où dominent les valeurs de l'argent, des conventions et du pouvoir masculin. Elles dénoncent la problématique des relations entre la femme et l'homme dans une telle société, où elles naissent dans une condition de faiblesse sociale, culturelle, sexuelle. Le manque d'éducation (un trait commun, sauf dans le cas de Mirza) est toujours un élément dévalorisant qui les met dans une condition d'infériorité²⁵⁵. Elles poursuivent leur idéal d'amour sincère, d'épanouissement dans l'art, de liberté dans la société patriarcale et se heurtent à l'oppression et à l'hypocrisie des hommes. Leur parcours personnel les conduit à travers le préjugé, l'abandon et le sacrifice jusqu'à la mort. Entre autres, Marisa Cangelosi, dans son étude sur les trois nouvelles de jeunesse écrites en 1786 se pose la question sur le thème du suicide chez Madame de Staël : pourquoi ces héroïnes aiment-elles d'une façon tellement absolue qui les amène à se donner la mort ? Les raisons sont nombreuses : impossibilité de faire face aux préjugés, manque de certitude sur l'amour partagé, remords, vision du suicide comme « acte réparateur de la faute commise et par conséquent comme seul moyen d'atteindre le

²⁵⁵ Le thème est personnel : comme nous le rappelle Marisa Cangelosi, Germaine Necker fut éduquée par sa mère dans le dos de son père qui méprisait les femmes de lettres (M. Cangelosi, « Féminité et masculinité dans trois nouvelles de jeunesse de Madame de Staël », dans Suzan Van Dijk, Madeleine Van Strien-Chardonneau (éd.), *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du "gender"*, Actes du XIV^e colloque de la SATOR (Amsterdam/Leyde, 2000), Louvain, Peeters, 2002.

bonheur »²⁵⁶. Finalement, se tuer signifie aussi punir l'homme qui leur a fait mal. Cangelosi observe que Madame de Staël se situe ainsi dans une position bivalente à l'égard de la cause féminine : d'un côté, ces textes se terminent par la mort de l'héroïne malheureuse dans une société où elle ne peut pas survivre en gardant son intégrité ; de l'autre côté, cette héroïne est une femme supérieure, une personnalité capable d'introspection qui comprend lucidement sa solitude et revendique la liberté de se tuer, non pour s'anéantir mais pour s'affirmer. C'est une forme d'héroïsme dans laquelle l'affirmation de soi passe par le suicide, car la mort est la seule solution digne possible : « De la lutte contre la société, la femme sort défaite, mais glorieuse ; tandis que l'homme se sauve même s'il ne triomphe pas »²⁵⁷. Les féministes-héroïques de Madame de Staël semblent témoigner que leur auteur sait que l'émancipation est possible mais que les temps ne sont pas mûrs.

Un autre modèle qui apparaît dans la littérature de la décennie est le féminisme libertin de Madame Quinquet²⁵⁸. Son roman *Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience* (1799) est une autobiographie un peu romancée qui raconte ses nombreuses aventures amoureuses pendant les années de la Révolution. L'amour y est exalté, mais comme volupté et liberté sexuelle. Illyrine est une femme qui refuse le modèle de l'épouse (elle s'affranchit d'un mariage indésirable) et revendique son droit légitime au désir et au plaisir. Le thème abordé ici est celui du mariage forcé et de l'importance du divorce, institution existante mais déjà menacée par l'idéologie bourgeoise dominante dans la société conservatrice de 1799. Publié sous le Directoire, ce roman représente non seulement le portrait authentique d'une aventurière sous la Révolution, mais aussi la voix indépendante et impudique d'une femme qui ne considère la vertu que comme une convention sociale. Henri Coulet souligne le caractère extraordinaire de cette œuvre, qu'il

²⁵⁶ *Id.*, p.399.

²⁵⁷ *Id.*, p.401. La fascination du suicide féminin pour les femmes écrivains et l'esthétique staëlienne de l'équilibre entre violence et douceur sont mis également en lumière par Huguette Krief (*Introduction à Vivre libre et écrire, op. cit.*, pp.34-35).

²⁵⁸ Barbe-Suzanne-Amable Giroust (ou Giroux) de Morency-Quinquet (1770 ou 1771 - ?), fille de la riche bourgeoisie, fut mariée très jeune à l'avocat Quinquet mais, désirant bientôt le divorce, envoya un plaidoyer à l'Assemblée pour solliciter la loi qui fut effectivement promulguée en 1792. Autrice de romans érotico-sentimentaux, d'un roman historique et d'un roman sensible, elle fut jugée sévèrement au XIX^e siècle : on la considéra une femme galante, une aventurière, une écrivaine immorale et vulgaire.

définit «la plus étonnante [...] sans doute »²⁵⁹ des dernières années du siècle, et dont on peut affirmer qu'elle appartient à part entière aux romans de libertinage²⁶⁰.

Le roman de Madame Quinquet est l'expression littéraire courageuse d'une égalité sexuelle, d'un libertinage qui est normalement réservé aux hommes et en tout cas qui n'est pas, à cette époque, le sujet d'une œuvre littéraire. Ce roman peut donc être défini *féministe* de plein droit, car il propose un modèle de libération sexuelle féminine.

Comme on peut le voir, toute cette production romanesque montre les difficultés et les dangers qui dérivent du refus du conformisme, et une bonne partie condamne les comportements qui s'éloignent du code social et moral fondé sur la soumission des femmes. On pourrait se demander, comme le font Isabelle Vissière, Henri Coulet et Thérèse Moreau, si cette prise de position dérive d'une conviction profonde des femmes, ou de la préoccupation de ne pas déplaire aux lecteurs et aux autorités²⁶¹.

Certaines œuvres dénoncent la situation féminine et montrent l'antinomie entre la réalisation personnelle et le devoir social, entre la vertu publique et le bonheur privé. Aucun de ces romans n'aborde les thèmes chers au féminisme radical comme l'égalité juridique et politique, l'accès aux professions masculines, le divorce. Même les romans des plus courageuses, Madame de Charrière et de Madame de Staël, ne traitent pas la question des femmes en termes de droits civils et civiques : on constate plutôt la dénonciation de la situation féminine, l'affirmation de la nécessité de l'instruction pour les femmes et la revendication d'une indépendance morale sentimentale et intellectuelle.

C'est seulement dans *Le Prince philosophe* d'Olympe de Gouges que nous trouvons l'expression des revendications féministes les plus audacieuses. Comme le rappelle Huguette Krief, « Le roman qu'Olympe de Gouges publie en 1792 attire particulièrement l'attention parce qu'il est le seul plaidoyer conduit par une femme en faveur de l'émancipation féminine »²⁶². On verra toutefois que la tentative d'Olympe de construire un personnage vraiment féministe pose des problèmes et crée des ambiguïtés.

²⁵⁹ H. Coulet, *Préface à Vivre libre et écrire*, *op. cit.*, p.viii.

²⁶⁰ Il existe d'autres romans libertins de femmes : nous découvrons, par exemple, *Coralie ou Le danger de se fier à soi-même* (1797), ouvrage attribué à Félicité de Choiseul-Meuse ou à Madame de Colleville.

²⁶¹ *Op. cit.*, p.236.

²⁶² H. Krief, « La condition de la femme... », *op. cit.*, p.265.

4.3 Le théâtre de la Révolution : observations générales

Avant d'aborder notre sujet, nous jugeons nécessaire de faire quelques considérations sur le théâtre révolutionnaire en général. Ceux qui se sont occupés du théâtre français de l'époque révolutionnaire ont très souvent considéré cette production comme un genre mineur ou non digne d'être défini *littéraire*. Dans son importante étude *Il Teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi* (Ravenna, Longo Editore, 1984), Giovanna Trisolini veut montrer l'insuffisance des positions *obscurantistes* de la critique et de l'historiographie à l'égard du théâtre révolutionnaire. Trisolini s'arrête d'abord sur le contexte socio-économique de la France prérévolutionnaire et, en particulier, sur la considération des conflits qui opposent la classe moyenne à la monarchie et à la noblesse, d'un côté, et au prolétariat, de l'autre côté. Au siècle des Lumières, la montée de la bourgeoisie et la construction d'une nouvelle conscience bourgeoise mettent au premier plan les valeurs de l'individu, l'esprit d'entreprise, l'importance du commerce et le pragmatisme. La lutte idéologique de la bourgeoisie contre les privilèges des nobles et du clergé et contre la culture de l'Ancien Régime est menée par la grâce de la raison et des nouvelles philosophies et théories politiques, économiques et sociales qui se répandent dans toute cette nouvelle société :

«tutta una nuova società, eterogenea e composita, formata da *roturiers, artisans, boutiquiers*, mercanti, commercianti, *gens de robes*, e perché no, anche da nobili avveduti, che prendono e vogliono prendere parte attiva alla conduzione dello Stato, emettono giudizi, criticano e, come sempre avviene per reazione da un eccesso all'altro, di tutto il passato finiscono con il voler far piazza pulita ».²⁶³

La Révolution est lisible donc comme l'expression des conflits et des tensions entre les classes sociales, et c'est de ce contexte, nous dit Trisolini, qu'il faut tenir compte quand on étudie le théâtre de cette période. Le théâtre devient populaire, les spectacles ne sont plus réservés aux aristocrates, aux membres du clergés ou aux grands bourgeois qui peuvent se permettre d'assister à une représentation de la Comédie-Française : avec la Révolution, le grand public a la possibilité économique et pratique de fréquenter les salles

²⁶³ G. Trisolini, *op. cit.*, p.18.

de théâtre. Il ne s'agit pas seulement d'une question économique, mais d'une gestion nouvelle du monde des spectacles : les lois de janvier 1791 qui réforment ce secteur abolissent la censure et décrètent la libéralisation des théâtres, produisant bien des effets sur les répertoires et sur la multiplication des salles. L'hégémonie des trois grands théâtres subventionnés par l'État et placés sous la protection royale²⁶⁴ fait place à un épanouissement de théâtres grands et petits, à Paris et en province, où l'on représente les pièces librement, sans devoir respecter les goûts de la Cour et la tradition consolidée du répertoire classique. Trisolini rappelle que les pièces représentées dans la décennie 1789-1799 furent plus de mille, et que certaines d'entre elles, jamais publiées, ne nous sont pas parvenues. Entre autres, Annette Graczyk et Élisabeth Landes parlent d'une « énorme productivité du secteur théâtral pendant cette période », précisant que « 800 créations de pièces sont recensées entre 1789 et 1794, ce qui est beaucoup, si on considère le faible nombre des créations pour chaque saison avant la Révolution »²⁶⁵. Le public peut désormais choisir ses salles et ses représentations, et il s'agit d'un public dont la composition s'étend progressivement à toutes les couches sociales.

La situation du public de ce théâtre français est unique, nous dit Giovanna Trisolini : au siècle des Lumières, en France, le théâtre est passionnément aimé, célébré, contesté, attaqué par l'opinion publique ; les spectateurs prennent manifestement partie aux représentations, de manière vive, bruyante et même violente (avec des sifflets, des hurlements, des applaudissements, des vacarmes, des interruptions...) ; cette participation intense et générale finit par conditionner la création des pièces, les mises en scène, la récitation des acteurs et les scénarios²⁶⁶.

Comme les spectateurs ont la tendance à reconnaître dans les pièces des situations et des personnages qui reflètent l'actualité (ce qui est souvent bien vrai) et manifestent si ouvertement leur enthousiasme ou leur indignation, les autorités comprennent les possibilités d'impact social des formes dramatiques et commencent à considérer le théâtre comme un efficace outil pédagogique, un instrument d'éducation morale et politique.

²⁶⁴ Les principaux théâtres parisiens sont à l'époque l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne.

²⁶⁵ Annette Graczyk, Élisabeth Landes, « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », *Dix-huitième siècle*, n°21, 1989, Montesquieu et la Révolution, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1989_num_21_1_1715, p.395.

²⁶⁶ Graczyk et Landes parlent d'un « lieu théâtral unique » où la scène et la salle se joignent et la troupe et le public participent à une action commune. C'est ce qui se passera, bien plus tard, dans le théâtre d'avant-garde moderne, mais sans la forte connotation politique de l'époque révolutionnaire (*op. cit.*, p.396).

Pour contrôler et canaliser l'influence de ce média sur son vaste public et la formation de l'opinion publique, le pouvoir jacobin commence à rétablir la censure indirectement²⁶⁷, de peur que dans l'espace politique du théâtre n'éclatent des sentiments antijacobins ou royalistes, que certaines pièces effectivement suscitent²⁶⁸. Les quelques documents cités par Giovanna Trisolini témoignent très bien de cette tendance et de la prise de position nette de la Convention et du Comité de Salut public : par le décret du 2 août 1793, on établit de faire représenter dans des théâtres choisis, trois fois par semaine, « à valeur d'antidote »²⁶⁹, les tragédies républicaines (comme par exemple *Brutus* de Voltaire ou *Caius Gracchus* de Chénier) pour inculquer les principes de liberté et d'égalité, et on annonce la fermeture des théâtres et l'arrestation des directeurs en cas de représentations royalistes ou contraires aux valeurs de la République ; en 1794, on s'adresse aux acteurs pour les inviter à rendre les théâtres des *écoles pour l'homme fait*. Les journaux commentent les mesures de la Convention et en célèbrent l'utilité : la *Gazette nationale* définit les théâtres comme « les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique » (septembre 1793) ; le *Moniteur* informe ses lecteurs que les directeurs des théâtres parisiens ont été exhortés à « faire de leurs théâtres une école de mœurs et de décence », grâce non seulement aux pièces patriotiques mais aussi aux pièces qui illustrent les vertus privées (février 1794)²⁷⁰. Graczyk et Landes citent une proposition du Comité d'Instruction Publique de 1793 qui sollicite la création d'un théâtre dans toutes les villes de plus de 4000 habitants, suggérant de l'installer dans les églises abandonnées. L'idée n'aura pas de suite mais représente parfaitement l'idée jacobine du théâtre comme instrument de propagande.

Suivant Trisolini, on peut affirmer que celui de la Révolution est un théâtre d'actualité et de circonstance, étant strictement lié aux événements historiques contemporains en constante évolution, et aussi un théâtre engagé, étant utilisé comme instrument de propagande par les institutions. L'importance de l'actualité sur la scène

²⁶⁷ La censure est formellement réintroduite au printemps de 1794.

²⁶⁸ Comme nous le dit, entre autres, Philippe Bourdin, la Comédie-Française est en retard sur l'actualisation des thèmes : son répertoire reste surtout classique son corpus est d'inclination royaliste, ce qui irrite les spectateurs et les autorités parisiennes. La Comédie commence alors un processus d'autocensure, qui s'accroît notamment après la chute de la monarchie (P. Bourdin, « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », *Colloque de l'Institut d'Histoire de la Révolution française*, Paris I, janvier 2004, [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647584>).

²⁶⁹ Expression efficace de Graczyk et Landes (*op. cit.*, p.397).

²⁷⁰ G. Trisolini, *op. cit.*, p.21-22.

théâtrale est un principe affirmé par des dramaturges contemporains tels que Goldoni et Lessing à l'étranger, et Mercier, Beaumarchais et Diderot en France. Ces derniers prônent un théâtre qui se rapproche de la vie réelle, qui peint les mœurs contemporaines et les malheurs qui environnent les hommes dans leur quotidien²⁷¹. L'histoire est donc représentée quand elle reproduit des situations actuelles (comme la punition des tyrans, le triomphe de la justice, etc.). Le caractère pédagogique du théâtre des émotions et des mœurs, déjà valorisé par les dramaturges français qui s'adressent surtout à un public bourgeois, est donc récupéré et interprété pendant la Révolution en termes civiques et patriotiques et devient un véritable média pour transmettre les vertus républicaines à un parterre plus vaste et plus composite, qui accueille désormais toutes les classes sociales et qui veut retrouver dans les spectacles les revendications politiques ou sociales qui le mobilisent dans son quotidien.

Trisolini montre donc l'importance d'une production théâtrale qui est l'expression de la volonté et du goût du peuple et qui se définit comme une manifestation collective unique en son genre :

È questo forse uno dei pochi casi in cui la produzione letteraria segue, pur trattandosi di un periodo relativamente breve, la curva della storia. Ed è forse ancora per questo motivo che il teatro della rivoluzione – eccezion fatta per alcune rare *pièces* – sembra non essere “letteratura”. E invece di letteratura si tratta e per di più di letteratura di “consumo”. I “patriotes” “consumano” questo teatro e non ci si meraviglia se in questo caso viene adoperato questo termine, poiché esso ci sembra il più adatto a definire un tipo di teatro che accoglie in sé tutte le accezioni del verbo: il teatro è consumato, in quanto usato come strumento di propaganda, in quanto effimero riproduttore di avvenimenti che rapidamente evolvono, usurato dal tempo, ma anche consumato perché accolto, o meglio acquisito da migliaia di persone.²⁷²

Ce théâtre révolutionnaire se libère des contraintes aristotéliennes et du respect des bienséances, mais s'éloigne également du drame bourgeois et de la comédie larmoyante, bien plus récents, qui ont désormais fait leur temps. Les nouveaux moyens stylistiques et linguistiques ne sont pas très élégants : tournures pompeuses, emphase, coups de théâtre, redondance, répétitions... Mais ils sont efficaces pour attirer l'attention

²⁷¹ C'est le *drame bourgeois*, dont nous parlons plus loin (p.204).

²⁷² G. Trisolini, *op. cit.*, p. 26. Trisolini souligne que le contact direct et immédiat des acteurs et des auteurs avec un public vaste et hétérogène est l'apanage du genre théâtral, tandis que le roman et la poésie restent réservés à un groupe de lecteurs bien plus limité.

du public et pour faire passer des contenus et des choix politiques, moraux, sociaux. Ce n'est pas donc par le biais des canons littéraires classiques ou consolidés qu'il faut juger la valeur littéraire du théâtre de la Révolution. Inutile de se demander s'il s'agit de littérature *haute* ou *basse*, nous dit Trisolini. On doit constater l'abondance de cette production, son actualité, ses valeurs éthiques, son message patriotique et civique. Indépendamment de ses moyens stylistiques, ce théâtre appartient à la littérature à part entière en vertu de ses fins, de son impact sur la collectivité et du rôle central qu'il occupe dans la vie des citoyens français qui traversent les tempêtes de la période révolutionnaire²⁷³.

La revue des interprétations critiques du théâtre de la Révolution parues entre 1802 et 1820, que Giovanna Trisolini nous présente dans son étude, révèle une variété de perspectives où dominent les évaluations négatives. Au contraire, Trisolini nous invite à valoriser les éléments positifs et intéressants de cette production dramatique, qui se dégagent non seulement de l'examen des pièces, mais aussi des positions prises par leurs auteurs. Chez les auteurs et les théoriciens du théâtre révolutionnaire on retrouve constamment l'affirmation de la fonction édifiante et pédagogique de ce genre littéraire, destiné à apprendre les vertus aux Français : « Lo scopo che questo teatro si pone è uno scopo utilitaristico di edificazione ; esso deve essere una scuola di morale, deve fungere da pulpito per la migliore educazione civile, civica, politica, religiosa, o anche, per un certo periodo, antireligiosa »²⁷⁴. Sur ce dénominateur commun, le but édifiant, le théâtre révolutionnaire se décline en différentes typologies (comédies, tragédies, drames, opéras ou d'autres genres mineurs nés pendant la Révolution)²⁷⁵, en différents contenus (thème de la vertu, de la justice, de la tyrannie, du patriotisme, de la liberté, du fanatisme religieux, des vœux forcés, de la corruption...) et selon différentes phases temporelles (début de la Révolution, monarchie constitutionnelle, exécution du Roi, proclamation de

²⁷³ Trisolini cite comme exemple le cas des frères Chénier : André est le plus grand et peut-être le seul poète du siècle, mais le public de l'époque connaît bien mieux et apprécie les pièces de Marie-Joseph, qui par leur force expressive suscitent beaucoup d'émotions et de réactions.

²⁷⁴ G. Trisolini, *op. cit.*, p.74.

²⁷⁵ On crée une multitude de nouvelles définitions pour ces genres théâtraux nouveaux ou mixtes. Nous en avons trouvé une liste chez Barbara Innocenti (*Il piccolo Pantheon : i grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p.145, n. 25) : *pièce, pièce épisodique, pièce historique, pièce héroï-nationale, pièce dramatique, pièce anecdotique, tableau patriotique, trait historique, fait historique, drame lyrique, comédie anecdotique, comédie-anecdote, comédie-vaudeville, comédie historique, vaudeville-anecdotique, divertissement, ânerie anecdotique, hommage en vers, scènes héroïques, folie anecdotique...* Trisolini cite aussi comme exemples *la revue de l'An...*, *le hiérodrame pantomi-lyrique, le fait patriotique, l'imromptu républicain, la sans-culottide.*

la République, défaite des Girondins, chute des Jacobins, Terreur, Thermidor, Directoire)²⁷⁶. Les auteurs des pièces témoignent de leurs positions dans leurs œuvres et, notamment, dans les *préfaces, avertissements, lettres, discours préliminaires* qui les précèdent et qui prouvent l'existence de la conscience précise d'un rôle littéraire et en même temps civique à communiquer.

4.4 Thématiques féminines et féministes dans le théâtre de femmes entre 1789 et 1799

Il faut d'abord rappeler que l'écriture théâtrale féminine connaît un bon moment de crise dans la première moitié du siècle. À la Comédie-Française les femmes ne représentent aucune pièce entre 1719 et 1749, à cause de la concurrence féroce dans ce théâtre d'excellence où les comédiens exercent un pouvoir absolu et tyrannique. Souvent ce sont les femmes auteurs qui s'adressent spontanément à d'autres salles, renonçant à faire accepter leurs ouvrages à la Comédie, qui est le temple du répertoire classique et des grands auteurs contemporains. Cette sélection se répercute donc encore plus durement sur les autrices, qui ont du mal à se donner de la visibilité et de la légitimité²⁷⁷. Avant tout, il y a la Comédie-Italienne, reconstituée en 1716, mais de nouveaux théâtres surgissent au

²⁷⁶ Les phases historiques du théâtre révolutionnaire sont évoquées dans l'article de Graczyk et Landes. D'abord, jusqu'à juin 1791, la représentation de la Révolution s'intègre au contexte de la monarchie constitutionnelle et à une vision de la nation régénérée et réconciliée avec le pouvoir royal. Les thèmes des pièces concernent surtout l'actualité présente et les épisodes importants de la Révolution, mais aussi des conceptions typiques de la philosophie des Lumières : l'état de nature, la vie paysanne, la critique sociale, la peinture d'un monde utopique. Le sujet politique domine dans les tragédies situées dans l'antiquité, où le tyrannicide est présent. Après la fuite de Varennes, la figure du Roi sur la scène tombe en disgrâce, et après son exécution, le théâtre devient l'instrument de la propagande républicaine. Les situations conflictuelles se simplifient, le personnage central est le patriote modèle ou le bon citoyen, les pièces deviennent des autocélébrations de la morale jacobine : la femme y apparaît, dans son rôle rassurant de femme et de mère, dans les tableaux typiques de la famille patriotique. Avec la Terreur, cette propagande se charge nettement d'une fonction explicitement normative : elle oriente le théâtre sur la peinture des comportements à suivre, notamment en relation à la guerre et au thème du sacrifice. Graczyk et Landes indiquent deux thèmes prioritaires du théâtre révolutionnaire, dont la dramatisation révèle les modèles esthétiques de ce théâtre : la prise de la Bastille et la fin de la monarchie. Sur la scène, les murs, les cloîtres, les cachots qui sont détruits pour libérer des victimes d'oppression symbolisent la Bastille et les valeurs de l'Ancien Régime, du passé. La chute du Roi est souvent mise sur la scène dans un style carnavalesque et sacrilège, où domine le renversement des valeurs et des hiérarchies : la farce, la satire et la parodie sont utilisées pour dépasser toutes les bornes, pour détruire les personnages symboles du régime prérévolutionnaire (le Roi, le Pape) pour faire passer à travers le rire l'acceptation du régicide. Par contre, dans les pièces allégoriques, l'abondance de symboles et de constructions philosophiques atténue la force du thème révolutionnaire (*op. cit.*, p.398-409).

²⁷⁷ Nous reprenons les observations d'Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Introduction*, tome IV, XVIII^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2015. Ce volume est le dernier paru d'une importante et ambitieuse collection. Malheureusement le tome 5, consacré à la production des XVIII^e-XIX^e siècles, n'est pas encore disponible.

cours du siècle. Les représentations des pièces de femmes se tiennent aussi dans les théâtres de société, des salles privées équipées par les aristocrates ou les riches bourgeois qui acceptent désormais des œuvres de tout type et même assez exigeantes du point de vue du décor et des costumes.

Les genres pratiqués par les femmes dramaturges autour de la moitié du siècle sont variés. La tragédie, héritage du Grand Siècle, est supplantée par des formes d'écriture considérées plus adaptées au sexe féminin : « ce fut désormais du côté d'une comédie moralisée, plus psychologique et centrée sur l'espace privé et les relations familiales, que les autrices de théâtre purent évoluer. Ironie de l'Histoire, les femmes se retrouvèrent à l'avant-garde des nouveaux genres dramatiques émergents, telles les comédies dites *sérieuses* ou *larmoyantes* – prémices du drame – l'opéra-comique et le théâtre d'éducation »²⁷⁸.

Le théâtre d'éducation, un genre qui connaît son essor surtout vers la fin du siècle, est porteur de valeurs morales et pédagogiques ; il se développe à partir du modèle offert par Madame de Graffigny dans sa pièce féerique *Ziman et Zenise*, écrite en 1747 et publiée posthume en 1770, qui traite de l'importance de la valeur morale comme fondement d'une haute naissance²⁷⁹.

Les autrices du XVIII^e siècle sont naturellement attirées par les idées philosophiques des Lumières, que l'on retrouve dans les allusions présentes dans certaines de leurs œuvres. Toutefois, ces thèmes ne sont pas considérés féminins : la création théâtrale subit elle aussi la pression de la discrimination sexuelle : la tragédie, la politique et les sujets sérieux sont réservés aux hommes, tandis que pour les femmes il y a les romans, les histoires sentimentales, la comédie des bienséances et les théâtres de société. Appelées à un rôle d'éducatrices, de civilisatrices, de moralisatrices, les dramaturges qui veulent traiter des sujets non convenables doivent recourir au stratagème du dépaysement spatial, temporel, culturel.

Par exemple, la présentation des cadres exotiques et des sociétés primitives est le prétexte pour suggérer des comparaisons et des réformes sans s'exprimer explicitement.

²⁷⁸ A. Évain, P. Gethner, H. Goldwyn, *op. cit.*, p.11.

²⁷⁹ La comédie est destinée aux enfants de l'empereur autrichien François-Étienne, par qui Graffigny est pensionnée, qui la jouent eux-mêmes à Schönbrunn.

C'est ce que fait Madame du Boccage²⁸⁰ dans *Les Amazones* (1749), une tragédie qui présente une société primitive et sanguinaire confrontée à la civilisation grecque²⁸¹. Dans la comédie *Annette et Lubin* de Madame Favart²⁸², le cadre pastoral convient au thème : les lois de nature et l'amour sincère et naturel entravés par les conventions sociales et les privilèges de classe. Madame de Graffigny situe dans un contexte féerique sa comédie *Ziman et Zenise*, dans laquelle elle aborde la question de la vertu humaine dans ses rapports avec la Nature et la Société pour montrer qu'un roi a le devoir de mériter sa condition supérieure par des vertus supérieures, de même que son autre pièce *Phaza*, écrite dans les mêmes années, où elle présente l'histoire d'une fille élevée comme un garçon pour critiquer l'inégalité dont les femmes sont victimes dans l'éducation, dans le mariage, dans la société.

Le thème des rapports entre qualités morales et privilèges de sang qui s'accompagne à la dénonciation des préjugés sociaux et sexuels est présent dans *La Supercherie réciproque* (1768) de madame Benoist²⁸³, qui met en scène des personnages revendiquant la suprématie des mérites individuels sur les droits de naissance ou sur le sexe. Et il se trouve que les affirmations scandaleuses ou compromettantes sur la condition féminine sont confiées stratégiquement à un personnage non trop conventionnel, une femme parvenue :

Placer des propos subversifs dans la bouche d'un personnage moralement condamnable - et que, pour plus de précautions, l'on ne manquera pas éventuellement de blâmer dans un avant-propos - est un moyen fréquemment utilisé par les autrices, notamment lorsqu'il s'agit d'aborder la délicate question de l'émancipation féminine.²⁸⁴

²⁸⁰ Anne-Marie Fiquet du Boccage (née Le Page, 1710-1802) fut femme de lettres, salonnière, académicienne, poétesse, traductrice, dramaturge et autrice de lettres de voyages. Le choix de pratiquer la tragédie et l'épopée, deux genres typiquement masculins, son intérêt pour les rapports entre les sexes et ses personnages féminins forts en font une autrice audacieuse pour son époque.

²⁸¹ D'une façon un peu contradictoire pour l'époque, Madame du Boccage célèbre en même temps des femmes fortes et indépendantes et l'importance du mariage d'amour. Il s'agit pour elle de suggérer à ses lectrices et spectatrices que l'évolution des mœurs est possible et que la société peut changer.

²⁸² Marie Justine Benoîte Favart (née Duronceray, 1727 -1772) fut une importante actrice, une chanteuse, une danseuse, et une autrice d'œuvres dramatiques. *Annette et Lubin* sont deux personnages qu'elle reprend de la pièce homonyme de Jean-François Marmontel.

²⁸³ Françoise-Albine Benoist, née Puzin de la Martinière (1724-1809) fut écrivaine, dramaturge et journaliste.

²⁸⁴ A. Évain, P. Gethner, H. Goldwyn, *op. cit.*, p.18.

Dans le théâtre du XVIII^e siècle, les thématiques féminines et féministes sont traitées donc avec prudence. Beaucoup d'intellectuels misogynes craignent que ce média ne devienne, grâce à sa popularité, un véhicule dangereux de diffusion du pouvoir des femmes. Évain, Gethner et Goldwyn nous rappellent que Rousseau met en garde les spectateurs contre les risques de se faire influencer par les pièces modernes, où les personnages féminins sur la scène se transforment en précepteurs du public.

Le seul exemple que l'on peut citer de pièce féministe est *Les Amazones* : Madame du Boccage y représente des femmes au pouvoir, des reines fortes qui sont victorieuses sur un roi célèbre, un héros (Thésée), et une société entièrement féminine très rigide, militaire et sanguinaire qui se régit très bien par ses forces et ses lois sans la présence des hommes, utilisés seulement à des fins reproductives. Les valeurs de cette société des Amazones sont mises en causes par la comparaison avec la civilisation grecque, mais le message de transgression féministe reste bien évident.

Les autres femmes dramaturges traitent des thèmes féminins sous d'autres aspects et de façon moins subversive : c'est l'époque de la comédie larmoyante, et le goût dominant est le pathétique, d'où la mise en scène d'histoires de persécution et de souffrance. Quelquefois, la jeune victime se révèle entreprenante et prend en main son destin²⁸⁵. Dans beaucoup de pièces on retrouve un typique thème féminin, celui de l'amitié et de la solidarité féminine, qui existe même entre des femmes de rangs et d'âge différents. Il peut s'agir de l'amitié entre servantes et maîtresses comme dans *Le Naufrage*, ou de la complicité entre deux veuves de la haute société qui s'échangent des confidences intimes et aussi indécentes (Madame de Staal-Delaunay, *La Mode*, 1725)²⁸⁶ ; c'est aussi l'attachement sincère entre une fille ou une jeune veuve et une femme plus âgée (Madame Benoist, *Le Triomphe de la probité*, 1768 ; Madame de Montesson²⁸⁷, *Marianne*, 1776, et *La Comtesse de Chazelle*, 1785 ; Madame de Graffigny, *Ziman et Zenise et Cénie*).

²⁸⁵ Comme l'héroïne de la comédie *Le Naufrage* de Madame Elena Riccoboni (1726). Elena Virginia Balletti (1686-1771), poétesse, actrice, dramaturge, danseuse, chanteuse, théoricienne et directrice de troupe italienne qui jouait à Paris au Théâtre-Italien avec son époux Luigi Riccoboni, combina les éléments classiques de la *commedia dell'arte* avec la fonction moralisatrice du théâtre des Lumières.

²⁸⁶ Marguerite-Jeanne Cordier de Launay, baronne de Staal (1684-1750), femme de chambre et secrétaire auprès de la duchesse du Maine, fut l'autrice de comédies, de lettres et de *Mémoires*.

²⁸⁷ Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de Montesson (1738-1806) fut une femme de talent, d'esprit et de grande beauté. Maîtresse et ensuite épouse secrète de Louis-Philippe, duc d'Orléans, elle protégea les auteurs dramatiques et composa elle-même des comédies.

Certaines de ces pièces présentent également le thème de la soumission de la femme dans le mariage. Dans *Les Amazones*, cette institution est interdite, et dans *La Mode* l'autrice fait la critique des mariages de convenance, sans amour. Mais c'est la pauvre Madame de Graffigny, victime elle-même de violences conjugales, qui dans ses œuvres présente les malheurs de la femme mariée : dans *Cénie*, on fait référence aux dégâts causés par la tyrannie maritale et on discute beaucoup du mariage d'amour, qui semblerait être une utopie aux yeux de Graffigny ; dans *Ziman et Zenise* un personnage grossier défend la violence à l'intérieur du couple ; la protagoniste de *Phaza*, princesse élevée et éduquée comme un garçon, ayant appris que les femmes mariées sont asservies à des époux qui au contraire conservent toute leur liberté, veut renoncer au mariage : toutefois cette transgression n'aura pas lieu, car elle finira par épouser un homme exceptionnel qui règnera avec elle en parfaite égalité. La *Supercherie réciproque* de Madame Benoist présente le thème du mariage forcé d'une jeune fille, auquel s'ajoute le mépris de son tuteur, qui dévalorise son talent musical et l'instruction qu'elle a reçue : il s'agit là d'avilir l'estime de soi et les aspirations d'une femme.

L'infériorité économique féminine est également représentée : la situation est celle d'une héroïne sans moyens ou ruinée qui finit par se confier à un époux riche ou à un protecteur. Dans *Cénie* de Madame de Graffigny et dans *Marianne* de Madame de Montesson on nous montre que le couvent est la solution moins humiliante pour s'assurer une survie non honteuse ; le personnage de *La Fille d'Aristide* de Madame de Graffigny se vend comme esclave pour sauver son protecteur de la ruine ; dans *Le Triomphe de la Probité* (1768) de Madame Benoist, on montre l'importance des protections et de la générosité d'autrui quand on est une femme qui a perdu son héritage.

Mais la richesse aussi peut devenir elle une contrainte pour les femmes : les conventions et le cynisme de la haute société leur interdisent certains comportements jugés risibles ou inopportuns (montrer ses sentiments ou manifester des passions culturelles *sérieuses*, par exemple) comme nous le montrent les œuvres de Madame de Staal- Delaunay.

Tel est le bilan possible du théâtre féminin des Lumières avant la Révolution :

Entre innovation et convention, autocensure et audace, les autrices du théâtre des Lumières ont abordé les problématiques féminines de leur temps et frayé un chemin pour leurs héritières. Si leurs revendications peuvent nous sembler timides, il faut garder à l'esprit le peu de liberté d'expression que laissait le

théâtre de l'époque, l'importance des cabales, le poids de l'opinion publique, surtout dans le cas d'écrivaines, à la situation souvent précaire, dont la survie financière ou la réputation sociale dépendaient du succès de leurs œuvres. Du reste, il ne faut pas non plus mésestimer la force de subversion de leurs pièces [...]. La plupart, nourrissant l'espoir de relations pacifiées et égalitaires entre les femmes et les hommes, ont su se servir du théâtre pour réclamer le droit à l'éducation, à l'amour et au respect.²⁸⁸

Pendant la décennie révolutionnaire, malgré une production théâtrale abondante, les femmes dramaturges restent bien moins nombreuses que les hommes. Les données fournies par Julie Rossello Rochet sur la base des études de Cecilia Beach nous disent que le siècle des Lumières compte 80 autrices dramatiques, dont 43 ont été représentées publiquement au moins une fois et 33 sur de grandes scènes parisiennes. De ces 33, quinze ont été jouées avec au moins deux pièces et six avec plus de deux pièces : Julie Candeille, Justine Favart, Madame de Genlis, Madame de Gomez, Olympe de Gouges, Émilie de Montenclos et Jeanne Riccoboni-Mézières²⁸⁹. D'autres chercheurs français ou anglo-saxons, comme Alison Finch dans son étude de l'an 2000, parlent de *femmes invisibles du théâtre français*²⁹⁰ : c'est un phénomène qui continue au XIX^e siècle et qui s'explique par la censure et par le repli de beaucoup d'autrices sur les théâtres de société, ceux de la sphère privée. Il y a indubitablement un problème de visibilité générale des femmes qui écrivent pour la scène, et c'est pour mettre en lumière des noms peu connus ou des pièces restées dans l'ombre qu'Aurore Évain a entrepris, avec Perry Gethner et Henriette Goldwyn, son travail *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, une anthologie en cinq volumes consacrée au femmes dramaturges du XVI^e au XIX^e siècles dont quatre déjà publiés²⁹¹. Malheureusement pour nous, le cinquième et dernier volume (1779-1811) n'a pas encore paru : il est censé présenter des textes théâtraux de Madame de Genlis, Fanny de Beauharnais, Madame de Saint-Léger, Olympe de Gouges, Isabelle de Charrière et de Madame de Staël- Holstein.

²⁸⁸ A. Évain, P. Gethner, H. Goldwyn, *op. cit.*, p.25.

²⁸⁹ Julie Rossello-Rochet, « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIX^e siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizon/Théâtre*, 10-11, 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/ht/567>.

²⁹⁰ A. Finch, *Women's writing in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

²⁹¹ D'abord, à partir de 2006, chez les Publications de l'Université de Saint-Étienne, ensuite en réédition chez Classiques Garnier.

De ces six femmes, seulement Olympe de Gouges et Isabelle de Charrière écrivent sous la Révolution, et il s'agit sans aucun doute des deux noms les plus importants. Olympe de Gouges, dont nous parlerons plus loin, est considérée par les chercheurs comme une autrice-charnière à cause de l'influence qu'elle aura sur le XIX^e siècle.

Béatrice Slama nous parle d'une trentaine de pièces écrites pendant la Révolution, et l'examen du répertoire que Carla Hesse fournit dans *The Other Enlightenment* pour la période 1789-1799 nous montre 35 pièces écrites par des femmes. En considérant les variables possibles concernant les dates, les attributions douteuses, les pseudonymes et les cas d'anonymat, nous pouvons donc considérer effectivement un corpus approximatif entre 30 et 40 pièces²⁹² : tragédies lyriques, comédies sentimentales ou satiriques, drames patriotiques, opéras, théâtre éducatif, vaudevilles... La moitié de ces pièces ont été représentées sur différents scènes : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, le Théâtre National, le Théâtre des Amis de la Patrie, le Théâtre des Variétés, le Théâtre Français, le Théâtre de l'Égalité, le Théâtre de la République...

Si l'explosion dramatique des premières années de la Révolution et le foisonnement de salles publiques expliquent cette variété, dans la seconde partie de la décennie les pièces sont moins nombreuses et moins politiques. Les critiques de l'époque s'expriment de façons différentes à l'égard des pièces féminines : soit ils soulignent avec admiration le fait que l'auteur d'une pièce de succès soit une femme, soit ils montrent de l'indulgence vers une dramaturge avec quelques faiblesses artistiques, ou ils déclarent ouvertement leur aversion pour cette catégorie. Par exemple, le 31 octobre 1797, Grimod de la Reynière se prononce ainsi sur *Les Véritables honnêtes gens*, comédie à sujet politique de la même année, attribuée à la citoyenne Villeneuve :

²⁹² Nous citons l'un parmi les nombreux exemples qui peuvent illustrer la difficulté de définir un corpus assez précis : Carla Hesse inclut dans son répertoire deux pièces, *L'Intrigue secrète* (comédie) et *Lisia* (opéra), qu'elle attribue à Madame Monnet. Mais les notes biographiques de Madame Monnet ne les mentionnent pas, et les dictionnaires bibliographiques de l'époque, du XIX^e et du XX^e siècles indiquent comme auteur Jean Monnet dit le citoyen Monnet. Dans d'autres cas, deux noms sont présents à la fois pour indiquer l'auteur de la pièce et dans d'autres encore on retrouve plusieurs pseudonymes pour le même auteur (voir ci-dessous le cas de Sophie Bogé Villeneuve). Pour les femmes auteurs, le recours à d'autres noms (ou à l'anonymat) est un usage en vigueur, comme nous avons déjà dit, et cela est particulièrement évident dans le cas du théâtre : un pseudonyme protège l'autrice et sa famille de la mauvaise réputation qui dérive d'un éventuel échec et évite des problèmes avec les troupes, qui souvent refusent de jouer des pièces féminines. Sur les confusions d'identité et sur la difficulté d'affirmer sa paternité artistique pour la femme auteur de théâtre nous renseignent, entre autres, Jacqueline Letzter et Robert Adelson, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of French Revolution*, Berkeley-Los Angeles- London, University of California Press, 2001, p.127-130.

Si, comme nous n'en doutons pas, cette Citoyenne Villeneuve est une *très jeune personne*, nous l'invitons à mûrir ses idées, à combiner ses plans, à travailler ses caractères, et à apprendre sur-tout à écrire. Il ne suffit pas d'être douée d'un ardent Patriotisme pour faire une Comédie : la sienne en est la preuve. En tout, nous ne croyons pas que ce genre d'Ouvrage soit l'apanage du beau Sexe. Beaucoup de femmes s'y sont exercées, et aucune n'y a complètement réussi. Ce qu'il y a de sûr au moins, c'est qu'aucune Comédie, composée par une femme, n'est restée au Théâtre ; et nous ne croyons pas que celle de la Citoyenne Villeneuve fasse exception à la règle.²⁹³

Les typologies féminines portées sur la scène théâtrale subissent assez profondément l'influence du contexte révolutionnaire. Plus que dans les romans, les modèles de femmes se construisent en quelque sorte autour de l'histoire présente, de manière explicite ou implicite, et les thématiques féminines s'insèrent dans la perspective du progrès social et culturel apporté par le nouvel ordre républicain.

Dans les tragédies, nous trouvons la figure de l'héroïne suicide. C'est un acte appartenant à l'imaginaire révolutionnaire, qui perçoit volontiers « une proximité absolue entre la vie et la mort »²⁹⁴. C'est le cas de *Sapho* (1794), par Constance Pipelet princesse de Salm²⁹⁵. Cette tragédie mêlée de chants en trois actes et en vers met en scène la figure d'une femme qui réunit en elle une féminité passionnée et un talent poétique. Comme l'explique Maryam Sharif, l'histoire de la poétesse de Lesbos qui se donne la mort sautant d'un rocher à cause de son amour malheureux pour un jeune homme, ainsi que nous la raconte Ovide dans ses *Héroïdes* (XV^e lettre), est reprise par Pipelet pour écrire une pièce qui est sûrement politique mais qui présente en même temps des aspects du théâtre de divertissement, en vertu de ses caractéristiques de spectacle²⁹⁶. Quant à ses allusions

²⁹³ *Le Censeur dramatique*, tome I, n° 7 (31 octobre 1797), p. 414-418. Nous sommes redevables de la citation au site *Le Théâtre Français de la Révolution à l'Empire*, [En ligne] <http://theatre1789-1815.com/>.

²⁹⁴ Huguette Krief, « Femmes dans l'agora révolutionnaire ou le deuil d'un engagement : Olympe de Gouges, Constance Pipelet, Germaine de Staël », dans Isabelle Brouard-Arends, Laurent Loty (dir.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.159. À l'origine de cette perception il y aurait le modèle de Caton, dont la biographie est décrite dans les *Vies Parallèles* de Plutarque, une lecture fréquente de la génération des écrivains de la Révolution.

²⁹⁵ Constance Marie de Théis, Madame Pipelet, ensuite princesse de Salm Reifferscheid-Dyck (1767-1845), fut poétesse, dramaturge, romancière. Très cultivée et partisane de l'émancipation féminine, elle commença son activité poétique dans les années 1780. En 1797 elle écrivit la célèbre *Épître aux femmes* en faveur des femmes écrivains et en 1794 obtint beaucoup de succès avec la représentation de cette tragédie lyrique. La plupart de sa production appartient au XIX^e siècle. Dans l'*Épître à l'empereur Napoléon* (1810) Constance attaque deux articles du code pénal qui sont très discriminants pour les femmes.

²⁹⁶ Maryam Sharif, « La Révolution française et le Théâtre de propagande : exemple de *Sapho* (1794) de Constance Pipelet », *Recherches en Langue et Littérature françaises*, Revue de la Faculté des Lettres, année

historiques (la chute de Robespierre, les personnages de la Terreur...), les critiques ne sont pas tous d'accord, mais il est certain que c'est une œuvre influencée par la tradition des Lumières et la Révolution : elle évoque des thèmes comme la superstition religieuse, l'anticléricalisme, le culte de l'Être Suprême, les rapports avec l'autorité patriarcale et maritale, le suicide, la condition féminine.

Sapho est un personnage complexe qui montre des contradictions : c'est une amoureuse abandonnée, victime de sa passion et donc faible, suivant la tradition ovidienne, mais elle incarne aussi la force et la rébellion contre certaines normes sociales. Quand elle s'oppose aux représentants de l'ordre (les autorités religieuses) et aux figures masculines, elle est une femme en révolte contre un système établi. Forte et déterminée, elle contraste avec le personnage de son amant, bien plus médiocre et hésitant ; elle se rebelle à la figure paternelle qui veut la dissuader du suicide ; elle refuse de se soumettre à certaines normes religieuses : à la volonté de l'oracle, elle oppose la volonté humaine, au mariage prescrit par la religion elle veut substituer un mariage d'amour, elle refuse les sacrifices d'animaux. L'opposition au fanatisme religieux, surtout, exprime les convictions personnelles de Sapho ainsi que l'idéologie de la France républicaine. Pipelet transforme la tradition en donnant un rôle prioritaire aux prêtres et à leur pouvoir, pour attaquer, comme l'ont fait Voltaire et Rousseau, le clergé qui s'arroge de manière arbitraire le droit de médiateur entre l'homme et le ciel.

La Sapho de Pipelet n'est pas un personnage proprement révolutionnaire, mais elle correspond bien aux attentes du public de ces années, qui reconnaît l'épaisseur idéologique de cette pièce, dans la ligne des Lumières, et apprécie le courage d'affronter la mort. En même temps, ce personnage d'héroïne sensible et souffrante symbolise la grandeur d'une femme qui ne peut trouver sa place dans la société²⁹⁷. On pourrait se demander, comme le fait Huguette Krief, si le choix du suicide est ou non l'expression d'une forme de liberté dans la mort et la manifestation d'une vertu féminine, d'une *maîtrise de soi*. Plusieurs réponses sont possibles, mais ce n'est pas l'endroit pour en discuter. Krief nous signale, par exemple, qu'Helvétius, jugeant le suicide de Sapho, n'y

9, n°15, Presse de l'Université de Tabriz, printemps-été 2015, p.43-73 [En ligne] <https://unsansculotte.files.wordpress.com/2016/11/maryam-sharif-piecc80ce-sapho.pdf>.

²⁹⁷ Parmi les œuvres consacrées à Sapho, Sharif rappelle l'héroïne d'Anne-Marie de Beaufort *Sapho à Phaon* (1790), et le drame de Madame de Staël (1811).

reconnaît pas un signe d'héroïsme, car c'est un acte accompli au nom d'un désespoir sentimental et non au profit d'un intérêt collectif²⁹⁸.

On retrouve dans d'autres pièces le modèle de la femme sentimentale victime de l'oppression ou de l'injustice masculine, au centre d'une histoire édifiante. Ces œuvres se terminent avec le triomphe moral ou le rachat des personnages, qui est associé quelquefois à l'avènement du nouvel ordre politique et social instauré par la Révolution. *Les crimes de la noblesse ou le Régime féodal*, (1794), par Sophie Bogé, citoyenne Villeneuve²⁹⁹, est une pièce à grand spectacle, en 5 actes, en prose, dont le titre révèle, implicitement, un thème révolutionnaire. *L'Esprit des journaux français et étrangers de 1794*³⁰⁰ nous dit que, malgré son intrigue très compliquée et apparemment confuse, cette pièce est bien réussie, grâce à l'action et aux mouvements qui y abondent. Il s'agit d'une nouveauté sur la scène française, car elle s'inspire d'un genre venu d'Allemagne, *un drame à effet* à mi-chemin entre le drame et la comédie qui mérite en tout cas l'appréciation du public et de la critique : « [...] cet auteur, quand il n'auroit pas réussi, auroit droit à beaucoup d'indulgence, attendu que c'est une femme, & une femme patriote [...] ». Les événements se déroulent autour d'un duc, un cruel tyran qui accable de vexations terribles non seulement tous ses vassaux mais aussi sa propre famille : il a fait périr sa femme dans un cachot, le même où il jette (en les séparant) sa bonne gouvernante, son unique fille Sophie et son amant Henri, le fils d'un fermier (devenu fou à cause des tourments subis). Heureusement, des amis bons et vertueux (dont le gouverneur des prisons) agissent de l'extérieur et libèrent tout le monde. Enfin, la justice triomphe : les

²⁹⁸ Un autre exemple de tragédie sur le thème du suicide est *Jane Gray* (1790), par Madame de Staël. La protagoniste, prisonnière, dans l'attente d'être exécutée, réfléchit sur cet acte mais y renonce en vertu de sa foi chrétienne. À remarquer que Madame de Staël écrit elle aussi un drame *Sapho* (1811) et publie en 1813 les *Réflexions sur le suicide*. Le sujet lui est cher : elle-même a plusieurs fois été tentée par l'idée de se suicider.

²⁹⁹ Sophie Bogé citoyenne Villeneuve fut, paraît-il, la femme du comédien Villeneuve et directrice de théâtre de province. Son œuvre la plus célèbre et probablement *Le Véritable ami des lois, ou le républicain à l'épreuve*, une comédie au sujet essentiellement politique qui célèbre le patriotisme républicain (1793). Selon certains critiques du XIX^e siècle et aussi quelques contemporains, son nom serait un *scénonyme* du citoyen Villeneuve ou bien de François Cizos-Duplessis, poète, dramaturge et avocat (1755-1828). *La France littéraire*, Dictionnaire bibliographique de Joseph-Marie Quérard, (Paris, Didot, 1839, vol X) témoigne de la possible attribution à Cizos-Duplessis. Le site de la BNF cite dix formes onomastiques différentes qui correspondraient à François Cizos-Duplessis, dont *Sophie Bogé* et la *Citoyenne Villeneuve*. En revanche, André Tissier qui a abordé le problème très récemment dans son ouvrage *Les spectacles à Paris pendant la Révolution* (Genève, Droz, 2002, p.522, n.58), précise qu'après la représentation du *Mari coupable*, le public demanda l'auteur, et Villeneuve (l'acteur principal) nomma sa femme, qui fut appelée et qui se présenta immédiatement sur la scène.

³⁰⁰ Volume 11 (novembre 1794), p. 263-268, *Le Théâtre Français de la Révolution à l'Empire*, op. cit.

paysans-patriotes attaquent le château et tuent le monstrueux tyran. L'autre personnage abominable, le lubrique aumônier du duc, a déjà été supprimé par un stratagème. Henri retrouve la raison et toutes les victimes « reprennent leurs droits au sein de la liberté & de la fraternité ». Le régime féodal est détruit, ainsi que le clergé infâme.

Les personnages féminins de la pièce sont des femmes douces et vertueuses qui subissent un sort cruel. La fin de la féodalité correspond pour Sophie à la libération d'une autorité paternelle injuste, qui sera remplacée idéalement par celle du père d'Henri, vieillard vénérable ennemi de l'oppression.

Une autre comédie de Sophie Bogé, au sujet explicitement révolutionnaire est *Plus de bâtards en France* (1795), en trois actes, en prose. C'est une œuvre très intéressante pour comprendre l'esprit de *citoyen* et l'opposition entre la société de l'Ancien Régime et celle qui naît après la Révolution. On établit, tout au long de la comédie, l'équation selon laquelle les riches et les maîtres sont corrompus, hypocrites et égoïstes, et les pauvres, les valets, les gens du peuple sont, au contraire, bons, vertueux, généreux : les riches, « ils tuent, ils volent : deshonnorent des familles ; abusent l'innocence ; détruisent les mœurs ; ils offrent de l'or et croient tout réparer » (acte I, scène I)³⁰¹. Partout dans les dialogues on trouve l'expression de l'éloge de la nouvelle France : la République est « la mère à tous les bons Français » (acte I, scène I) ; les menaces d'un abbé intrigant et corrompu ne font plus peur car la justice finalement permet aux honnêtes gens de faire entendre leur voix ; la patrie est une famille, puisque « Tous les français unis par les liens de l'égalité sont tous parents » (acte III, scène III) ; dans la nouvelle société « la vertu, les mœurs et la bienfaisance sont à l'ordre du jour » (acte III, scène IV) ; les vertus morales et les vertus publiques coïncident, puisqu' « un père dénaturé ne pouvait être un bon citoyen » (acte III, scène VI).

La pièce aborde le thème social des enfants nés hors mariage abandonnés et se construit autour d'une reconnaissance : Colas, un jeune garçon, adopté bébé par une famille pauvre mais généreuse et vertueuse, découvre la vérité sur ses origines : sa mère avait été séduite et abandonnée par son riche amant Deternis, malgré ses promesses écrites de mariage ; la jeune femme étant morte en couches, son cruel père naturel l'avait abandonnée, sans plus jamais montrer le désir de reconnaître son enfant. C'est grâce à

³⁰¹ *Plus de bâtards en France*, par la citoyenne Villeneuve, Paris, Barba, 1795 (disponible sur <http://books.google.it>).

l'entrée en scène d'un sans-culotte, oncle du jeune bâtard, que la reconnaissance a lieu et que la justice de la République fait son cours : le juge arrive et fait arrêter le riche libertin, coupable non seulement d'avoir trompé une jeune femme (la promesse de mariage, écrite sur papier, en est la preuve) et d'avoir abandonné son fils, mais aussi d'avoir projeté avec un abbé intrigant l'enlèvement de la sœur de Colas, Rose, dont son neveu s'est épris et qu'il a en vain essayé de séduire en lui promettant de l'argent. La loi républicaine intervient donc en faveur des victimes³⁰².

Les figures féminines de la pièce ont très peu de place sur la scène, mais le personnage de Rose incarne parfaitement la jeune fille sans moyens qui, à cause de sa pauvreté devient une proie facile pour les hommes. D'un côté, il y a un séducteur sans scrupules (le neveu de Deternis) qui offre de l'argent à sa famille ; de l'autre côté, il y a un homme aisé qu'elle n'aime pas mais qui la demande en mariage et qui serait bien une solution : « Nous sommes pauvres, et Thomas ce gros fermier m'a demandée à ma mère : il est riche, je pourrais soulager ma famille » (acte II, scène IV). Voilà donc le portrait de la pauvre fille du peuple, jolie et vertueuse, qui, malgré elle, est en vente au plus offrant...dans ce cas, à celui qui offre la meilleure perspective : le mariage par nécessité. La situation de Rose est soulignée par l'évocation de la figure de feu la mère de Colas dans le récit du sans-culotte : fille sans moyens elle aussi, elle avait fait confiance à son amant au nom de l'amour et elle s'était retrouvée enceinte et abandonnée³⁰³.

Dans le théâtre révolutionnaire, le personnage féminin a également un rôle fonctionnel important pour la propagande républicaine. Surtout la figure de la mère est l'exemple le plus haut d'abnégation du sentiment primordial de la femme au nom de la foi politique et civique. Cette *mère spartiate* est une femme virilisée mais non dangereuse pour le nouvel ordre, parce qu'elle ne veut pas se substituer à l'homme et n'agit pas avec

³⁰² Les lois de 1793 affirment les droits des *bâtards* (décret du 2 novembre) et l'égalité successorale entre les frères et les sœurs, les aînés et les cadets, ainsi qu'entre les enfants nés hors mariage (décret du 6 janvier). Malheureusement, le Code civil, en 1804, exclut de la succession de leurs parents les enfants nés en dehors des liens légitimes.

³⁰³ Sophie Bogé est également l'autrice de la comédie *Le Mari coupable* (1794), qui montre le comportement raisonnable d'un époux adultère qui avoue la vérité à sa femme. D'autres figures de femmes vertueuses et malheureuses sont, par exemple, celle de Pauline, qui donne le titre à la comédie homonyme d'Aglaé Deslacs d'Arcambal comtesse Claret de Fleurieu (*Pauline*, 1791), histoire d'une reconnaissance en paternité, et celle de Madame Dumont, veuve et mère affectueuse en danger à cause de sa faiblesse économique et sociale, qui est le personnage d'une autre histoire édifiante, *Le petit Armand ou le bienfait des perruques* (1799), un fait historique mêlé de vaudeville de Madame Dufrenoy. Ces histoires pleines de sensibilité et de sentiment, qui ont toutes un dénouement heureux et convenable, sont appréciées par la critique de l'époque.

violence. Comme nous le dit bien Annette Graczyk, l'amour maternel est fonctionnalisé au profit des vertus patriotiques. Graczyk affirme que cette mère, principale véhicule du républicanisme, est l'héroïne réelle du théâtre républicain. Elle souligne que « si, dans les pièces prorévolutionnaires, on laisse à la femme un champ d'action plus important, c'est bien parce que la situation politique en générale et la politique du jour l'exigent, et non pas pour revendiquer une égalité civique et sociale de la femme »³⁰⁴.

L'exemple le plus cité et le plus remarquable est sans aucun doute *Barra, ou la mère républicaine* (1793), un drame historique en trois actes par Madame Villiers³⁰⁵. Cette pièce célèbre deux formes d'héroïsme : la mort de Joseph Barra, patriote de treize ans, tué pour la cause révolutionnaire³⁰⁶, et en même temps la vertu républicaine de sa mère, qui accepte de bon gré ce sacrifice. La famille Barra, en fuite de la Vendée pour échapper aux brigands contre-révolutionnaires, se réfugie chez Brigitte. Celle-ci, patriote de tendances modérées, révèle à Dorothee Barra ses doutes sur la légitimité des violences révolutionnaires, qui produisent des conséquences très douloureuses. Madame Barra réagit avec indignation, avec une célèbre tirade qui termine la première scène de l'acte II :

Mais, quelles que soient ces peines, elles ne peuvent jamais donner le droit de déclamer contre la Révolution, et encore moins de s'opposer à son cours. Les révolutions des gouvernements, semblables aux grandes crises de la nature, bouleversent tout, pour tout régénérer. [...] Mettre à part tout intérêt particulier, s'oublier soi-même, s'identifier entièrement au sort de la grande famille ; voilà quelle est la vertu, voilà le patriotisme ; et je ne reconnais pour vrais républicains que ceux qui sont capables de cet effort.³⁰⁷

L'autre moment important de confrontation politique entre ces deux femmes arrive à la fin de la pièce (acte III, scène 9), lors du récit de la mort héroïque de l'adolescent. Face à la profonde douleur de Dorothee, Brigitte, très touchée, prie les deux

³⁰⁴ Annette Graczyk, *op. cit.*, p.32.

³⁰⁵ Nicole-Mathieu Villiers (? - ?).

³⁰⁶ La figure des enfants-soldats est évoquée dans d'autres pièces de la même période. Effectivement, en 1793 il y eut deux épisodes de soldats adolescents tués (Joseph Bara ou Barra et Joseph Agricol Viala), que Robespierre mentionna à l'Assemblée Nationale et dont les corps furent enterrés au Panthéon (d'après Wendy C. Nielsen, *Women Warriors in Romantic Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2013, p.61).

³⁰⁷ Nous empruntons cette citation, ainsi que la suivante, à Eva Bellot, « Marianne sur les planches : les héroïnes anonymes du théâtre de la Révolution française (1793-1798) », *Annales historiques de la Révolution française*, 367, janvier-mars 2012, [En ligne] <http://journals/openedition.org/ahrf/12422>.

frères de Joseph de contenir leur enthousiasme républicain pour éviter à leur mère le renouvellement d'une peine si terrible. Madame Barra surgit alors dans toute son envergure patriotique :

Que dis-tu, Brigitte ? quel faux zèle, quelle indiscreète amitié t'égaré ? Et pourquoi donc seraient-ils nés ? la patrie n'a-t-elle pas sur eux des droits plus sacrés que les miens ? [...] Mes enfants, nous, vous, moi, nous sommes tous à elle ; nos veilles, nos sueurs, notre sang ; tout lui appartient. La plus grande gloire d'un Français est d'être appelé à l'honneur de la servir. O patrie ! malheur à l'égoïste, dont l'insensible cœur n'est point embrasé de ton amour ! mes enfants l'ont puisé dans mon sein : ils seront dignes de toi. O patrie ! je te les dévoue [...].

Dans les mots de la mère républicaine il y a de l'incrédulité et, encore, de l'indignation vers l'idéologie de son amie, qui est elle aussi une patriote mais qui reste avant tout une mère. Elle, Dorothée, incarne la *mère spartiate* : une mère capable de transformer la douleur de la perte de son enfant, en la sublimant, en fierté républicaine. Comme nous le dit Annette Graczyk, elle est avant tout patriote et, ensuite, mère « si l'héroïsme le permet »³⁰⁸. Non seulement l'amour maternel est mis au profit des vertus patriotiques, car la vraie mère républicaine est toujours fière de sacrifier la vie de ses fils soldats pour la patrie, mais, de plus, la sublimation politique de son deuil devient un modèle pour la collectivité. D'où son mépris pour la sensible Brigitte, qui ne sait pas dépasser sa féminité maternelle. Graczyk souligne que ce personnage de mère dérive du modèle de Cornélie, la mère des Gracques, telle que l'on la voit aussi dans la tragédie *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier de 1792³⁰⁹.

Dans quelques pièces, on représente des femmes indépendantes ou en évolution, des personnages féminins qui incarnent sans aucun doute une forme de féminisme, non pas celui des droits politiques, mais celui du droit au choix. Ces femmes n'exigent pas seulement la liberté d'aimer sans les contraintes sociales et familiales, mais aussi la liberté

³⁰⁸ Annette Graczyk, « La femme virile - la femme héros dans le théâtre de la Terreur », *Man and Nature/L'homme et la nature*, 11, 1992, [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/1012669ar>.

³⁰⁹ Le même thème se retrouve dans *Les Épreuves du républicain, où l'amour de la patrie* (1794), essai patriotique mêlé de chants, par Marie Laugier : Denise, une épouse et une mère qui a perdu sa maison et son fils sous les bombardements pendant la guerre, invoque le bonheur de la nation pour se soulager de ces pertes. Elle prouve ainsi que l'amour pour la famille n'est que le reflet de l'amour pour la République, et qu'une vie familiale heureuse perd en importance si la liberté de la nation n'est pas assurée. Une autre pièce féminine où les figures de femmes incarnent les valeurs républicaines est *Les Montagnards* (1793), par la citoyenne Monnet (Marie Monnet née Moreau), une comédie qui obtint un succès considérable.

d'affirmer leur personnalité sans passer forcément par un mariage. L'émancipation personnelle passe souvent par l'éducation ou par de bons conseillers qui montrent la voie.

Un exemple que nous pouvons citer est *Catherine ou la Belle fermière* (1792) par Julie Candeille³¹⁰. Il s'agit d'une comédie musico-pastorale qui est entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1799 et qui a eu beaucoup de succès à l'époque. Représentée dans différents théâtres (même aux Pays-Bas, en néerlandais), elle a été jouée plus de 150 fois en 35 ans. Cette pièce, qui est de fait une adaptation du conte *La bergère des Alpes* de Jean-François Marmontel (1766), est la comédie qui a rendu célèbre Julie Candeille, qui joue le rôle principal et reçoit les applaudissements du public comme autrice, comme actrice et comme musicienne. L'intrigue, plutôt compliquée, met au centre Catherine, une fermière charmante, sage et triste qui travaille laborieusement sur la terre de Madame D'Armicourt et de sa fille Élise, une jeune femme capricieuse et gâtée. Femme cultivée aux qualités exceptionnelles, Catherine cache un secret sur sa naissance et se montre hostile aux hommes et à l'institution du mariage. L'honnête Monsieur de Lussan, ancien prétendant d'Élise, tombe amoureux de la belle fermière et l'insolent libertin Monsieur de Fierval, nouveau prétendant d'Élise, voudrait la séduire. Quand Boniface D'Orneville, le vieux frère de Madame D'Armicourt, rentre en France après avoir fait fortune dans les colonies, il s'avère que Catherine est en réalité Julie, sa belle-fille : femme d'illustre naissance, par sa dot elle avait enrichi le fils indigne de Boniface, qui l'avait trahie et qui avait dépensé tout son argent dans ses débauches pendant leur bref mariage, avant de la rendre veuve. Tout finit bien : Boniface, sensible et généreux, partage ses immenses richesses entre son ancienne belle-fille et sa nièce Élise qui se montre désintéressée, la fermière et Lussan se marient, ainsi que leurs servants Fanchette et Henri, et Fierval se retire.

Malgré quelques invraisemblances, lors de sa première représentation, la pièce est très appréciée par son histoire originale, intéressante et émouvante et par son style pur et

³¹⁰ Amélie Julie Candeille (1767-1834), enfant prodige, fille d'un compositeur, en 1792 fit vraiment sensation au Théâtre de la République avec la représentation de cette pièce, dont elle écrivit le texte et les airs. Julie était actrice, chanteuse, danseuse... une artiste complète. Adolescente, elle fut introduite dans les milieux franc-maçons, où elle rencontra des personnages influents qui la protégèrent pendant sa carrière. En 1789, elle joua le personnage de Mirza dans la comédie *L'Heureux Naufrage* d'Olympe de Gouges. Elle obtint la célébrité dans les premières années de la Révolution. Sous la Terreur elle eut des ennuis à cause de ses amitiés girondines, mais pendant le Directoire sa renommée était encore importante. Candeille interrompit sa carrière d'actrice en 1798, avec son second mariage, mais continua celle de dramaturge. Elle eut beaucoup de détracteurs qui, surtout après l'échec de ses comédies successives à *La Belle fermière*, affirmaient que son succès dérivait d'une aide masculine, notamment celle de son père.

naturel. Les applaudissements du public augmentent considérablement quand on découvre que l'auteur est l'actrice qui joue Catherine.

Comme le soulignent Jacqueline Letzter et Robert Aldeson³¹¹, Candaille transforme le personnage affligé et accablé de douleur de Marmontel en une femme consciente et indépendante : ruinée économiquement par un mari dépravé, elle décide comment reconstruire sa vie, cultive la lecture et la musique et défend son autonomie émotionnelle et matérielle. Mais la passion est à l'affût, et elle ne reste pas insensible à l'amour de Lussan, homme digne d'elle. Ce triomphe des bons sentiments dans un décor pastoral ne doit pas induire en erreur, cependant. Il ne s'agit pas simplement d'une comédie légère : le thème abordé n'est pas seulement celui du libre choix de son partenaire, mais de la possibilité pour les femmes de s'épanouir hors du couple même. Quand on parle de mariage, Catherine exclame, contre l'opinion commune : « Il est tant de raisons pour tenir à sa liberté ! », ajoutant qu'elle juge impossible ou au moins difficile que l'on puisse trouver du bonheur avec un mari (acte I, scène XI).

Parmi les personnages en évolution, nous pouvons ranger aussi ceux de Madame de Charrière. Ainsi que dans le roman, les figures féminines de ses pièces incarnent un modèle de femme qui n'accepte pas de devenir dupe d'une situation sociale ou intellectuelle. Ces femmes affirment l'importance de l'éducation et montrent la capacité d'affronter les situations avec autodétermination mais aussi avec flexibilité, car les principes trop rigides ne permettent pas de s'adapter aux événements extérieurs et d'évoluer positivement vers l'épanouissement personnel. Si l'on ne peut pas parler de féminisme au sens politique, on peut certainement attribuer à ces personnages le courage de poursuivre leurs objectifs et de choisir de leur propre vie de manière autonome, contre toute oppression.

La comédie *La parfaite liberté ou les vous et les tu*³¹² (1794) est une pièce à thème révolutionnaire qui n'est ni publiée ni jouée du vivant de son autrice. Elle est imprimée dans la traduction allemande par Huber en 1796 et ensuite en français, posthume. Le titre, qui renvoie à la comédie *La Parfaite égalité ou les tu et les toi* du citoyen Dorvigny (jouée dans la même année), annonce déjà que Madame de Charrière veut attaquer des excès de

³¹¹ J. Letzter, R. Aldeson, *op. cit.*, p.32-33.

³¹² Dans la correspondance entre Madame de Charrière et Benjamin Constant, cette pièce est souvent appelée *Brusquet*, d'après le nom de son protagoniste.

la Révolution : l'introduction du tutoiement obligatoire, qui devrait incarner l'égalité entre les hommes, est en réalité une expression de la censure de la Terreur et une arme de discrimination et de persécution chez les fanatiques révolutionnaires. Le personnage du sans-culotte Brusquet, probable caricature de figures révolutionnaires odieuses, se caractérise par l'hypocrisie, la tromperie, l'adulation et l'agressivité, en contraste avec le personnage féminin de Victorine, qui abhorre tout artifice au nom de l'honnêteté et de la sincérité. Cette jeune femme modeste, sincère, vertueuse, que son tuteur (bon, loyal, mais naïf) voudrait marier à Brusquet, est une figure rousseauienne : douce, docile, sans une éducation adéquate, elle ne semble pas avoir les moyens pour défendre ses sentiments et sa volonté. C'est grâce à trois personnages de la pièce qui la poussent à parler franchement et courageusement qu'elle trouve la force de s'opposer aux plans de son tuteur : comme son prénom l'annonce, elle sera enfin victorieuse et pourra épouser Charles, le franc et honnête patriote qu'elle aime. Le libre choix des *tu* et des *vous* symbolise la vraie liberté, qui l'emporte sur l'*égalité parfaite* des *tu* imposée à tout prix par les autorités³¹³.

À travers le personnage de Victorine, Madame de Charrière lance ce message : l'amour et la raison exigent que l'on oppose une résistance ouverte à une odieuse tyrannie. Comme l'explique Suzanne Rossbach, Charrière, par un langage politiquement connoté « cleverly presents resistance to women's oppression as an act of reason, as a republican duty, and as a way to increase women's sincerity, openness, and virtue and to perfect women's behavior in society »³¹⁴.

Le thème des préjugés sur l'éducation féminine, si cher à l'autrice, est abordé dans *Élise ou l'université* (1794), une comédie publiée en allemand en 1795 et conçue (stratégiquement ?) pour un public allemand. Le sujet est traité d'une manière subtile et

³¹³ Nous retrouvons là le sens de liberté, du relativisme et d'humanité qui caractérise la pensée de Madame de Charrière. Comme le souligne Jeroom Verduyts, « Loin de mettre en cause le bien-fondé de certaines mesures et réalisations révolutionnaires, elle dénonce le danger d'une application systématique et arbitraire » (« Histoire et théâtre chez Isabelle de Charrière », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Nov.-Dec. 1985, 85^e année, N° 6, p. 981, [En ligne] <http://jstor.com/stable/40528296>).

³¹⁴ Suzanne Rossbach, « Sexual Politics on Stage : Sincerity, Gender, and Revolution in the Comedies of Isabelle de Charrière », *Women in French Studies*, Volume 26, 2018, p.35, [En ligne] <http://muse.jhu.edu/article/709573>. Rossbach précise qu'entre 1784 et 1800 Madame de Charrière écrit 17 comédies, la plupart desquelles restent peu connues et n'ont été ni représentées ni étudiées. Leur publication en langue française est presque toujours posthume. La critique moderne tend à reléguer les pièces de Charrière dans un courant esthétique classique qui s'inspire du théâtre du Grand Siècle et ne leur reconnaît aucun aspect d'innovation. Il est certainement vrai que ses comédies ne présentent pas la passion politique de beaucoup de drames révolutionnaires : chez Madame Charrière, pas de propagande, mais plutôt des confrontations, des situations pédagogiques et des questionnements destinés à faire réfléchir sur les idées et les événements de son temps.

indirecte, le climat culturel instauré par la Terreur étant peu favorable à l'émancipation intellectuelle des femmes³¹⁵. Eugénie et Wilhelmine, en compétition pour le même homme, sont deux femmes d'origine sociale différente et avec une éducation différente³¹⁶. La première, fille d'un professeur universitaire, est cultivée, coquette et mondaine ; la seconde, aristocrate, est innocente, timide et docile. Malgré ces disparités, elles ont en commun une complexité et une épaisseur psychologique qui les empêchent de devenir des stéréotypes féminins : en effet, dans la pièce elles se révèlent capables de développer leur personnalité librement et de montrer des aspects insoupçonnés de leur caractère qui ne correspondent pas au modèle qu'elles incarnent. Il s'agit finalement de femmes libres qui agissent de manière peu conventionnelle et qui réalisent leurs objectifs. Eugénie trouvera un compagnon idéal qui apprécie son éducation et ses talents ; Wilhelmina réussira à prévaloir sur la volonté de son père et à rester célibataire pour un moment. Le troisième personnage féminin, Caroline, la servante d'Eugénie, est pragmatique, libre et indépendante : elle refuse un mariage d'intérêt et représente la femme qui obtient sa liberté grâce à son travail.

Un dernier modèle de femme que nous tenons à mettre en évidence est celui de la femme trop douée et donc impossible. Le cas de *La Bayadère ou le Français à Surat*, comédie de 1795 par Julie Candeille, montre la difficulté de faire apprécier des personnages féminins qui réunissent des qualités jugées incompatibles : l'expression de la féminité doit rester confinée à l'intérieur de la nature domestique et domestiquée que l'idéologie thermidorienne exige. Les figures féminines atypiques, et donc déconcertantes, ne sont pas acceptées. Les Bayadères sont des chanteuses indiennes très réputées pour leur talent et pour leur beauté³¹⁷. Elles sont généralement aussi des courtisanes, mais Candeille présente dans cette pièce un personnage de femme parfaite, d'après ce que l'on lit dans *La France Littéraire de 1838*³¹⁸:

Une bayadère, belle, spirituelle, brillante de grâce et de talents, bonne, sensible, et qui plus est, malgré son état de danseuse, fière, chaste et vertueuse, parut un personnage invraisemblable, fantastique ; et l'on trouva mauvais que

³¹⁵ Pour l'encadrement de cette pièce, nous avons consulté aussi Jacqueline Letzter, *Intellectual Tacking*, *op. cit.*

³¹⁶ Eugénie donnait son nom à la pièce. Ensuite, Charrière a changé le titre en *Élise* mais conservant le nom du personnage.

³¹⁷ Guillaume Thomas Raynal les décrit dans son *Histoire des deux Indes* (1770).

³¹⁸ J.-M. Quérard, *La France littéraire*, tome neuvième, 1838, p. 179. Nous empruntons la citation à *Le Théâtre Français de la Révolution à l'Empire*, [En ligne], <http://theatre1789-1815.e-monsite.com/>.

l'actrice-auteur s'attribuât dans ce rôle tous ces genres de gloire, quand même elle y aurait eu des droits incontestables. Les fâdes éloges qu'elle s'y faisait prodiguer ne trouvèrent pas la même indulgence que ceux qu'on avait applaudis dans la Belle Fermière, et la pièce tombée n'a jamais vu le jour.

La pièce reçoit peu d'éloges non seulement à cause de l'abondance de mots indiens qui la rendent moins compréhensible, mais surtout parce qu'elle est trop prétentieuse : une femme qui a tous les talents est inacceptable pour la critique ainsi que pour le public.

Ces observations sur les figures féminines du théâtre de femmes, qui ne peuvent certainement pas offrir une image globale de la femme dans tout le théâtre révolutionnaire, révèlent toutefois l'absence des instances du féminisme politique dans les thématiques abordées par les femmes dramaturges. Cette caractéristique est une constante du théâtre engagé de la Révolution, quels que soient ses auteurs, comme le montre Annette Graczyk dans ses études sur l'image de la femme dans le théâtre révolutionnaire³¹⁹. Graczyk considère un large échantillon de pièces écrites presque entièrement par des hommes pendant la décennie et conclut que, malgré la présence des femmes dans le théâtre à thème patriotique (citoyennes, patriotes, paysannes, femmes en cortège, épouses, mères ou femmes guerrières), l'image que l'on en donne est globalement négative. D'abord, les thèmes du féminisme radical ne trouvent aucune place dans ce théâtre, car les revendications les plus poussées s'arrêtent à la loi sur le divorce, mais sans combativité, et finissent plutôt pour déboucher sur des atmosphères *sensibles*. Deuxièmement, dans le théâtre pro-jacobin, la présence féminine n'est jamais associée à une action révolutionnaire importante : la femme politiquement active est une déviance qui indique une phase de crise morale, car l'héroïsme et la nature féminine sont incompatibles. Quand les femmes révolutionnaires sont le sujet des pièces, les auteurs sont plutôt des antijacobins qui font de la satire. Les véritables figures positives du théâtre de la propagande jacobine sont, évidemment, des femmes de type rousseauien : idéalement proches de la nature et de l'état d'innocence, elles sont épouses et mères, elles influencent le comportement civique et patriotique de toute leur famille. Leur engagement

³¹⁹ Nous nous référons ici notamment à « L'image de la femme dans le théâtre révolutionnaire », dans *Les femmes et la Révolution française, op.cit.*, p.251-254, et à « La femme virile-la femme héros dans le théâtre de la Terreur », *op. cit.*

politique coïncide donc avec le plan émotionnel et domestique : patriotes rassurantes, elles servent la république par leur rôle *naturel*.

Il y a toutefois des cas où les femmes assument un rôle héroïque, mais cet héroïsme n'est jamais une forme d'émancipation : il est toujours au service de la patrie et autant que nécessaire. Annette Graczyk distingue trois types de citoyennes-héros dans le théâtre révolutionnaire en général : la *virago*, vierge masculine, qui renonce à prendre en charge sa féminité ; l'*amazone*, femme guerrière, justifiée par la mobilisation générale due à la guerre, qui incarne un renversement des rôles et menace l'équilibre familial et social ; la *mère spartiate*, modèle de virilisation sublimée, véhicule privilégié des vertus patriotiques féminines.

C'est seulement Olympe de Gouges qui utilise au théâtre l'image des femmes-héros à des fins féministes, pour revendiquer leur égalité militaire, associant le combat révolutionnaire au combat pour la citoyenneté, car, comme le dit l'une des deux demoiselles Fernig, exemples d'*amazonnes*, « la valeur n'a point d'âge ni de sexe »³²⁰.

³²⁰ Olympe de Gouges, *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers* (1793), acte VI, scène XIX.

2de PARTIE

**LE FÉMINISME
DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE
D'OLYMPE DE GOUGES**

Chapitre 5

Olympe de Gouges : une vie à la pointe du combat littéraire

5.1 De l'enfance en Occitanie au beau monde parisien

À sa naissance (Montauban, le 7 mai 1748), Olympe s'appelle Marie Gouze. Sa mère, Anne-Olympe Moisset (ou Mouisset), femme très belle, appartient à une famille bourgeoise d'industriels drapiers de la ville, et son père est Pierre Gouze, un marchand propriétaire d'un étal de boucher. De fait, Marie est très probablement la fille naturelle du poète Jean-Jacques Le Franc, marquis de Pompignan, qui fréquentait sa mère depuis sa jeunesse³²¹.

Selon les témoignages, Pompignan, éloigné par sa propre famille de son amoureuse Anne Olympe, une fois devenu président de la Cour des aides, a plusieurs occasions de revenir au pays natal et de rencontrer la jeune femme pendant les absences de son mari. Au moment de la naissance de Marie, la rumeur attribue sa paternité au marquis, comme elle nous raconte dans le roman par lettres inspiré de sa vérité autobiographique, *Mémoire de Madame de Valmont* (1786). Parlant de l'histoire d'amour entre sa mère et son père naturel, elle écrit : « Je vins au monde le jour même de son retour, & toute la ville pensa que ma naissance étoit l'effet des amours du marquis »³²².

Toutefois, Marie Gouze, qui se prétendra toujours sa fille, devra se plaindre qu'il ne l'ait jamais reconnue publiquement comme légitime.

³²¹ Le marquis de Pompignan (1709-1784), appartenant à la noblesse de robe, fut avocat général et président de la Cour des aides de Montauban et conseiller d'honneur au Parlement de Toulouse. Compositeur de tragédies et de ballets, et traducteur du grec, du latin et de l'anglais, il est surtout connu comme poète lyrique : il est auteur d'odes et de poésies sacrées. Élu à l'Académie française, il attaqua le parti philosophique dans son discours de réception de 1760, ce qui lui attira la haine des philosophes. Voltaire, surtout, qui s'était déjà moqué de ses poèmes, le ridiculisa dans ses libelles et pamphlets. Peu après, le marquis se retira dans ses domaines et se consacra à la traduction, oubliant sa fille et sa maîtresse.

³²² Olympe de Gouges, *Mémoire de Madame de Valmont*, dans *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans*, tome premier, Paris, chez l'Auteur chez Cailleau, 1788, p.27, édition numérisée par la BnF et imprimée par Hachette Livre. Comme nous le dit Olivier Blanc (*Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine*, Paris, Tallandier, 2014), il existe d'autres faits qui sembleraient étayer l'attribution de cette paternité : la signature de Pierre Gouze ne figure pas sur l'acte de baptême de la petite Marie, ce qui fait penser à une naissance illégitime ou (vu que les signatures des pères ne sont pas toujours présentes sur ces documents) à l'absence de Pierre, qui se trouve effectivement ailleurs pour son métier. Encore, Marie présente une ressemblance étonnante avec Pompignan, qui, après la mort prématurée de Pierre Gouze, entretient des rapports avec sa fille et sa maîtresse : « Le marquis poussa la tendresse pour moi jusqu'à renoncer aux bienséances, en m'appelant publiquement sa fille. En effet, il eut été difficile de déguiser la vérité : une ressemblance frappante étoit une preuve trop évidente » (*ibidem*).

En 1753 Anne-Olympe se remarie, et en 1755 le marquis de Pompignan décide de s'éloigner de Montauban et d'épouser une riche et dévote veuve. Oubliant sa fille et sa maîtresse, il se retire dans ses domaines, où il poursuit son évolution professionnelle et littéraire, devenant conseiller d'honneur du Parlement de Toulouse et membre de l'Académie française (1759) après la publication de ses œuvres³²³.

Entretemps, la petite Marie grandit dans le milieu occitan, dans un contexte culturel dominé par la langue locale et orale, où le français est langue seconde et langue d'écriture. Malgré la bonne éducation qu'avait reçue sa mère, Marie n'est pas destinée à une instruction soignée. On pourrait supposer, comme le fait Olivier Blanc, qu'elle ne profite que d'une formation sommaire comme celle dispensée par les Ursulines de Montauban. Elle s'exprime avec regret sur ce point, parlant de la présence de son père naturel pendant son enfance : « Il employa tous les moyens pour obtenir de ma mère qu'elle me livrât à ses soins paternels, sans doute mon éducation eut été mieux cultivée ; mais elle rejetta toujours cette proposition ; ce qui occasionna entre eux une altercation dont je fus la victime »³²⁴. Elle l'écrit aussi dans la *Préface* de sa pièce *L'Homme généreux* (1786), où, parlant comme auteur, elle déplore son ignorance mais revendique son talent dramatique naturel :

Je crois, sans m'abuser sur mon compte, que le plus grand reproche que l'on peut me faire, est de ne savoir pas l'art d'écrire avec élégance qu'on exige aujourd'hui. Elevée dans un pays où l'on parle fort mal sa langue, & ne l'ayant jamais apprise par principes, il est étonnant que ma diction ne soit pas encore plus défectueuse. Si je croyais cependant qu'en adoptant la manière des autres, je pusse gêner le naturel qui m'inspire des sujets neufs, je renoncerois à ce qui pourroit m'être le plus indispensable. Peut-être me pardonnera-t-on, en faveur de la nouveauté, ces fautes de style, ces phrases plus sensibles qu'élégantes, & enfin tout ce qui respire la vérité.³²⁵

³²³ Dont nous rappelons : la tragédie *Didon* (1734), suivie d'ouvrages moins réussis, comme la comédie *Les Adieux de Mars* (1735), le ballet héroïque *Le Triomphe de l'Harmonie* (1737), le ballet *Amphion* (1748), la tragédie lyrique *Léandre et Héro* (1759). Les *Poésies sacrées* (1751-54) lui valurent de la célébrité, ainsi que son Ode sur *La mort de Jean-Baptiste Rousseau*, passée à la postérité grâce à La Harpe qui l'appréciait beaucoup.

³²⁴ O. de Gouges, *Mémoire de Madame de Valmont*, op. cit., p.27.

³²⁵ *Préface pour L'Homme généreux*, p.192, dans *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, Épîtres – Libelles, positions & propositions*, Montauban, Cocagne éditions, 2017.

On ressent donc le regret pour une bonne éducation ratée, mais en même temps l'orgueil de posséder un don artistique malgré ce manque. Cette reconstruction de l'éducation d'Olympe de Gouges pourrait expliquer pourquoi, gênée, elle confiera plus tard à des secrétaires la dictée de ses œuvres, mais Olivier Blanc nous invite à ne pas considérer excessivement cette situation comme une marginalisation ou une discrimination : il nous précise qu'à l'époque même des gens de lettres ont une orthographe fautive et un style peu élégant. L'écriture est perçue comme une activité secondaire, et il est naturel de la confier à des exécuteurs. Cela est confirmé par les nombreuses et variées incorrections dans les lettres écrites par les dames emprisonnées pendant la Terreur, qui sont évidemment privées de leurs collaborateurs. D'après son biographe, Olympe de Gouges « était comme les femmes de son temps, ni plus ni moins, et lui reprocher son peu d'aisance à écrire est un anachronisme commun aux historiens français de la III^e République »³²⁶. Même les remarques que l'on lui a faites sur sa faible maîtrise orale de la langue française seraient à rejeter, selon Olivier Blanc, au nom d'un préjugé excessif, dérivé d'une conception parisienne de la culture en contraste avec la situation réelle de tout le pays languedocien. Il faut également rappeler, comme le fait Franca Zanelli Quarantini, que le recours aux secrétaires est fréquent à l'époque aussi pour les écrivains de la haute société³²⁷.

De toute façon, il est sûr que Marie Gouze est à mesure de signer assez mal son acte de mariage à l'église quand, à dix-sept ans, beauté méridionale très appréciée, elle épouse Louis-Yves Aubry, un jeune homme appartenant à une famille de traiteurs et restaurateurs d'origine parisienne qui à Montauban servait le comte de Gourgues, intendant de la généralité, comme *officier de bouche* ou cuisinier. Marie n'est pas du tout contente de ce mariage, qui a lieu à Montauban le 24 octobre 1765 : au moins en deux cas elle évoque dans ses œuvres l'existence d'un prétendant qu'elle aime et la résistance de ses parents. Dans la pièce *Molière chez Ninon* (acte 1, scène X), elle fait référence à une tentative de la marier avec un sexagénaire : « Je n'ai que seize ans et on veut m'unir à un homme de soixante. J'aime, je suis aimée d'un homme bien né à qui mes parents me

³²⁶ O. Blanc, *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p.26.

³²⁷ Olympe de Gouges, *Teatro*, Introduzione, testo e note a cura di Franca Zanelli Quarantini, Roma, Aracne, 2012.

refusent cruellement »³²⁸. Son mariage est évoqué, avec une imprécision concernant son âge, quand elle se raconte dans les lettres de Madame de Valmont :

J'avais à peine quatorze ans, vous vous en souviendrez peut-être, que l'on me maria à un homme que je n'aimais point, & qui n'était ni riche, ni bien né. je fus sacrifiée sans aucunes raisons qui pussent balancer la répugnance que j'avais pour cet homme. On refusa même, je ne sais pourquoi, de me donner à un homme de qualité qui voulait m'épouser [...].³²⁹

On ne connaît pas exactement ce qui se passe à l'intérieur du couple (on trouve quelquefois dans les biographies des références à une possible brutalité de Louis-Yves), mais on sait que ce ménage bourgeois, qui résulte économiquement aisé, n'est pas du tout heureux, au moins pour Marie. Au printemps 1766, enceinte, elle craint pour sa vie (tous les accouchements étant à l'époque très risqués) et rédige un testament pour nommer son enfant son héritier universel. Le bébé naît à la fin du mois d'août et est baptisé sous le nom de Pierre. Peu après cette naissance, Louis-Yves Aubry meurt prématurément : on ne connaît ni la date ni les causes précises de sa mort, vraisemblablement liée à la forte inondation du Tarn survenue à la moitié de novembre 1766, qui provoque à Montauban d'importantes destructions (au moins 1500 maisons) et un grand nombre de victimes, qui trouvent la mort dans l'eau ou à cause de fièvres fatales.

L'expérience négative du mariage d'Olympe influencera sa vision de l'amour et des rapports entre les sexes. Le veuvage lui rend sa liberté : elle ne pensera plus jamais à se remarier et renonce dès lors à porter le nom de son époux. En effet, c'est après sa mort qu'elle change son nom de *Marie Gouze, veuve d'Aubry*, qui apparaît encore dans les actes notariés, en *Olympe de Gouges* ou *Marie-Olympe de Gouges*, reprenant le prénom de sa mère Anne-Olympe et transformant *Gouze* en *Gouges*³³⁰. L'ajout de la particule *de* qui pourrait sonner comme une touche aristocratique, n'est pas, selon Olivier Blanc, une tentative d'anoblissement : à l'époque, non seulement dans le Midi, *de* est communément

³²⁸ O. de Gouges, *Molière chez Ninon*, dans *Œuvres complètes, t.I*, Théâtre, Introduction, notices et tableaux de référence par Félix-Marcel Castan, Montauban, Cocagne, 1993. Ce prétendant est probablement le poète montalbanais Valette, un protégé de Voltaire.

³²⁹ O. de Gouges, *Mémoire de Madame de Valmont*, *op. cit.*, p.86.

³³⁰ Comme nous le rappelle Blanc, ce nom de famille était écrit de façons différentes : Gouze, Gousse, Gouge, Gouges. Marie devait très vraisemblablement avoir des hésitations sur cette orthographe. Quant à *Olympe*, on sait aussi que ce prénom évoque pour elle « quelque chose de céleste », comme elle nous le dit dans *Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie*, une brochure politique de 1792 qu'elle signe *Polyme* (anagramme d'*Olympe*).

utilisé par les femmes dans le sens de *filles de*, mais aussi beaucoup de vieux bourgeois français possesseurs de terres utilisent cette particule avant le nom géographique de leur propriété. Blanc considère donc absurde d'attribuer à Olympe la volonté de se feindre noble.

Elle rencontre, probablement à Montauban en 1767, Jacques Biérix de Rozières, un riche entrepreneur de transports militaires avec qui elle noue une longue relation sentimentale, et qui sera l'homme le plus important de sa vie. C'est pour le suivre qu'autour de 1768 elle s'installe avec son fils à Paris, où habitent également sa sœur aînée et son beau-frère. Elle a donc une double raison pour choisir la capitale, même si dans le *Mémoire de Madame de Valmont* elle ne cite que les liens de famille, montrant, selon Olivier Blanc, une discrétion compréhensible. Résolue à garder sa liberté, elle refusera toujours d'épouser Biérix, rejetant donc la solution la plus facile et convenable pour une jeune femme dans sa condition. Désormais haut fonctionnaire au ministère de la Marine, Biérix sera son amant et sa première source de soutien financier.

Dans la capitale elle rencontre par hasard son demi-frère, Jean-Georges-Louis-Marie Le Franc de Pompignan, qui lui ressemble incroyablement, à qui elle se lie d'une sincère amitié et qui lui promet des aides économiques. Pendant une dizaine d'années (1768-1788), Olympe fréquente les théâtres, les milieux politiques et intellectuels et les salons de l'aristocratie (surtout celui de Madame de Montesson³³¹). Elle y fréquente des journalistes, des philosophes et bien des hommes et des femmes de lettres : entre autres, Mercier, le Chevalier de Cubières, Cailhava de l'Estandoux, La Harpe, le Chevalier de Saint-Georges, Madame de Genlis³³². Ces fréquentations lui permettent en quelque

³³¹ Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de Montesson (1738 - 1806) fut une femme de talent, d'esprit et de grande beauté. Maîtresse et ensuite épouse secrète de Louis-Philippe I, duc d'Orléans, elle protégea les auteurs dramatiques et composa elle-même des comédies.

³³² Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) est l'auteur de *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais* (1770), un original roman utopique. Disciple de Diderot dans la dramaturgie, il applique ses intérêts pour les nouveautés aussi au domaine de la linguistique, étudiant les néologismes. L'amitié entre Mercier et Olympe fut longue et sincère. Selon certains (comme Léon Béclard, biographe de Mercier en 1903) ils auraient été amants.

Michel de Cubières (1752-1820), poète et auteur dramatique très prolifique, à cause des jugements prononcés par Charles Monselet au XIX^e siècle, est considéré le symbole de l'écrivain sans beaucoup de talent et sans personnalité. Son œuvre, nous dit Olivier Blanc, mériterait plus d'attention. Grand ami d'Olympe, il fut parmi les fondateurs de la loge maçonnique des *Neuf Sœurs*. Son frère aîné était un confident fraternel de Louis XVI. Jean-François Cailhava de l'Estandoux (1731-1813), fut un critique littéraire et un auteur de ballets, parades burlesques, livrets d'opéra et comédies de caractère. Jean-François La Harpe (1739-1803), écrivain, dramaturge et poète, est connu surtout comme pédagogue et critique littéraire. Disciple de Voltaire, il eut une relation controversée avec la pensée des Lumières. Le musicien Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-Georges (1745-1799), fils naturel de Guillaume-Pierre Tavernier de

mesure de récupérer l'instruction et la culture qui lui font défaut et de se faire une réputation de femme d'esprit.

Pendant cette sorte d'apprentissage, elle entre en contact avec le monde de la Franc-maçonnerie à travers Madame Helvétius, les Condorcets³³³ et le Chevalier de Cubières, dont le nom est associé au sien dans un essai sur l'histoire de la maçonnerie de 1829³³⁴. Jacques Biérix et son demi-frère le marquis de Pompignan sont aussi francs-maçons.

Beaucoup des aristocrates et des gens de lettres qu'elle fréquente sont des fanatiques de théâtre qui ont établi des théâtres privés dans leurs hôtels parisiens et même dans leurs résidences de campagne. Olympe a ainsi l'occasion de rencontrer des acteurs du Théâtre-Français, dont le célèbre Molé. Au début des années 1780, elle décidera d'avoir sa propre troupe, à laquelle elle fait jouer des pièces à la mode chez ses amis et sûrement chez Madame de Montesson. Ce petit théâtre de société, dont fait partie aussi son fils Pierre, sera vendu au marquis de La Maisonfort en 1787.

Olympe de Gouge ne semble pas avoir eu un véritable salon, mais il est sûr qu'elle reçoit volontiers chez elle, comme le témoigne l'Almanach de Paris, une liste des gens de condition, qui la nomme à partir de 1776 parmi les dames de la société et qui permet de reconstruire ses déménagements dans les quartiers parisiens. Comme nous le dit l'historien Desessarts, elle a comme modèle Ninon de Lanclos³³⁵, que l'on retrouve

Boulogne (ou Bologne ou Boullongne) et d'une esclave sénégalaise, fut le premier compositeur métis de l'histoire d'Europe. On le surnommait *le Mozart Noir*.

³³³ Anne-Catherine de Ligniville Helvétius (1722-1800) recevait chez elle les Encyclopédistes et toutes les personnalités culturelles, scientifiques et politiques de l'époque. Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet (1743-1794), mathématicien, économiste, philosophe et encyclopédiste, est le seul des *philosophes* qui participa à la Révolution. Condorcet était franc-maçon et appartenait à la loge parisienne « *les Neuf Sœurs* ». Secrétaire permanent de l'Académie des Sciences et membre de l'Académie Française, il fut élu député à l'Assemblée législative et ensuite à la Convention nationale : il fut défenseur des droits de l'homme en général, des droits des femmes, des Juifs, des Noirs, et de l'abolition de l'esclavage. Il proposa, entre autres, une réforme du système éducatif et un projet de constitution qui ne furent pas adoptés. Girondin, il eut de profonds contrastes avec Robespierre et s'opposa à l'exécution de Louis XVI. Arrêté par les montagnards, il mourut dans des circonstances mystérieuses. Son épouse, Sophie Marie Louise de Grouchy, était une femme intelligente et cultivée qui recevait beaucoup de philosophes et d'hommes de lettres dans son salon littéraire à l'Hôtel des Monnaies.

³³⁴ Cubières œuvra sans succès pour libérer Olympe quand elle fut arrêtée en 1793. Jean-Charles Bésuchet, dans son *Précis historique de l'ordre de la franc-maçonnerie, depuis son introduction en France jusqu'en 1829*, racontant ces faits, parle d'Olympe comme de la *sœur maçonne* de Cubières (O. Blanc, *Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p. 60).

³³⁵ Anne Ninon de l'Enclos, aussi appelée Ninon de Lenclos (1620-1705), aristocrate cultivée, femme d'esprit et célèbre courtisane, fut proche de Louis XIV et amie de Molière. Elle recevait les personnalités littéraires, artistiques et politiques de son époque : des hommes mais également de nombreuses femmes.

comme personnage de deux de ces pièces (*Molière chez Ninon* et *Mirabeau aux Champs-Élysées*).

Chez Madame de Montesson, Olympe fait aussi la connaissance du duc de Chartres, futur duc Orléans (Philippe-Égalité), que certains lui attribueront comme amant et protecteur, ce qu'elle nie ouvertement en 1793. Il n'y a effectivement aucune évidence concrète d'une liaison secrète. De toute façon, il existe certainement un lien d'estime réciproque, car elle lui dédie le recueil de ses *Œuvres* de 1788 et exprime son appréciation pour lui dans *La Bienfaisance récompensée* de la même année. Quant au duc, il la défend auprès des Jacobins en 1792.

C'est à la chronique de l'époque que l'on doit cet acharnement contre la moralité Olympe, personnage qui pour ses contemporains n'a pas droit à l'objectivité historique, comme toutes les victimes de la Terreur. La nouvelle vie parisienne Olympe coïncide, selon quelques-uns, avec une période de débauche et de plaisirs qui sont probablement moins déchaînés qu'on ne le croit : cette vision de femme désinhibée appartiendrait plutôt à la littérature des critiques hostiles à Olympe, qui auront la voie encore plus libre après son guillotinement. Ses contemporains tendent à la décrire comme une vraie libertine, une courtisane ou pire. Olivier Blanc tient à préciser que toutes les insinuations sur le comportement libertin et intéressé d'Olympe sont à rejeter. Elle a des protecteurs, comme le duc d'Orléans, et des amants (Biéatrix, probablement le chevalier de Cubières, et quelques autres), mais on ne peut pas conclure qu'elle est une courtisane professionnelle, comme l'ont fait ses détracteurs, dont la liste est bien longue.

Le *Petit Dictionnaire des grands hommes et des grandes choses qui ont rapport à la Révolution* rédigé par l'Assemblée nationale constituante (Paris, 1791), la définit *femme galante* ; Restif de la Bretonne (*L'Année des dames nationales*, Paris, 1794) la range parmi les prostituées de Paris ; en 1792, l'abbé Bonnefoi de Bouyon la traite de folle et en donne un portrait de vraie garce qui passe d'un homme à l'autre (*À deux liards mon journal*, feuille ultraroyaliste). Le jugement de l'historien Desessarts, qui en 1794 (*Procès fameux*) la peint comme une femme entretenue dans le luxe, sera encore bien présent dans les œuvres biographiques des deux siècles successifs : le journaliste et écrivain Charles Monselet l'appelle *Bacchante affolée*³³⁶ ; l'historien et homme de lettres

³³⁶ D'après ce qu'affirme Benoîte Groult dans son *Introduction* à : Olympe de Gouges, *Œuvres*, Présentées par Benoîte Groult, Paris, Mercure de France, 1986 (p.18).

Jean-Bernard Mary-Lafon (1810-1884) suggère qu'elle reçoit le duc de Chartres et le comte d'Artois pour des rencontres à trois ; son biographe Édouard Forestié, (*Olympe de Gouges*, Montauban, 1901) affirme que ses ressources économiques dérivent d'un commerce impure ; le professeur et critique féministe Léopold Lacour, s'appuyant sur des œuvres précédentes, décrit Olympe comme une courtisane mais non une prostituée (*Les Origines du féminisme contemporain: Trois femmes de la révolution : Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe*, Paris, 1900) ; l'historien Michelet, le docteur Alfred Guillois (auteur de *l'Étude médico-psychologique sur Olympe de Gouges*, 1905) et d'autres écrivains misogynes, ont tous contribué à construire l'image d'une femme sans éducation et sans moralité.

Il est certain que Biéatrix, dont elle sera la maîtresse jusqu'à la Révolution, lui assure un soutien économique considérable, sous forme de rentes viagères³³⁷, dont la gestion avisée lui permettra d'arriver à posséder, en 1789, une petite fortune en livres et en bien mobiliers, et de mener la vie d'une bourgeoise aisée. Plus tard, toutefois, Olympe dépensera presque tout son argent chez les imprimeurs, les afficheurs et les libraires, comme nous le dit Olivier Blanc. De plus, le contrat attribuant à la famille Biéatrix le monopole des transports militaires sera résilié par le ministre Loménie de Brienne, ce qui mettra Olympe et son amant dans une position difficile : entre 1791 et 1792 elle aura beaucoup de dettes et, sans plus le soutien de Biéatrix, sera poursuivie par les créanciers.

Au début de son lien avec Biéatrix, qui connaît des hauts et des bas mais qui durera environ dix-sept ans, Olympe a un second enfant, de qui elle fait mention dans *Mémoire de Madame de Valmont* (où sa mère lui écrit dans une lettre se référant à *ses enfants*), dans la Préface de *Molière chez Ninon* de 1788 (où elle parle d'elle-même comme mère d'*enfants touchants*) ainsi que dans son écrit politique *Sera-t-il roi, ne le sera-t-il pas ?* de 1791, où elle évoque sa liaison avec Biéatrix. On ne trouve aucune trace de cet enfant, qui a donc dû mourir avant la Révolution³³⁸. Malgré cette relation amoureuse stable et cette maternité, Olympe, on l'a dit, rejette toujours l'idée du mariage, ce qui implique pour beaucoup qu'elle rejette les bienséances et la décence. Et d'ailleurs, en ces jours,

³³⁷ Les donations faites à des maîtresses étant interdites, Biéatrix détourna la loi sous prétexte du revenu d'un placement avantageux qu'il aurait fait au nom et avec l'argent d'Olympe (O. Blanc, *Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p.41). La rente était alors un titre au porteur, négociable. Olympe se servit de cette négociabilité chaque fois qu'elle eut besoin de liquidité et également pour en céder une partie à sa maman.

³³⁸ Si l'on croit à l'identification de Madame de Circey, personnage de *Bienfaisance ou La Bonne mère* (un conte de 1788), avec son autrice Olympe, cet enfant serait une petite fille, Julie.

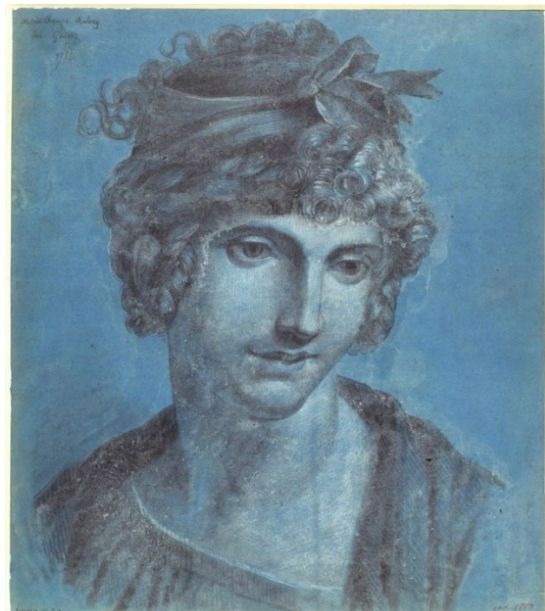
l'alternative au mariage est bien la galanterie. Ainsi Olivier Blanc synthétise-t-il : « Mme de Gouges fut une libertine très raisonnable à une époque où, à la Cour comme à la ville, le libertinage était dans l'air du temps »³³⁹. Et plus loin : « Elle était de son temps, ni plus ni moins »³⁴⁰. Blanc ne peut donc qu'apprécier la vision équilibrée que donne d'Olympe son ami Louis-Sébastien Mercier, qui la situe entre le vice effronté et la vertu rigoureuse (*Tableaux de Paris*, an VII). Et d'ailleurs, elle n'est pas citée dans la presse scandaleuse de ces années, ce qui doit signifier que sa conduite amoureuse, même si elle n'est pas complètement conventionnelle, est fondamentalement perçue comme acceptable.

Cela dit, il ne faut pas oublier qu'à la fin des années 1760 cette jeune femme qui se lance dans la vie parisienne, le fait avec une bonne dose de courage : fille illégitime non reconnue, sans une bonne culture et d'origine occitane, elle a de quoi choquer la société de l'époque.

Olympe est certainement intelligente, ambitieuse, libre et juste assez effrontée... Sur sa beauté il existe de nombreux témoignages écrits, qui, malgré les descriptions de ses détracteurs, permettent de lui attribuer une figure très jolie. Les laissez-passer de police (délivrés pendant la Révolution) qui la concernent parlent d'une femme d'un mètre soixante et de taille moyenne, avec un visage rond et des cheveux châtain, des yeux bruns, un nez un peu aquilin, un front spacieux et une bouche moyenne. L'image correspond assez à l'iconographie classique que l'on connaît : une miniature, un dessin du Louvre où elle est assise sur un fauteuil et un grand portrait au pastel. Un quatrième portrait du Musée Carnavalet n'est plus reconnu aujourd'hui comme celui d'Olympe, étant beaucoup moins ressemblant aux trois autres et étant aujourd'hui attribué au XIX^e siècle.

³³⁹ O. Blanc, *Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p.44

³⁴⁰ *Id.*, p.45.



(Ces images sont dans le domaine public. Source : commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_Olympe_de_Gouges)

Quant au portrait moral d'Olympe, le plus détaillé est donné par son ennemi Fleury³⁴¹, comédien-français qui la décrit comme excentrique, prétentieuse, presque folle et très bavarde. Il ridiculise l'amour qu'Olympe a pour les bêtes et sa prétendue croyance dans la réincarnation des hommes en animaux³⁴².

5.2 La production romanesque et dramatique

À la fin des années 1770, la mère d'Olympe, Anne-Olympe, à nouveau veuve et en mauvaise santé, traverse des moments très difficiles : on sait qu'elle doit se chercher un travail et qu'elle vit ses dernières années surtout grâce à une pension qui lui fait avoir sa fille Marie et à l'argent que celle-ci lui envoie périodiquement. Le marquis de Pompignan, qui entretemps est devenu énormément riche à la suite de son mariage, est sollicité par Olympe. Comme elle se vante dans les salons de Paris d'être la fille d'un homme de lettres avec beaucoup de talent, il lui écrit au sujet de sa mère et dans le but terminer leur correspondance, admettant la liaison de sang qui existe entre eux mais la défiant de faire référence à sa paternité. Cela est raconté dans la lettre XXVII du *Mémoire de Madame de Valmont*, le roman qui peut être lu comme une autobiographie d'Olympe, où *Olinde* est le nom de sa mère. Le marquis écrit à sa fille naturelle :

Je crois, sans effort, & trop malheureusement pour moi, que vous ne m'êtes pas étrangère ; mais vous n'avez aucun droit pour réclamer, auprès de moi, le titre de la paternité. Vous êtes née légitime, & sous la loi du mariage. S'il est vrai cependant que la nature parle en vous, & que mes imprudentes caresses pour vous, dans votre enfance, & l'aveu de votre mère, vous assurent que je suis votre père, imitez-moi, & gémissiez sur le sort de ceux qui vous ont donné l'être. Dieu ne vous abandonnera point, si vous le priez sincèrement. J'oublie entièrement tout ce que me fit l'infortunée Olinde, & je ne me rappelle que des droits sacrés que la Religion me prescrit. Vous pouvez vous rassurer sur son sort. Je prendrai soin de son existence ; & si la mort que j'attends comme un don favorable, venoit à mettre fin à mes tourments, & suspendre mes intentions, ma digne Épouse, dans le sein de qui je crains de les déposer, exécutera mes dernières volontés. [...] Soyez convaincue de son équité & de sa bienfaisance. Si les infortunés ont des droits à la charité,

³⁴¹ Abraham Joseph Bénard (1750 – 1822), acteur et auteur de prétendus *Mémoires de Fleury*, écrits en réalité par Jean-Baptiste Lafitte d'après des notes de Fleury et publiés en 1836.

³⁴² Olivier Blanc observe toutefois que, malgré sa curiosité et son ouverture aux nouvelles théories et aux expériences de l'époque (elle se passionne probablement aussi de physiognomie et de magnétisme animal, qui sont à la mode), dans les œuvres d'Olympe il n'y a aucune référence au surnaturel ou à des formes de fanatisme ou de superstition.

votre mère et vous ne serez pas oubliées. [...] Si mon frère, que j'attends dans ma terre, arrive bientôt, je la lui recommanderai comme sa sœur de lait.³⁴³

Malgré ces promesses, Pompignan n'offre aucun soutien à Anne-Olympe, et à sa mort, en 1784, aucun legs ne résulte prévu pour son ancienne maîtresse. Ni sa veuve ni son frère, l'évêque Jean-Georges Le Franc de Pompignan, ne font un geste en faveur de la mère d'Olympe. Après avoir reçu un écu de son oncle l'évêque, Olympe, humiliée, décide d'écrire son autobiographie et de montrer la mesquinerie de la famille Pompignan.

Olympe conservera toujours ce sentiment d'injustice et dans certaines de ses œuvres elle reproduira la situation de l'enfant illégitime. Toutefois, Olivier Blanc affirme qu'elle est fière de sa bâtardise, car elle y reconnaît son originalité, sa force et la source de son talent littéraire. De plus, elle se sent un enfant favori de la Nature, comme elle l'écrira à Bernardin de Saint-Pierre en 1792³⁴⁴. Quelques-uns de ses anciens biographes avançaient des réserves sur son réel talent : l'érudit montalbanais Édouard Forestié attribue cette transformation à la capacité féminine de se métamorphoser ; Charles Monselet l'interprète comme une stratégie pour conserver sa célébrité au moment où sa beauté commençait à se faner et déplore le comportement des femmes qui s'adonnent à la littérature en espérant de rajeunir³⁴⁵. Pendant toute sa vie, elle devra combattre contre des détracteurs qui doutent de son talent et insinuent qu'elle n'est pas l'auteurice de ses pièces.

C'est donc en 1784, après la mort de son père naturel, qu'Olympe commence à écrire la dénonciation de la conduite égoïste et cruelle de son père naturel et de sa famille entière. L'ouvrage, *Mémoire de Madame de Valmont*, est une sorte d'autobiographie par lettres qui sera publiée d'abord en 1786 et ensuite en 1788 dans ses *Œuvres* : elle y raconte l'injustice dont sa mère a été victime à travers l'histoire de Madame de Valmont, avec laquelle on peut très aisément l'identifier. Dans cette autobiographie non déclarée en forme de roman épistolaire, Olympe se représente comme Madame de Valmont et désigne la famille des Le Franc de Pompignan sous le nom de Flaucourt.

³⁴³ O. de Gouges, *Mémoire de Madame de Valmont*, *op. cit.*, p. 93-95. La grand-mère maternelle d'Olympe de Gouges fut effectivement la nourrice du frère du marquis de Pompignan, car les deux familles se connaissaient très bien. Le marquis lui-même fut, tout petit, le parrain d'Anne-Olympe à son baptême.

³⁴⁴ Nous apprenons d'Olivier Blanc (*Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p. 25) que cette lettre est citée par le docteur Guillois.

³⁴⁵ Comme l'observe Benoîte Groult (*op. cit.*), une décadence physique à trente ans est, de toute façon, un peu trop précoce. Il s'agit probablement de la justification prétentieuse de quelqu'un qui ne considère pas possible une vocation littéraire chez une femme *galante* et non cultivée.

Il paraît qu'en 1784 Olympe conçoit également ses premières pièces dramatiques, tout d'abord *Les Amours de Chérubin*, une sorte de suite du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Celui-ci, irrité, persuade le Théâtre Italien à interdire la pièce pour plagiat, injustement et sans même l'avoir lue³⁴⁶. Faute de représentation sur scène, Olympe s'occupe de faire imprimer la pièce, qui sera enfin publiée en 1786 sous le titre *Le Mariage inattendu de Chérubin*, et que les critiques accueillent bien favorablement³⁴⁷. Dans l'intrigue de la pièce, où l'on découvre que l'épouse de Chérubin, devenu grand seigneur, est en réalité la fille d'un grand d'Espagne, on retrouve une allusion à l'histoire personnelle d'Olympe et à « l'idée d'une transmission naturelle de la noblesse ou des talents par les liens de sang »³⁴⁸. Les éléments à valeur autobiographique sont très fréquents dans ses œuvres, comme le souligne Michel Fauchaux : « Olympe ne cesse de se raconter dans ses écrits, obsédée par son roman familial où elle exprime le droit de la nature »³⁴⁹. Olympe, qui à chaque refus ou à chaque sabotage va désormais livrer ses pièces à l'impression, se consacrera à sa vocation dramatique jusqu'à 1789, n'hésitant pas à défendre publiquement son activité contre ses détracteurs par des placards affichés sur les murs parisiens.

À partir de 1784, Olympe présente au comité de lecture de la Comédie Française la pièce anonyme *Zamore et Mirza, ou l'Heureux Naufrage*, une œuvre de dénonciation et de protestation contre l'esclavage dans les colonies françaises, composée au début des années 1780³⁵⁰. Le sujet est bien audacieux, d'autant plus qu'Olympe y représente un

³⁴⁶ Pour éviter des problèmes avec les Comédiens-Français, Olympe la propose aux Comédiens-Italiens, comme nous précise son biographe Olivier Blanc.

³⁴⁷ Parmi eux, Jean-François de la Harpe, qui loue la comédie dans le « Mercure de France » et qui précise justement que la pièce n'est ni une critique ni une parodie du *Figaro*, mais sa continuation.

³⁴⁸ O. Blanc, *Des droits de la femme...op. cit.*, p.65.

³⁴⁹ Michel Fauchaux, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard, 2018, pp.60-61. Par exemple, dans la pièce *Zamore et Mirza* on trouve le personnage d'une fille naturelle retrouvée par son père le Gouverneur.

³⁵⁰ En 1783 ou en 1782, d'après ce qu'elle affirme dans *Réflexions sur les hommes nègres*, l'écrit qu'elle publie comme postface à l'édition de *Zamore et Mirza* de 1788. Le thème anti-esclavagiste, déjà traité par les philosophes, par l'abbé Raynal dans *l'Histoire des deux Indes* (1770) et évoqué dans le roman utopique *L'an 2440* de Mercier (1770), sera d'autant plus brûlant après 1789 : on en discute à l'Assemblée Nationale et dans la presse, et le théâtre révolutionnaire le met sur la scène (entre 1789 et 1799 huit pièces traitent directement de la question de l'esclavage colonial et d'autres y font allusion, comme nous rappelle Jean-Claude Halpern, « L'esclavage sur la scène révolutionnaire », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 293-294, 1993, Révolutions aux colonies, p.409-420. La pièce gougienne prendra trois titres différents, selon ses versions : *Zamore et Mirza* (première version, imprimée en 1788), *L'Esclavage des Nègres* (version modifiée, jouée le 28 décembre 1789) et *L'Esclavage des Noirs* (nouvelle version, imprimée en 1792).

esclave meurtrier, le noir Zamore, qui est gracié malgré son délit³⁵¹. C'est la première fois que l'on met sur la scène des esclaves noirs comme de vrais personnages pour dénoncer leur terrible condition : ce sont les *philosophes* (ou, à la limite, les romanciers) qui ont le droit, pour ainsi dire, d'évoquer la réalité cruelle des colonies et l'exploitation d'êtres humains, et non pas les dramaturges, qui subissent au contraire le conditionnement d'une censure non officielle³⁵². En réalité, la pièce suggère également d'autres réflexions concernant l'actualité française : Olympe établit un parallèle entre l'esclavage dans les colonies et l'oppression politique dans la mère-patrie³⁵³. Un personnage, Valère, parle de la liberté apparente des Français, qui vivent depuis des siècles sous la tyrannie des ministres et des courtisans, et qui vont un jour réclamer leurs droits, ayant pris conscience de leur force grâce à une *saine philosophie*.

L'histoire très troublée de cette pièce est révélatrice du climat de censure qui existait en France et de la situation générale du théâtre français, en quelque sorte contrôlé par les pouvoirs politiques et économiques de ces années. Il vaut certainement la peine de

³⁵¹ Vraisemblablement, Olympe reprend le nom de Zamore du personnage inca de la comédie de Voltaire *Alzire* (1736). La pièce gouguenne est présentée comme *drame indien*, l'action se déroule *aux Indes orientales* et Zamore est défini un *indien* instruit. Zamore est également le nom donné à un esclave indien qui a réellement existé à l'île Maurice et que Louis XV avait offert en cadeau à Madame du Barry. Cet esclave était couramment appelé *le nègre de la du Barry*, et dans les tableaux contemporains on le voit peint comme un noir. À l'époque, le mot *nègre* peut indiquer un Indien aussi bien qu'un Africain. De plus, grâce à la confusion instaurée par Christophe Colomb, on nomme *Indes* deux réalités géographiques différentes : les Indes Orientales (Inde et Asie du Sud-est) et les Indes Occidentales (Amérique centrale, Antilles Françaises). Donc, Olympe utilise le nom de Zamore mais déplace l'esclave de l'Amérique du Sud à l'Inde et affirme que cette œuvre traite de l'histoire des Nègres. En vérité, le contexte socio-géographique est bien vague : la pièce n'est particulièrement caractérisée ni comme indienne, ni comme américaine, bien que les discours fassent penser à une colonie américaine où des Africains travaillent dans les plantations. Cette confusion raciale et géographique révèle bien sûr une écriture peu soignée, mais témoigne aussi d'une tendance plus générale à un exotisme littéraire très imprécis, construit sur des noms qui évoquent l'Orient, sans beaucoup de cohérence géographique (Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle, op. cit.*).

³⁵² Comme l'observent Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff dans leur *Introduction* à O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres* (Paris, L'Harmattan, 2006, pp.x-xvii), ce thème est fort nouveau sur la scène française : à l'époque, les Noirs comme personnages de théâtre ont surtout une fonction de décoration exotique ou encore une fonction philosophique, quand ils incarnent le mythe du *bon sauvage*. Le fait de mettre dans les pièces des *nègres* qui sont en même temps des Indiens d'Amérique, et non pas des habitants des Antilles, permet d'utiliser un personnage noir sans évoquer le thème inopportun de l'esclavage. Par conséquent, les noirs ne sont jamais représentés avec réalisme. Chalaye et Razgonnikoff soulignent la différence qui existe donc entre le rôle ornemental, philosophique ou romanesque des Noirs dans la littérature dramatique et leur place réelle dans la société française, dans laquelle ils sont une présence désormais bien visible et concrète dans les grandes villes, grâce à la possibilité pour les colons de porter les esclaves en France depuis l'autorisation de 1716. L'esclavage est devant les yeux de tout le monde, mais on évite qu'il soit représenté devant les yeux des spectateurs. C'est Olympe qui brise la première ce tabou.

³⁵³ Cette analogie entre les esclaves et le peuple opprimé se trouve déjà chez Rousseau, par exemple dans *Du Contrat Social*.

reparcourir rapidement l'aventure malheureuse de cet *heureux naufrage*³⁵⁴ qui s'entrelace avec d'autres événements littéraires de la vie d'Olympe.

Quand les Comédiens-Français découvrent que l'auteur est une femme, ils repoussent la lecture de la pièce, et c'est très probablement grâce à l'influence de Madame de Montesson et à la lecture captivante donnée par François Molé, le célèbre comédien-français ami d'Olympe, que le comité accepte enfin la pièce, avec corrections³⁵⁵. Toutefois, malgré cette performance théâtrale très efficace, la pièce est jugée injouable à cause de son thème philosophique. Le parti des colons, très influent, et le duc de Duras³⁵⁶ empêchent constamment les répétitions du spectacle. Comme prétexte, on fait valoir les difficultés du maquillage pour si tant de personnages, et il en dérive un mois de négociations entre Olympe et les Comédiens, à la suite desquelles la Comédie propose de présenter des sauvages indiens au lieu des nègres. Olympe modifie la pièce et son nouveau manuscrit est approuvé en juillet 1785.

Impatiente d'être jouée, elle écrit et propose à la Comédie-Italienne *Lucinde et Cardénio ou le Fou par amour*³⁵⁷, une pièce en un acte qui est jugée assez intéressante. Encouragée par Molé, Olympe retire le manuscrit pour l'envoyer au Théâtre-Français, où il est lu et rejeté à l'unanimité, peut-être à cause de l'attitude peu déférente de l'autrice à l'égard des comédiens-français, despotiques et présomptueux³⁵⁸. Un acteur de la troupe, Florence, accuse Olympe d'avoir été reçue à la lecture par des faveurs sexuelles accordées

³⁵⁴ On a déjà dit que la pièce prendra trois titres différents, selon ses versions, comme on le verra plus loin.

³⁵⁵ Raymond Trousson, *op. cit.*, souligne que cette acceptation était déjà un fait exceptionnel, les pièces des femmes auteurs étant très rarement jouées à la Comédie-Française. Dans leur *Introduction* à O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres*, *op. cit.*, Chalaye et Razgonnikoff nous précisent (grâce aussi à une étude de Sylvie Chevalley, « Les femmes auteurs dramatiques et la Comédie-Française ») qu'à l'époque d'Olympe, le pourcentage de pièces inscrites au Théâtre-Français depuis 1680 écrites par des femmes est environ de 3%. Cette édition de *L'Esclavage* présente en annexe des extraits des *Mémoires* du comédien-français Fleury (rédigées par J.P.B. Laffitte, Paris, Amboise Dupont, 1836), dans lesquels l'auteur rappelle les circonstances de la lecture de la pièce, décrivant le talent dramatique de Molé et le succès de sa performance à la Comédie-Française le 28 juin 1785. Fleury évoque également le découragement d'Olympe face à l'opposition des Comédiens, qui équivalait forcément à une opposition à l'émancipation des nègres, son « rêve d'humanité » (p.148).

³⁵⁶ Emmanuel-Félicité de Durfort, maréchal de France, homme politique et membre de l'Académie Française. La dénonciation de l'esclavage, comme le souligne Olivier Blanc, se heurte à d'énormes intérêts économiques : pendant l'Ancien Régime, l'exploitation des minéraux, des végétaux et des esclaves des colonies avait apporté d'immenses richesses aux aristocrates propriétaires terriens et aux armateurs de Nantes et de Bordeaux. On peut souligner que le thème est précisément celui de l'esclavage, et non du colonialisme, dont la légitimité n'est pas mise en cause.

³⁵⁷ Deux amoureux, personnages du *Don Quichotte*.

³⁵⁸ Il faut toujours considérer que la Comédie n'accueille pas très volontiers dans son répertoire les femmes auteurs, jugées généralement incapables de produire une bonne pièce, comme l'avons vu.

à Molé, et deux comédiennes contribuent (par jalousie ?) à répandre cette rumeur³⁵⁹. Indignée, elle proteste violemment, cherche du soutien chez les journalistes et les dramaturges, et écrit une lettre à la Comédie dans laquelle elle utilise l'image d'une écurie de chevaux pour définir la troupe³⁶⁰, ce qui provoque une réaction immédiate : les Comédiens retirent la pièce du programme des représentations et impliquent dans la question le duc de Duras, qui n'est pas seulement le responsable des affaires du Théâtre Français, mais aussi le premier Gentilhomme de la chambre de Louis XVI. Duras refuse de rencontrer Olympe et signe une lettre de cachet pour l'envoyer à la Bastille, ce qu'elle évite très probablement grâce à l'intervention d'un de ses protecteurs, Madame de Montesson ou le Chevalier de Cubières, dont le frère est un ami fraternel du Roi. La réponse des Comédiens arrive : *Zamore et Mirza* est rayée du répertoire au début de septembre.

Les mois passent et Olympe, qui a essayé sans trop de succès de solliciter la solidarité de la plupart des auteurs dramatiques, arrive à se réconcilier avec la Comédie, qui n'ignore pas les importants appuis dont elle jouit, par l'intermédiaire de Molé. Toutefois, on hésite à reprogrammer la pièce et on lui en fait passer d'autres devant, sans donner à Olympe aucune explication³⁶¹.

À la fin de cette même année, 1785, le thème féministe commence à faire son apparition dans la production d'Olympe de Gouges, dans la pièce *L'Homme généreux* (publiée en 1786 et jamais représentée), inspirée d'un fait divers, dont l'intrigue est construite sur l'histoire d'un père de famille âgé qui risque l'incarcération pour dettes: Malgré l'approbation de Madame de Genlis, l'appréciation des gazettes littéraires et l'appui d'autres personnes influentes comme la comtesse Fanny de Beauharnais, la pièce est refusée au Théâtre-Français. Il est possible qu'Olympe l'ait faite interpréter à Paris et en province par la troupe du petit théâtre qu'elle-même a constitué : les académies savantes de province, comme nous le rappelle Olivier Blanc, sont des centres importants du développement et de la diffusion de l'activité littéraire et artistique, et comptent des

³⁵⁹ Au mois d'août, Olympe avait plutôt fait à Molé et sa maîtresse de magnifiques cadeaux pour le remercier de sa magnifique lecture. Florence est le surnom de Nicolas Joseph Florence Billoy de La Ferrière (1749-1816), Comédien-Français depuis 1778.

³⁶⁰ « Un mauvais cheval peut broncher, mais non pas toute une écurie » (Sylvie Chalaye, Jacqueline Razgonnikoff, *op. cit.*, p.xx).

³⁶¹ Le règlement prévoyait que, après l'approbation du Comité, les représentations soient programmées suivant l'ordre chronologique d'acceptation des pièces.

femmes parmi leurs correspondantes et leurs membres. En effet, pendant un an (jusqu'en février 1787), à Paris on ne parle plus d'Olympe. Dans une lettre à son ami Dulaure écrite peu avant de partir, elle parle d'un voyage qu'elle souhaite faire et d'un mystérieux jeune homme qu'elle voudrait emmener : cette personne, que Dulaure connaît, est peut-être un collaborateur ou un secrétaire. Bizarrement, comme l'observe Olivier Blanc, dans ses œuvres elle ne fait pas allusion à son activité de directrice de troupe itinérante, mais on en a des témoignages dans les écrits du marquis de La Maisonfort.

En février 1787, rentrée à Paris, Olympe écrit à la Comédie une lettre pleine de modestie (« je n'ai pas l'art d'écrire, je ne sais que parler un langage naturel. Mon imagination est mon seul guide »)³⁶² en demandant la permission de faire imprimer sa pièce pour tâter les réactions du public avant de la faire jouer : la Comédie consent à l'impression mais sa réplique fait allusion à l'incapacité des femmes dramaturges et, sous forme apparente d'éloge, invite Olympe à renoncer à sa pièce. Olympe, surprise et indignée par cette réponse qu'elle définit ironiquement « encourageante, généreuse et délicate »³⁶³, se consacre à apporter des changements à sa pièce en vue d'une représentation et, face au silence obstiné de la Comédie, sollicite plusieurs fois Monsieur Florence, qui lui allègue comme raisons du retard la mort de l'actrice à qui on avait confié le rôle principal (Mademoiselle Olivier) et un tour défavorable attribué à *Zamore et Mirza* dans une période où de bons acteurs étaient absents. Olympe pense qu'il s'agit de prétextes et cherche l'aide de deux Comédiennes-Françaises, Mademoiselle Contat et Madame Bellecour, en espérant trouver auprès d'elles de l'honnêteté et de la solidarité³⁶⁴. Dans la *Préface pour Zamore et Mirza* (1788) Olympe fait le récit de cette histoire troublée, rapportant toute sa correspondance avec la Comédie, les lettres qu'elle a écrites à ces femmes pour demander leur intervention fin octobre 1787, et les réponses négatives, quoique diplomatiques, qu'elle en a eues³⁶⁵. Elle termine la *Préface* en informant les lecteurs que le sujet de la pièce concerne des *Nègres*, mais que la Comédie l'a « forcée

³⁶² O. de Gouges, *Œuvres complètes, t IV, op. cit.*, p.176. Olivier Blanc nous dit qu'elle avait même emménagé en face de la Comédie-Française, pour se tenir au courant aisément et contrôler les affluences du public.

³⁶³ *Id.*, p.177.

³⁶⁴ Louise-Jeanne-Françoise Contat (1760-1813), célèbre pour son rôle de Suzanne dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, et Rose-Perrine (ou Pétronille) Le Roy de La Corbinaye (1730-1799), femme de l'acteur Jean-Claude-Gilles Colson, dit Bellecour.

³⁶⁵ Ayant constaté que la comédie de Mercier *La Maison de Molière* a été programmée malgré sa réception successive, Olympe s'en plaint et suscite l'irritation des Comédiennes, qui l'accusent d'être irrespectueuse à l'égard du grand Molière, ne comprenant pas (ou feignant de ne pas comprendre) le point.

de défigurer par le costume et la couleur » ses personnages, auxquels elle a substitué des sauvages. Elle souhaite une sorte de réforme du système d'évaluation des pièces de théâtre afin de garantir plus de justice et de bon goût dans les jugements, et compte sur les lecteurs de *Zamore et Mirza* pour réhabiliter la pièce.

Voilà donc *Zamore et Mirza* publiée en 1788 à Paris, chez Cailleau, avec sa *Préface*, dans les deux premiers tomes des *Œuvres de Madame de Gouges, dédiées à Monseigneur le prince de Condé* : c'est là un véritable dossier contre les Comédiens-Français. Par conséquent, ceux-ci portent plainte pour diffamation, mais inutilement, car la censure royale reconnaît que les écrits d'Olympe ne dépassent jamais la décence. En mars 1789, constatant que la Comédie-Française s'obstine à différer la date de la représentation de *Zamore et Mirza*, Olympe porte plainte en justice et annonce un prochain procès, ce qui alarme un peu les Comédiens : pour éviter des ennuis, ils mettent la pièce à l'affiche pour décembre.

Effectivement, les temps semblent mûrs pour vaincre les résistances de la Comédie-Française à représenter *Zamore et Mirza* : l'idée d'abolir l'esclavage, qui s'est élevée en Angleterre dans le cadre de l'indépendance des colonies d'Amérique, a commencé à se répandre en France, où l'on vient d'abolir les privilèges. Ici, Jacques-Pierre Brissot s'engage le premier contre la traite des noirs³⁶⁶ : en 1788, il a fondé à Paris une filiale de l'association britannique des *Amis des Noirs*, dont les membres comptent des personnages importants comme Condorcet, Mirabeau, Grégoire, La Fayette et, bien évidemment, Madame de Gouges³⁶⁷. Les propriétaires coloniaux, préoccupés, se rassemblent formellement autour de quelques leaders, dont le duc de Duras, pour exercer des pressions sur l'Assemblée nationale et pour attaquer la Société, sans épargner Olympe, « donzelle écrivant de mauvais romans sur le Congo »³⁶⁸. Olympe, pour sa part, vient de publier, comme postface à *Zamore et Mirza* de 1788, ses *Réflexions sur les hommes*

³⁶⁶ Juriste, homme de lettres, secrétaire de Philippe Égalité et créateur du premier cabinet girondin, il fut guillotiné pendant la Terreur, en 1793. Il fut l'auteur, entre autres, des *Recherches philosophiques sur la propriété et sur le vol considéré dans la nature* (1780), où il reprend les théories du *Contrat Social* de Rousseau.

³⁶⁷ Honoré Gabriel Riqueti Comte de Mirabeau fut un écrivain et un homme politique révolutionnaire. Bien que noble, il fut député du tiers état aux États Généraux, où il se distingua pour son éloquence. Henri Jean-Baptiste Grégoire (l'abbé Grégoire), anti-esclavagiste, réformiste, ennemi de toutes les tyrannies, fut une figure importante de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration. Gilbert du Motier marquis de La Fayette, général et homme politique, partisan de la monarchie constitutionnelle, fut un protagoniste de la Révolution américaine et de la Révolution française.

³⁶⁸ O. Blanc, *Des droits de la femme...*, op.cit., p.91.

nègres, où elle affirme ses positions anti-esclavagistes et même anti-racistes : l'esclavage dérive directement du racisme, qui est le produit du préjugé et de la cupidité des Blancs. Ni la religion ni la politique ni la nature ne peuvent justifier la discrimination et les abus dont les hommes nègres sont victimes car « L'homme partout est égal », « S'ils sont des animaux, ne le sommes-nous pas comme eux ? » et, quant à la couleur de la peau, « Tout est varié et c'est là la beauté de la nature »³⁶⁹.

La position militante d'Olympe est donc bien explicite dans le nouveau titre de la pièce, qui est rebaptisée *L'Esclavage des Nègres*. Il y a également d'autres modifications par rapport à *Zamore et Mirza*, notamment: la réécriture partielle de quelques scènes avec un changement de numérotation³⁷⁰; la suppression d'un personnage féminin; l'attribution au gens du peuple et aux esclaves-mêmes d'un rôle plus important de médiation entre colons et esclaves; pour finir, une sorte de monologue conclusif où le gouverneur de la colonie fait allusion à une «face nouvelle» de l'Europe, dans laquelle « Tous les peuples tendent à la même liberté », une condition garantie par les « hommes instruits et bienfaisants », la seule condition «qui convient aux hommes éclairés». Cette liberté, fondée sur « l'amour du bien public » et sur les « principes d'honneur », se soumet volontiers « à des lois sages, et divines ». On fait enfin référence à Louis XVI (« à qui l'on a donné si justement le nom de Louis le Bien-aimé ») comme à un souverain éclairé, qui « ne veut plus qu'il y ait un partage inégal entre ses sujets qui sont tous ses enfants »³⁷¹. Comme le soulignent Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, nous nous trouvons ici face à l'expression d'un idéal de monarchie constitutionnelle qui est une possibilité concrète en 1789 : la France est encore une monarchie, et l'idéal démocratique révolutionnaire se propose de régénérer le pays et la monarchie, et non de la détruire. La version de 1788, qui appartient au contexte pré-révolutionnaire, se termine avec la célébration du mariage entre *Zamore et Mirza*, animée par « un ballet héroïque, mêlé des Sauvages et des Soldats ».

³⁶⁹ O. de Gouges, *Réflexions sur les hommes nègres*, dans *L'Esclavage des Nègres*, *op.cit.*, p.151-154. Christopher Miller (*The French Atlantic Triangle*, *op. cit.*) nous rappelle que le thème de la couleur des Africains avait suscité beaucoup d'intérêt chez les intellectuels européens, comme le témoignent un concours de l'Académie de Bordeaux de 1741 et l'article « Nègre » de l'*Encyclopédie*. De plus, Olympe a une dette intellectuelle évidente envers Condorcet, auteur des *Réflexions sur l'esclavage des Nègres* de 1776.

³⁷⁰ Dans *Zamore et Mirza* les trois actes ont respectivement 12, 21 et 15 scènes ; dans *L'Esclavage des Nègres* on y trouve 12, 19 et 15 scènes.

³⁷¹ O. de Gouges, *L'Esclavage des Nègres*, *op. cit.*, sc. 15, pp.73-74. Dans la scène 13 de l'acte II, le même personnage exclame : « O Louis, O monarque adoré ».

Après la *Déclaration* de 1789, la question coloniale mobilise la France et crée beaucoup de tensions entre le parti colonialiste et les abolitionnistes : on en discute à l'Assemblée Nationale et dans la presse, le théâtre révolutionnaire la met sur la scène, et dans les colonies (Guadeloupe, Martinique, Saint-Domingue) il y a des troubles et des émeutes. Dans un tel contexte, la pièce d'Olympe, à son apparition, n'échappe pas à une lecture politique et factieuse, malgré les intentions déclarées, qui sont avant tout d'ordre humanitaire³⁷².

La représentation de *L'Esclavage des Nègres* est fixée pour le 28 décembre 1789. Le parti des colons monte une vraie cabale contre la pièce, dont on attaque le sujet et l'auteur (une femme !), ainsi que ses amis philanthropes de la *Société des Amis des Noirs*. Une série d'articles sur les journaux de l'époque témoigne, dans les jours qui précèdent le spectacle, des échanges entre Olympe et les abolitionnistes, qui arrivent même à la menacer par une lettre anonyme, distribuée le 25 décembre : on l'invite avec ses amis à se battre à mort sur une place publique. Dans ses écrits, Olympe insiste sur l'horreur de l'esclavage, rassure sur le ton équilibré de sa pièce qui n'a pas été conçue pour alimenter l'insurrection et la révolte dans les colonies, proclame sa liberté d'expression, et se déclare prête à un combat public, sûre que sa bataille est la bataille des « plus braves et loyaux Français »³⁷³. Le 28 décembre on lit dans *Les Actes des Apôtres* : « une donzelle qui n'a pas sorti de Paris, et qui a lu quelques mauvais romans, va nous faire une rapsodie sur le Congo »³⁷⁴. La pièce est représentée au Théâtre de la Nation (aujourd'hui l'Odéon) dans un bruit insupportable (murmures, cris, rires, sifflements, commentaires) et avec bien des interruptions : la bataille se joue entre les abolitionnistes et les partisans de l'esclavage, qui ont organisé une vraie cabale. Malgré l'insistance d'Olympe, les Comédiens refusent de se maquiller en nègres et ne se soucient pas de donner de l'expressivité et de l'authenticité à leur interprétation³⁷⁵. La presse prend presque

³⁷² Entre 1789 et 1799, en France, huit pièces traitent directement de la question de l'esclavage colonial et d'autres y font allusion, comme nous rappelle Jean-Claude Halpern, « L'esclavage sur la scène révolutionnaire », *op. cit.* Une présentation de la question coloniale dans laquelle s'insère, forcément, cette pièce d'Olympe se trouve dans l'article de René Tarin, « *L'Esclavage des Noirs*, ou la mauvaise conscience d'Olympe de Gouges », *Dix-huitième siècle*, n. 30, 1998, La recherche aujourd'hui, p.373-381.

³⁷³ *Réponse au champion américain*, une défense envoyée le 18 janvier 1790 aux membres de la Commune de Paris. Olympe avait déjà écrit sur ses intentions dans la *Chronique de Paris* de Condorcet (19 décembre) et dans le *Journal de Paris* (27 décembre). Ces documents forment le dossier de « La cabale des colons », que l'on trouve dans l'édition de Chalaye et Razgonnikoff de *L'Esclavage des Nègres*, *op. cit.*, p.155-157.

³⁷⁴ O. de Gouges, *L'Esclavage des Nègres*, *op. cit.*, Annexes, pp.156.

³⁷⁵ Dans les *Réflexions* (*op. cit.*, p.153-154), Olympe avait supplié les acteurs d'« adopter la couleur et le costume nègres », car « le costume ajoute de moitié à l'intérêt de cette pièce ».

entièrement parti contre Olympe, l'accusant d'immoralité et de manque de talent dû à son sexe³⁷⁶. Sur la base des critiques reçues, Olympe revoit la pièce et la modifie immédiatement en vue de la deuxième représentation, en essayant de la rendre plus simple et moins sentimentale : elle supprime des personnages (notamment le bébé de Sophie et Valère qui excitait le sentiment maternel) et souligne le thème bien bourgeois de la reconnaissance d'une fille perdue. Toutefois, le nombre des spectateurs continue à chuter : de 828, ils passent à 227 le 31 décembre, et le 2 janvier ils ne sont plus que 241³⁷⁷. Après la troisième représentation, la recette n'ayant pas atteint le minimum de 600 livres requis, la pièce est retirée de l'affiche et devient la propriété exclusive du Théâtre-Français, comme le règlement le prévoit³⁷⁸. Ni les protestations formelles d'Olympe à la Municipalité de Paris, ni ses appels écrits aux journalistes et aux membres de l'Assemblée ne suffisent pour faire poursuivre les représentations de *L'Esclavage des Nègres*. Olympe demande avec insistance un jugement formel de l'affaire : en février 1790, devant le Tribunal Municipal de Police, Nodet, le représentant du Théâtre-Français, avoue la dépendance économique des Comédiens-Français de leurs riches spectateurs colons, qui ont menacé de révoquer leurs locations des loges en voyant la pièce d'Olympe à l'affiche. Le groupe de pression étant trop fort, le procès est perdu. Olympe adresse dans les journaux une *Lettre aux littérateurs français* pour solliciter leur mobilisation, et une *Lettre aux représentants* de l'Assemblée, avec un *Mémoire pour Madame de Gouges*

³⁷⁶ L'édition de *L'Esclavage des Nègres* de Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff (*op.cit.*, p.158-161) nous renseigne sur la critique de l'époque. En général, les journaux rapportent le caractère tumultueux de la représentation, jugent transgressive ou immorale la situation représentée dans la pièce, attaquent le style pauvre et la construction dramatique maladroite, et soulignent l'inaptitude des femmes aux pièces de théâtre. Comme l'observent S. Chalaye et J. Razgonnikoff dans leur *Introduction* (*op. cit.*, p.xxviii), les accusations d'immoralité et de médiocrité qui arrivent de la part de la presse éloignent les lecteurs du véritable thème de la pièce : l'esclavage. Ce qui indignent les journalistes et les commentateurs, c'est que l'on ait gracié un esclave meurtrier, et que ce meurtrier soit le héros de la pièce. Il n'y a que le *Journal de la ville et des provinces ou Le Modérateur* du 29 décembre qui reconnaît à Olympe la circonstance atténuante de la sensibilité féminine et, surtout, le mérite de la vision d'avenir : le combat contre l'esclavage qu'elle mène depuis quelques années est devenu en 1789 un sujet d'actualité partagé par « tous les esprits raisonnables ».

³⁷⁷ Olivier Blanc précise que ces données sont fournies par le livre des comptes des Comédiens, qui n'était sujet à aucune forme de vérification, suggérant ainsi la possibilité d'une altération arbitraire.

³⁷⁸ C'est le même règlement qui permet à l'auteur de modifier la pièce après la première représentation et de demander un délai avant la deuxième. C'est bien ce qu'Olympe enjoint aux Comédiens, mais ils n'attendent pas et jouent donc le drame le 31 décembre et le 2 janvier. En faveur des droits des auteurs et de la liberté des théâtres beaucoup d'hommes de lettres présentent une pétition à l'Assemblée nationale en août 1790 : parmi eux, La Harpe, Mercier, Chamfort, M.-J. Chénier. Le résultat sera la loi de janvier 1791 (voir ci-dessus, p.125) qui rend plus équitable la réglementation sur les spectacles et qui assure les droits des auteurs dramatiques. Fini les privilèges de la Comédie-Française, qui dans la même année perd le procès que lui ont intenté de célèbres dramaturges (dont Marivaux, Lesage, A. Chénier).

contre les Comédiens-Français. Les esprits qui prennent sa défense sont peu nombreux, et les députés sont absorbés par des réformes importantes : restée sans justice et épuisée, Olympe se décourage et pense même à expatrier³⁷⁹.

À la suite des insurrections d'esclaves qui ont lieu à Saint-Domingue et dans d'autres colonies à partir de 1790³⁸⁰, en 1792 Olympe publiera une troisième version de sa pièce sous le titre *L'Esclavage de Noirs ou l'Heureux naufrage*, pour se justifier face à ceux qui l'accusent d'avoir incité ces agitations violentes³⁸¹. L'intrigue comporte les changements apportés pour la deuxième représentation, auxquels Olympe ajoute quelques modifications plus substantielles : par exemple, elle raccourcit des scènes, elle introduit des exhortations à éviter la violence, elle crée le personnage important de l'esclave Coraline et, dans le discours final, elle remplace le Roi avec un gouvernement éclairé. Le ballet qui termine la pièce est simplifié³⁸².

Dans la *Préface* de cette dernière version, *L'Esclavage des Noirs*, Olympe se défend : elle nie avoir écrit un *ouvrage incendiaire* (tel l'avait défini Bailly le maire de Paris) et affirme la valeur morale de son ouvrage ainsi que sa complète fidélité à la situation américaine contemporaine. En s'adressant aux esclaves, elle les invite à

³⁷⁹ En 1791, le maire de Paris, constatant le rôle important reconnu aux auteurs, parlera d'une possible reprise de la pièce, mais Olympe est trop découragée. L'échec théâtral de la pièce, rapporté par la plupart des critiques modernes, est mis en doute par Marie-Pierre Le Hir (« Feminism, Theater, Race : *L'Esclavage des Noirs* », dans Doris Y. Kadish, Françoise Massardier-Kenney (éd.), *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing 1783-1823*, Kent, Ohio and London, England, The Kent State University Press, 1994, p. 65-83), selon qui *L'Esclavage des Nègres* fut en réalité un succès lors de sa première représentation. Le Hir expose ses arguments : beaucoup de journaux de l'époque étaient partiellement financés par des colonialistes ; Olympe, dans *Les Comédiens démasqués* (son long mémoire contre la Comédie-Française de 1790), affirme que la première représentation fut un succès, malgré la cabale ; comme il y eut une deuxième et une troisième représentation, cela implique que les recettes de la première furent au moins satisfaisantes (au moins 1500 livres), car dans le cas contraire, les règles de la Comédie auraient empêché de jouer de nouveau la pièce. Selon Le Hir, le comportement de l'acteur Molé, qui d'après Olympe fit tout le possible pour s'assurer l'échec de la pièce et qui insista pour la représenter une deuxième et une troisième fois sans donner à l'autrice le temps d'y apporter des changements plus importants, s'expliquerait par la volonté d'ôter à Olympe la possibilité de faire jouer la pièce successivement : après deux recettes insuffisantes, les auteurs perdaient leurs droits et c'était la Comédie qui devenait la propriétaire des œuvres.

³⁸⁰ Pendant ces soulèvements, il y eut aussi des meurtres de colons blancs par les esclaves.

³⁸¹ La variante du titre avait déjà été utilisée dans la presse de 1789 par Olympe et par des critiques. Mais Chalaye et Razgonnikoff suggèrent que le mot *nègre* a pris entretemps une connotation décidément péjorative : il n'indique pas seulement la couleur de la peau mais la condition d'esclave, de marchandise humaine achetée, vendue et mal traitée.

³⁸² Le contexte géographique colonial se précise davantage : Zamore se présente comme un *esclave indien* (I, 5) mais affirme avoir été acheté comme esclave à la *Côte de Guinée* (II,2) ; un personnage définit Mirza une *jolie négresse*, et l'intendant *indien* (amérindien ?) s'adresse aux esclaves en les appelant *nègres*. Puisqu'il s'agit donc d'Africains, il faudrait conclure que la pièce se déroule aux Antilles françaises et donc interpréter l'indication géographique fournie au début (*dans l'Inde*) comme les Indes Occidentales.

respecter *les douces lois* d'une *nation éclairée*. Tout en confirmant sa foi en la nature, l'autrice prend les distances de la pensée de Rousseau, dont elle cite le *Contrat Social*, ainsi que des théories de son disciple Jacques-Pierre Brissot, et affirme que le *bonheur primitif de l'homme* tel qu'elle le décrit dans son ouvrage homonyme de 1789 n'est de fait qu'une utopie, une *heureuse fiction*. Les esclaves, comme tous les hommes, doivent se soumettre à la *sagesse de la loi qui reconnaît tous les hommes frères* et construire une *concorde indispensable au bien de la colonie*. Malheureusement, Olympe n'aura la possibilité de voir ni sa pièce représentée ni l'abolition de l'esclavage dans toutes les colonies françaises (décret du 4 février 1794)³⁸³.

En 1787, Olympe de Gouges écrit une pièce décidément féministe, *Le Philosophe corrigé, ou Le Cocu supposé* : elle y présente un personnage de philosophe aux idées progressistes (les siennes !), et des figures féminines courageuses qui revendiquent pour les femmes les mêmes droits qu'ont les hommes. De plus, les femmes de la pièce sont capables d'une solidarité féminine au-delà de leurs situations personnelles.

D'autres ouvrages suivent en mai 1788. Deux sont strictement liés, puisque le second est en quelque sorte contenu dans le premier : *Bienfaisance ou La Bonne mère, conte mêlé d'anecdotes* et *La Bienfaisance récompensée ou La Vertu couronnée, comédie en 1 acte et en prose mêlée d'ariettes*³⁸⁴. L'enchâssement semble en effet être le trait structurel de ces œuvres, car déjà à l'intérieur du conte *Bienfaisance* on fait quatre récits, et le quatrième fournit le contenu à la pièce qui en dérive directement.

Le dernier épisode présente une héroïne, la jeune et courageuse Catherine Vassent, qui a sauvé trois hommes de l'asphyxie. Il donne au petit marquis de Circey l'idée d'écrire immédiatement une pièce sur ce sujet : voilà la comédie *La Bienfaisance récompensée*, construite autour de la cérémonie publique en l'honneur de Catherine. Cette circonstance

³⁸³ Il faudra attendre le 18 octobre 2004 pour que la pièce soit reprise et mise en lecture à la Comédie-Française, à l'occasion du cycle *Comédie-Française : Les Temps retrouvés* (S. Chalaye et J. Razgonnikoff, *Introduction à L'Esclavage des Nègres*, op. cit., p.xxxvi).

³⁸⁴ Dans le catalogue de la Bibliothèque nationale, les deux titres figurent dans le 3^e tome des *Œuvres de Mme de Gouges* (1788). La ressemblance des deux titres et le lien étroit entre ces deux œuvres ont probablement provoqué les divergences que nous avons repérées dans la littérature critique moderne. Olivier Blanc, dans sa liste des œuvres d'Olympe, cite comme pièce *Bienfaisante* [sic] ou *La Bonne mère* et range *La Bienfaisance récompensée* parmi les romans et les écrits en prose ; Michel Faucheux (op. cit.) parle seulement de *Bienfaisance, ou la Bonne Mère*, et il la définit une pièce (p. 37) mais aussi un conte (p.113). Ailleurs on trouve une double référence à une pièce et à un récit ou nouvelle. L'examen direct de l'édition papier des *Œuvres complètes de Madame de Gouges* présentée par Castan (op. cit.) nous révèle que *Bienfaisance* est un conte et que *La Bienfaisance récompensée* est une comédie en un acte et en prose dont la composition trouve sa source littéraire dans le conte.

permet à Olympe d'introduire différents thèmes qui lui sont chers : la célébration des bienfaits, l'importance de la nature qui élargit ses dons, l'héroïsme féminin, le mariage d'amour, la générosité que les grands doivent montrer à l'égard des pauvres et des fragiles.

La pièce de 1788 *Molière chez Ninon, ou le Siècle des grands hommes* met en scène le personnage de Ninon de Lenclos : impossible d'éviter une association entre la belle salonnière qui représente la liberté d'esprit au XVII^e siècle et Olympe-même, qui se voit certainement comme un symbole de liberté personnelle et intellectuelle au siècle des Lumières. *Molière chez Ninon* occupe une place importante dans l'activité littéraire d'Olympe, comme le souligne Michel Faucheux : la représentation sur la scène d'une journée fondamentale dans la vie de Ninon, sans une intrigue précise, est le prétexte pour mettre en évidence trois thèmes essentiels dans la vie et la production de notre autrice. Il s'agit du rôle de la femme, du rôle de la création littéraire et du rôle du pouvoir politique : autour de la figure de Ninon, qui symbolise les femmes libérées, c'est toute la civilisation du Grand Siècle qui agit sur scène, dans la personne de Molière (qui incarne la culture et l'activité littéraire) et à travers d'autres grands esprits de France, qui peuvent changer le destin du pays. La pièce entière est fondée sur l'idée de l'essence de la civilisation qui est en train de s'élaborer et sur la place des femmes dans ce processus³⁸⁵. On retrouve ici le thème du courant d'amitié qui s'instaure entre les femmes, et cela grâce à la présence de Ninon. Il faut aussi remarquer qu'un personnage de la pièce est une jeune fille nommée Olympe qui a fui la maison et qui se rend chez Molière pour lui demander d'être prise dans sa troupe³⁸⁶.

La lecture de *Molière chez Ninon*, en 1788, rencontre beaucoup de difficultés et la pièce est refusée. Olympe va la publier dans le troisième volume de ses *Œuvres*³⁸⁷. Malgré les appréciations du *Journal Encyclopédique* (août 1788) qui parle de « talent naturel qui peint avec franchise »³⁸⁸, les Comédiens-Français ont refusé de représenter la pièce, et dans la *Préface* de l'édition de *Ninon* Olympe décrit les conditions

³⁸⁵ M. Faucheux, *Olympe de Gouges, op. cit.*, pp. 78-79. Faucheux rappelle à ce sujet ce qu'écrit Félix-Marcel Castan (O. de Gouges, *Œuvres complètes, t. I, Théâtre, op. cit.*).

³⁸⁶ Un fait peu courant et non convenable pour une jeune femme. En effet, le sage Molière décourage la fille et la pousse à demander pardon à ses parents : une solution respectable par laquelle Olympe espère s'attirer les bonnes grâces des comédiennes moralistes.

³⁸⁷ En 1788 elle a publié les deux premiers tomes de ses *Œuvres*.

³⁸⁸ O. Blanc, *Des droits de la femme...op. cit.*, p.85.

pénibles de la lecture et attaque le comportement obtus et présomptueux des Comédiens. Ceux-ci chercheront même à la poursuivre pour diffamation invoquant le contenu offensant de ses préfaces : ils y renonceront, toutefois, car tous les écrits d'Olympe ont reçu l'approbation de la censure royale, qui les estime décents.

La Comédie-Française refuse la pièce *Les Vœux volontaires ou l'école du fanatisme* (1790), ainsi que trois autres : la pièce anti-esclavagiste *Le Marché des Noirs* (1790), *Le Nouveau Tartuffe ou L'École des jeunes gens* (1790) et *Les Rêveries de Jean-Jacques ou la mort de Jean-Jacques à Ermenonville* (1791), qui est lue mais rejetée. Malgré le refus des Comédiens, *Les Vœux volontaires*, sous le nouveau titre *Le Couvent ou Les Vœux forcés*, est jouée ailleurs, à Paris et en province, avec un grand succès³⁸⁹. Olympe y reprend le thème de la vestale, mis à la mode par une pièce récente de Dubois-Fontanelle, d'un point de vue contemporain : c'est là la dénonciation de l'enfermement des jeunes filles dans les couvents, des abus de l'autorité parentale et de l'hypocrisie des prêtres.

La Nécessité du divorce (1791), elle aussi, sera lue à la Comédie-Italienne mais jamais représentée. Dans cette œuvre Olympe, en défense des femmes battues ou mal mariées, prône l'institution du divorce, rappelant qu'il existait dans l'Antiquité, pendant les premiers siècles du christianisme, et que le bonheur de la famille ne peut dériver de la loi ou de la contrainte³⁹⁰. Elle met en scène une femme trompée par son mari qui finit par louer la sincérité de sa rivale en amour, selon un modèle de solidarité féminine et de respect réciproque entre femmes déjà rencontré dans *Le Philosophe corrigé* et *Molière chez Ninon*. Michel Faucheux et Franca Zanelli Quarantini³⁹¹ soulignent l'importance du désir d'aide réciproque et de concorde entre femmes qu'Olympe manifeste dans ses œuvres. Cette solidarité au-delà des générations et des différences de classe est invoquée par Olympe, par exemple, dans la *Préface pour les Dames ou le Portrait des femmes*³⁹² (1788) et dans *L'Invitation aux dames françaises, pour la fête du maire d'Étampes* (1792).

³⁸⁹ La pièce est représentée 24 fois au Théâtre Comique et Lyrique, rue de Bondy.

³⁹⁰ Comme nous l'avons déjà rappelé, l'année suivante, en 1792, L'Assemblée nationale votera la loi qui autorise le divorce par consentement mutuel ou pour faute d'un des deux conjoints. Toutefois, la procédure est longue et favorise économiquement l'homme. Inutile de dire que la plupart des demandes de divorce à cette époque sont présentées par les femmes.

³⁹¹ M. Faucheux, *op.cit.*; F. Zanelli Quarantini, *Olympe de Gouges o il teatro autoreferenziale* [En ligne] <http://www.lilwc.it/romanticismo/olympede-gouges-o-il-teatro-autoreferenziale/>.

³⁹² O. de Gouges, *Préface pour les Dames*, dans *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans*, *op. cit.*, p. 1-8.

Dans la *Préface* qui ouvre l'édition des *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à monseigneur le Duc d'Orléans* (1788), Olympe invoque l'indulgence des autres femmes (qu'elle appelle *mes très chères sœurs*) sur les défauts de ses écrits. Elle reconnaît au genre féminin les dons de l'esprit et le talent pour les lettres, et exhorte les femmes à être plus solidaires les unes avec les autres, à tolérer et à cacher réciproquement leurs défauts, pour ne pas devenir la cible de la dérision et du mépris des hommes. Finie, malheureusement, l'époque de la chevalerie, où les femmes étaient jugées en même temps «si respectables et si intéressantes à la fois !»³⁹³. Ce qui les rend plus faibles et ridicules, ce qui les divise et permet aux hommes de les critiquer, c'est la rivalité et l'envie. Au contraire, le genre masculin se montre bien plus solidaire et indulgent avec ses propres représentants, et c'est bien en cela sa supériorité. L'autrice évoque ensuite toutes les catégories de femmes : celles du peuple, celles de la Cour, celles de spectacle et, pour finir, les dévotes : elles sont, chacune à sa manière, trop prétentieuses et inexorables avec leurs semblables. D'où l'invocation : « O Femmes, Femmes de quelque espèce, de quelque état, de quelque rang que vous soyez, devenez plus simples, plus modestes, & plus généreuses les unes envers les autres »³⁹⁴. Olympe termine sa préface en revendiquant sa fidélité à la nature, dont elle est le produit sincère : la nature est son seul précepteur, et les faiblesses de la nature sont la seule forme de contrainte qu'elle connaît et qu'une femme doit vaincre pour être forte.

Un écho rousseauien résonne manifestement dans le titre de l'essai philosophique *Le Bonheur primitif de l'homme ou Les Rêveries patriotiques* qu'Olympe écrit en 1789. En effet, elle y déclare vouloir essayer de représenter la situation originaire des hommes, tout comme Rousseau l'a fait dans le *Discours sur l'inégalité* (1755) mais, par rapport à l'intelligence éclairée du philosophe, elle affirme le faire d'un point de vue plus proche de l'ignorance originaire et donc probablement plus proche de la vérité³⁹⁵. Partageant avec le philosophe genevois l'idée d'un bonheur originaire corrompu par la civilisation, elle imagine une société primitive idéale, fondée sur le respect de la loi naturelle, dans laquelle les femmes jouissaient des mêmes droits que les hommes. Le bonheur dans cette société des origines réside dans la famille qui est une construction naturelle et non

³⁹³ *Id.*, p.2-3.

³⁹⁴ *Id.*, p.6.

³⁹⁵ O.de Gouges, *Le Bonheur primitif de l'Homme ou Les Rêveries patriotiques*, Paris, chez Royer et chez Bailly, 1789, p. 6, [En ligne] Source gallica.bnf.fr/Bnf. Cette affirmation est donc en même temps un éloge du génie rousseauien et une ironique prise de distance.

sociale : le respect envers le lien sacré qui unit les époux est *la plus belle institution du bonheur de l'homme et de la loi naturelle*. Ce mariage est contracté par les époux sur le sommet d'une montagne, devant le Soleil, comme une promesse réciproque d'*amour* et d'*amitié*. L'origine des malheurs n'est pas, comme chez Rousseau, dans la propriété privée et dans la distribution inégale de la richesse, mais plutôt dans l'ambition *dévorante, démesurée, effrénée*³⁹⁶.

Comme Rousseau, Olympe reconnaît le rôle de la femme dans la régénération morale de la France, mais elle suggère que ce rôle passe par l'égalité homme-femme, et en cela elle s'éloigne de la vision de Rousseau, pour qui la femme idéale est un agréable complément et un support passif de l'homme et doit avant tout représenter le fondement de la famille. Olympe donne une visibilité sociale et économique au travail des femmes : dans la société primitive qu'elle imagine, tous (sauf les malades et les femmes qui allaitent) participent aux travaux publics, et les filles cultivent la terre et s'occupent des troupeaux tout comme les garçons : il n'existe pas de division du travail basée sur la différence des sexes. Au point de vue strictement politique, *Le Bonheur primitif* est une condamnation de la forme républicaine (qui équivaut à une *tyrannie perpétuelle*) et une défense de la monarchie constitutionnelle (*l'État le plus plaisible pour l'homme*), symbolisée par le patriarche sage et bienveillant qui instaure les lois de la communauté³⁹⁷. Dans ce même ouvrage, Olympe présente son projet d'un théâtre tout au féminin (*Projet d'un second théâtre françois ou le Théâtre National*) : les femmes y seraient dramaturges, actrices et spectatrices.

En 1791 on peut probablement situer la phase de transition vers les thèmes plus particulièrement révolutionnaires et politiques : en effet, ce sont les événements contemporains qui résonnent dans les trois dernières pièces d'Olympe.

³⁹⁶ À l'origine du malheur de cette société idéale qu'Olympe imagine il y a un adultère qui brise l'harmonie générale. Les deux coupables sont exilés et le proscrit, après trente ans, retourne avec ce qu'il a acquis pendant l'exil : de l'ambition, une technologie avancée, une religion révélée, le principe de l'inégalité des richesses. Ce sera la fin du bonheur naturel et le début du progrès et de la corruption. Le retour à l'état originaire est impossible : une fois l'égalité primitive perdue, l'autorité qui s'est installée doit maintenir chaque couche sociale à sa place, car la hiérarchie des classes et des fonctions est indispensable pour l'ordre désormais établi. Selon Olympe, c'est la manie d'instruction et de philosophie qui encourage la mobilité sociale : tout comme Rousseau, elle voit l'éducation comme un élément négatif. Il y a donc une contradiction dans la pensée d'Olympe : l'appel à la nature lui sert pour revendiquer une égalité des sexes mais non pas une égalité sociale.

³⁹⁷ Nous avons repris les arguments d'Erica Harth, *Cartesian Women, op. cit.*, p.213-234.

À la mort du comte de Mirabeau, le tribun qui incarne le modèle révolutionnaire idéal pour Olympe, elle compose une oraison funèbre³⁹⁸ et, juste après, la pièce *Mirabeau aux Champs Élysées* (1791), jouée à la Comédie-Italienne et en province, et partout accueillie favorablement. L'œuvre se présente comme un dialogue entre les grands hommes et les grandes femmes de France (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Louis XIV, Henri IV, Mirabeau, Madame de Sévigné, Ninon de Lenclos...), vécus dans des époques différentes mais liés par leur appartenance au progrès de l'Histoire et par leur contribution à la construction d'un parcours de civilisation fondé sur la Raison et les lois de nature. Cette pièce, qui révèle l'admiration d'Olympe pour Mirabeau et qui exprime une grande modération politique, représente très bien le théâtre révolutionnaire, un art au service d'une nation naissante et qui fait de la parole le fondement de la politique³⁹⁹.

La France sauvée ou Le Tyran détrôné, une pièce inachevée composée en 1792, sera trouvée et confisquée lors de l'arrestation d'Olympe et utilisée au Tribunal révolutionnaire pour l'accuser. Cette œuvre, dans laquelle on imagine de reproduire les conversations politiques de Marie-Antoinette avec son entourage, présente la Reine comme une femme intelligente et informée sur les questions militaires et politiques, qui exprime un point de vue bien absolutiste⁴⁰⁰, mais qui est en même temps capable de s'interroger sur la bonté du *Pacte national* qu'Olympe vient de proposer à l'Assemblée nationale, un appel au respect de la loi constitutionnelle de la part de tous les citoyens⁴⁰¹. Dans la pièce, l'autrice se met en scène elle-même : elle rend visite à la Reine au Château des Tuileries pour la prévenir que la monarchie est condamnée à la ruine et que les factieux sont des assassins qui ne vont épargner personne. Olympe, qui n'est pas admise à sa présence et rencontre sa surintendante, se définit une sincère patriote qui, abhorrant la tyrannie aussi bien que la violence, voudrait éviter « un massacre affreux » : « J'abhorre les tyrans mais pour les détruire je ne veux pas qu'on emploie le fer des Jacobins. Je ne veux point que ma nation se souille du sang même des coupables. [...] Je veux éclairer ma nation, le monarque, s'il est possible qu'il soit digne d'être le roi des Français. Voilà quel est le but de cette démarche »⁴⁰².

³⁹⁸ *Le Tombeau de Mirabeau*, oraison lue au café Procope.

³⁹⁹ Comme le souligne Michel Faucheux, *op. cit.*, p.128.

⁴⁰⁰ « Les peuples sont faits pour les fers. Les rois pour le bonheur du monde » (I, 3).

⁴⁰¹ Voir ci-dessous, p.188.

⁴⁰² *Le Tyran détrôné* (I, 7). Olivier Blanc (*Des droits de la femme...*, *op. cit.*), nous apprend que la pièce est inspirée d'une réelle visite aux Tuileries. À l'occasion de la fête en mémoire du maire d'Étampes, assassiné

Olympe accuse la Cour d'*aveugle ambition*, faisant référence à un complot de la Cour qui va ruiner la famille royale⁴⁰³, et semble pressentir le véritable massacre qui aura lieu à la suite de la prise du Palais des Tuileries du 10 août (date qui marque la chute de la monarchie), pendant laquelle des centaines de gardes suisses et de révolutionnaires seront tués, un massacre qui sera suivi d'exécutions massives et sommaires au mois de septembre. Cette position malgré tout modérée d'Olympe, qui lutte contre les tyrans mais condamne également l'extrémisme violent des factieux, sera le prétexte pour l'accuser d'avoir défendu la monarchie.

L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers est reçue à la Comédie-Française en 1792 et jouée en 1793 sans beaucoup de succès, probablement à cause d'une cabale⁴⁰⁴. Dans la pièce, Olympe imagine la ville de Bruxelles qui se rend au Général Dumouriez⁴⁰⁵, enthousiaste et prête à accueillir les idées révolutionnaires. Le but de l'œuvre, qu'elle aurait composée en quatre jours, est de montrer la mission libératrice des armées révolutionnaires qui combattent les tyrans et sont porteuses d'une cause universelle. Michel Faucheux souligne qu'Olympe se compare à Corneille et met en scène le thème cornélien de la gloire au service des valeurs de la République et non plus de l'aristocratie⁴⁰⁶.

En 1792 paraît *Le Prince philosophe*, œuvre composée, paraît-il, en 1788. Ce texte, qui s'insère dans la tradition du conte philosophique, est porteur, en mesure considérable, d'idéaux politiques : Olympe y présente un modèle de monarque éclairé qui combat la violence et la superstition, un roi qui agit en père de la nation et en guide de

pendant une émeute et devenu un martyr du respect de la loi civique, Olympe est en train de réunir les fonds pour organiser le cortège des femmes. Elle invite la Reine à participer à ce financement, mais la surintendante de Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe, ne donne pas suite à cette requête. Olympe se rend chez cette dame pour la persuader, et obtiendra finalement une contribution de la part de la souveraine.

⁴⁰³ Il s'agit vraisemblablement d'un complot des aristocrates pour faire sortir la famille royale de la capitale, et la placer sous une protection étrangère. Depuis plusieurs mois courent en France des rumeurs de conspirations contre-révolutionnaires qui créent un climat permanent de suspicion.

⁴⁰⁴ Le texte imprimé de la pièce fut cependant bien apprécié. Les différents jugements sur cette œuvre et les causes de son échec théâtral sont rapportés par Olivier Blanc (*Des droits de la femme...op. cit.*, p.191.193). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* est donc la quatrième pièce d'Olympe jouée de son vivant, après *L'Esclavage des Noirs* (1789), *Le Couvent, ou Les Vœux forcés* (1791), *Mirabeau aux Champs Élysées* (1791).

⁴⁰⁵ Le Général Dumouriez est le héros qui, à la tête d'une armée de volontaires, a arrêté les Prussiens à Valmy le 20 septembre 1792 (première victoire française dans la guerre de la Première Coalition). Olympe l'avait rencontré et lui avait promis d'écrire une pièce en son honneur. En novembre 1792, grâce à une autre victoire, la France avait conquis la Belgique autrichienne, dont faisait partie Bruxelles. Peu après, Dumouriez trahira la cause de la Révolution.

⁴⁰⁶ M. Faucheux, *op.cit.*, p. 189-190.

son peuple suivant la loi de la nature et qui, finalement, choisit de ne plus gouverner et de laisser son règne à son digne fils, dont il a été le meilleur précepteur. D'autres thèmes du roman sont la célébration de la Nature et le rôle de la femme dans la société et dans la vie publique : les personnages de l'ambitieuse reine Idamée et de la vertueuse Palmire sont deux modèles opposés de féminité qui révèlent la complexité du féminisme d'Olympe de Gouges.

5.3 Les écrits politiques et la condamnation

Les écrits politiques et révolutionnaires, dont nous allons citer les plus importants, représentent une partie bien considérable de la production d'Olympe de Gouges. Beaucoup de ces écrits sont adressés à des destinataires précis, mais Olympe tient à leur diffusion et les fait souvent placarder partout dans les rues de Paris. Elle commence à s'intéresser à l'action politique autour de 1788 et c'est en cette année qu'elle écrit son premier pamphlet : *Lettre au peuple, ou Projet d'une caisse patriotique, par une Citoyenne*. Adressé à l'Assemblée nationale, ce pamphlet prend la défense de Louis XVI, qu'Olympe ne considère pas responsable des dégâts économiques provoqués par ses prédécesseurs. Elle propose une solution pour combattre le déficit national : le versement d'un impôt volontaire par tous les citoyens de la nation. Et en effet, l'année suivante, ce projet se réalise par l'apport massif de dons patriotiques à l'Assemblée, en espèces et en nature.

Dans la même année, 1788, le *Journal Général de France* publie ses *Remarques patriotiques*, un programme important de réformes sociales qui est en même temps une dénonciation des abus et des privilèges des nobles et des prélats ainsi que de leur indifférence à l'égard de la situation terrible du peuple. Olympe exhorte chacun à contribuer concrètement « au bonheur de l'État et à la gloire de son pays »⁴⁰⁷ et annonce de futurs désordres civils et de grands dangers pour les riches, car la fureur des malheureux va bientôt se manifester. Elle revendique le droit et le devoir, comme citoyenne et comme écrivain, de donner des idées à son pays dans un moment si difficile. Elle invite le Roi à choisir ses ministres avec plus d'attention et dénonce la forte pression qu'exercent sur eux les princes et les personnages influents. Olympe demande la mise en

⁴⁰⁷ O. de Gouges, *Écrits Politiques, t.1, op. cit.*, p.47

place d'une série de mesures pour tous ceux qui ont besoin d'assistance : elle propose la création de centres d'accueil pour les veuves, les orphelins, les vieillards, et d'ateliers pour les ouvriers sans travail⁴⁰⁸, elle invoque le secours pour les mendiants, elle souhaite une gestion des terrains agricoles que nous définirions aujourd'hui communiste. Dans sa vision très moderne, elle projette une fiscalisation des signes extérieurs du luxe, comme la possession de bijoux, d'équipages, de domestiques, calculée proportionnellement ; elle pense également à la taxation des revenus des clubs de jeux privés pour augmenter les finances de l'état. Dans le texte *Songes de l'auteur*, qui termine les *Remarques*, elle imagine un Paris idéal, propre et réorganisé, et surtout elle voudrait que l'artisan de cette politique soit le Roi : Louis XVI devrait devenir un modèle de souverain sauveur du peuple.

En 1789, Olympe revient sur le thème de la participation des femmes à la vie publique et de leur talent méconnu dans le *Dialogue allégorique entre la France et la vérité, dédié aux États généraux*, tandis que dans *Projets utiles et salutaires* elle invoque l'institution de maternités destinées aux parturientes, déplorant le fait que les femmes accouchent dans les hôpitaux parmi les malades et dans la saleté.

En contraste avec ces idées réformatrices, au moment de la convocation des États généraux et de la constitution de l'Assemblée nationale, la position politique d'Olympe reste bien conservatrice, car elle ne pense ni à bouleverser l'ordre social ni à mettre en discussion l'autorité royale, comme le témoigne son invitation à la conciliation des parties, (*Pour sauver la Patrie, il faut respecter les trois ordres*) ainsi que son exhortation au Roi afin qu'il sorte de son inactivité et se charge des réformes (*Épître à Louis XVI*)⁴⁰⁹. En septembre 1789, à l'initiative des femmes et des filles des artistes parisiens, on ouvre la Caisse patriotique qu'elle avait proposée : elle y contribue généreusement, ainsi que bien d'autres dames, et écrit *Action héroïque d'une Française ou La France sauvée par les femmes*, adressé à la Constituante. En renouvelant sa proposition, elle exhorte les femmes à renoncer à leurs objets précieux et à leurs bijoux pour la Patrie : un sacrifice

⁴⁰⁸ Il faut attendre 1848 pour la création des ateliers nationaux !

⁴⁰⁹ Olivier Blanc (*Des droits de la femme...*, *op. cit.* p.117) souligne l'attachement qu'Olympe manifeste pour la personne de Louis, qu'elle considère comme le tendre père de la nation française. Cette conception d'un roi paternel, comme nous avons déjà remarqué, se retrouve dans le modèle de souverain du *Prince philosophe*.

nécessaire pour aider les hommes qui luttent pour sauver la France de l'esclavage. La privation du luxe ne fera qu'apporter plus d'admiration publique à ces femmes salvatrices.

Pendant cette année Olympe adresse plusieurs pamphlets, lettres et pétitions à l'Assemblée, à la Cour, au public. Elle entame même le projet, jamais réalisé, d'un journal à elle, dont le titre serait *L'Impatient* ou, réflexion faite, *Journal du Peuple*. Après la prise de la Bastille, dans son article *Séance royale*, elle plaide la cause de l'abdication du Roi comme remède provisoire, ouvrant la voie à la régence du duc d'Orléans. Cette prise de position lui attire l'indignation des aristocrates ainsi que des démocrates⁴¹⁰. Plus tard, déçue par le parti d'Orléans, elle fera marche arrière : dans la *Motion à Monseigneur le duc d'Orléans*, elle marquera cette distance⁴¹¹.

Au mois d'août voit le jour la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, préambule de la Constitution adoptée par la Constituante. Parmi les grands inspirateurs de ces documents il y a Jean-Joseph Mounier, un partisan de la monarchie constitutionnelle sur le modèle anglais et l'un des membres des plus importants du groupe monarchien, le courant modéré qui siège à l'Assemblée⁴¹², dont Olympe partage les idées.

En avril 1790, elle publie sa brochure *Départ de monsieur Necker et de Madame de Gouges*, dans laquelle elle parle de son projet d'exil à la suite de l'échec de *L'Esclavage des Nègres*, et, parmi les sujets et les personnages d'actualité qu'elle commente, elle s'en prend encore au duc d'Orléans. En mai, elle entre dans le *Club de la Révolution*, une association politique, artistique et littéraire, d'inspiration progressiste et révolutionnaire, qui réunit les amis de Condorcet, grand partisan des droits des femmes⁴¹³. Elle écrit un *Projet sur la formation d'un Tribunal populaire et suprême en matière criminelle*, où elle suggère que les gens du peuple soient jugés par un jury provenant de

⁴¹⁰ Olympe écrira à ce sujet la comédie satirique *Les Aristocrates et les Démocrates*, qui représente la situation paradoxale dans laquelle elle se trouve, détestée et menacée par les deux partis à la fois. Comme nous l'avons vu ci-dessus, déjà dans le conte *Bienfaisance ou La Bonne mère* elle avait montré son admiration pour Philippe d'Orléans.

⁴¹¹ Son fils Pierre est alors expulsé du corps d'ingénieurs du duc d'Orléans, et cela gêne à jamais les relations d'Olympe avec Orléans. En novembre 1793, quelques jours après l'exécution de sa mère, Pierre Aubry signera une *profession de foi civique* où il renie violemment sa mère et ses idées politiques, évidemment pour se protéger.

⁴¹² Les monarchiens sont les partisans d'une monarchie constitutionnelle à l'anglaise (alors que les monarchistes soutiennent complètement le principe de la royauté). Les autres courants sont celui des contrerévolutionnaires (aristocrates et ecclésiastiques) et celui des patriotes, parti très complexe aux idées démocratiques qui se situe à gauche.

⁴¹³ Nous avons vu que le projet de loi présenté par Condorcet en 1790 dans *De l'admission des femmes au droit de cité* (voir ci-dessus, p.63) ne sera pas accepté et rendra son auteur dangereux aux yeux des Montagnards.

leur couche sociale et qu'ils aient la possibilité de faire appel de la sentence. Olympe est célèbre, elle est mentionnée, elle fréquente les tribunes des clubs et de l'Assemblée nationale, les cafés à la mode et les salons (ceux de Madame de Montesson, Sophie de Condorcet, Fanny de Beauharnais, Madame d'Helvétius et d'autres).

En 1791 Olympe est profondément déçue par le comportement de Louis XVI qui a perdu sa légitimité après Varennes. Elle écrit des lettres ouvertes où elle déplore la léthargie royale et dénonce les dangers de la guerre (*Adresses au Roi, Adresse à la Reine, Adresse au Prince de Condé*), elle propose une garde nationale de femmes pour remplacer les dames nobles du palais des Tuileries et pour surveiller Marie-Antoinette (*Projet d'une garde nationale de Femmes*), et publie *Sera-t-il roi ou ne le sera-t-il pas?*, un pamphlet dans lequel elle s'interroge sur le futur de la monarchie et recommande au Roi de régénérer la Cour et de s'entourer de citoyens équilibrés et patriotes. Elle n'oublie pas d'y mentionner la cause des femmes, protagonistes de la Révolution tout comme les hommes.

La foi politique d'Olympe de Gouges est encore entièrement du côté du Roi : tout en condamnant le comportement du couple royal, elle souhaite le maintien d'une monarchie approuvée et soutenue par le peuple, une monarchie qui se soumette à la loi, une monarchie régénérée : « je suis Royaliste, oui Messieurs, mais Royaliste patriote, Royaliste constitutionnelle » ; et plus loin : « si je voyais régner l'esprit de désintéressement particulier, je demanderai, peut-être plus que personne, la République, car je suis née véritablement avec un caractère républicain ; mais l'esprit en général du Gouvernement français exige une Monarchie, détruire cet esprit c'est perdre le Royaume et les Citoyens »⁴¹⁴. Cette sorte d'hésitation politique, force et faiblesse à la fois, explique pourquoi à la fin d'août 1791 elle met de côté sa dévotion à la Constitution et exhorte le Roi à ne pas l'accepter (*Avis pressant au Roi*), mais fait marche en arrière quelques jours après.

C'est de cette période le texte le plus important d'Olympe, celui qui lui a valu sa célébrité : la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, qu'elle adresse à la Reine (un témoignage de sa recherche de solidarité féminine) en septembre 1791⁴¹⁵. Dans

⁴¹⁴ O. de Gouges, *Écrits politiques, t.1, op. cit.*, respectivement p.187 et p.191.

⁴¹⁵ En 1792 Mary Wollstonecraft Shelley (1759-1797), souvent considérée comme la première féministe anglaise, publie *A Vindication of the Rights of Woman*, une œuvre de revendication de l'égalité féminine où elle attaque la vision rousseauienne de la femme inférieure par nature.

la dédicace, Olympe se réfère à cet ouvrage comme à une « singulière production ». C'est bien vrai qu'il s'agit d'un véritable manifeste de la parité. Elle invite la souveraine à mettre tout en œuvre pour soutenir la cause des femmes, ce qui permettra la restauration des mœurs. Suit une invocation aux hommes, qui commence par la célèbre phrase « Homme, es-tu capable d'être juste ? » : Olympe reproche à l'homme d'avoir, lui seul dans le monde naturel, instauré la domination du mâle sur la femelle. Et cela est d'autant plus grave dans le siècle des Lumières, à une époque où le sexe féminin, qui a reçu toutes les facultés de l'intellect, veut bien profiter de la Révolution et réclamer l'égalité qui lui appartient. Dans le *Préambule* qui suit, Olympe présente sa *Déclaration* au nom de toutes les femmes et « sous les auspices de l'Être suprême », soulignant que les droits naturels des citoyennes, dont la négligence a provoqué les « malheurs publics » et la « corruption des gouvernements », sont destinés au maintien de la Constitution et des bonnes mœurs, et « au bonheur de tous ». Olympe reprend les dix-sept articles de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 et les réinterprète au féminin⁴¹⁶, pour montrer, fondamentalement, que les seules différences sociales possibles sont celles fondées sur l'utilité commune (article premier) et que la Révolution proclame une égalité qu'elle maintient toutefois inaccessible aux femmes⁴¹⁷. Olympe veut pour la femme la liberté et l'égalité (art. I), la reconnaissance des droits naturels (art. II)⁴¹⁸, le statut de composante essentielle de la Nation (art. III), l'exercice des droits naturels limité non par la tyrannie de l'homme mais par les lois de la nature et de la raison qui sont à la base de la vie sociale (art. IV, V), le droit de vote et de participation à la vie publique (art. VI), l'égalité devant la loi en cas de délit (art. VII, VIII, IX), le droit d'exprimer publiquement ses idées politiques (art. X), la liberté d'exprimer ses pensées et ses opinions, qui garantit le droit à la recherche en paternité (art. XI)⁴¹⁹; elle affirme l'utilité supérieure et générale de la garantie des droits de la femme (art. XII), exige l'égalité de la contribution féminine aux emplois, aux charges et aux responsabilités productives (art. XIII), veut la participation des femmes à la politique fiscale (art. XIV), au contrôle de l'activité des fonctionnaires

⁴¹⁶ Il ne s'agit pas seulement d'ajouter le mot *femme* ou de remplacer le mot *homme*, mais de repenser les droits et les obligations des citoyens et des citoyennes qui forment ensemble la Nation, dans le cadre de la Constitution.

⁴¹⁷ Comme le souligne aussi Emanuèle Gaulier (O. de Gouges, *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, Postfazione di Emanuèle Gaulier, Genova, il melangolo, 2007, p. 53-70).

⁴¹⁸ La liberté, la propriété, la sûreté, la résistance à l'oppression.

⁴¹⁹ Sans les contraintes et les préjugés qui l'obligent à mentir, la femme aurait le droit de nommer le père de son enfant naturel, qui pourra ainsi être reconnu juridiquement.

(art. XV), et à l'élaboration de la Constitution (art. XVI) ; finalement, elle souligne le caractère inviolable de la propriété individuelle, *patrimoine naturel* de tous les sexes, *réunis ou séparés* (art. XVII)⁴²⁰.

La *Déclaration* est suivie d'un *Postambule*, un bref texte dans lequel Olympe exhorte les femmes à prendre conscience de leur situation et à réclamer leur patrimoine, sur la base des « sages décrets de la nature » :

Femme, réveille-toi ; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers ; reconnais tes droits. Le puissant empire de la nature n'est plus environné de préjugés, de fanatisme, de superstition et de mensonges. Le flambeau de la vérité a dissipé tous les nuages de la sottise et de l'usurpation. L'homme esclave a multiplié ses forces, a eu besoin de recourir aux tiennes pour briser ses fers. Devenu libre, il est devenu injuste envers sa compagne. O femmes ! femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles ? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la Révolution ? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé. [...] opposez courageusement la force de la raison aux vaines prétentions de supériorité ; réunissez-vous sous les étendards de la philosophie ; déployez toute l'énergie de votre caractère, et vous verrez bientôt ces orgueilleux, nos serviles adorateurs rampants à vos pieds, mais fiers de partager avec vous les trésors de l'Être-Suprême. Quelles que soient les barrières que l'on vous oppose, il est dans votre pouvoir de les affranchir ; vous n'avez qu'à le vouloir.⁴²¹

La Révolution, qui a libéré les hommes, n'a de fait rien apporté à la condition féminine. Dans le passé les femmes ont régné sur la faiblesse des hommes :

Les femmes ont fait plus de mal que de bien. La contrainte et la dissimulation ont été leur partage. [...] Le gouvernement français, surtout, a dépendu, pendant des siècles, de l'administration nocturne des femmes ; le cabinet n'avait point de secret pour leur indiscrétion ; ambassade, commandement, ministère, présidence, pontificat, cardinalat, enfin tout ce qui caractérise la sottise des hommes, profane et sacré, tout a été soumis à la cupidité et à l'ambition de ce sexe autrefois méprisable et respecté, et depuis la révolution, respectable et méprisé.⁴²²

⁴²⁰ La perte des propriétés se justifie uniquement par des raisons de nécessité publique et doit être indemnisée au préalable. Par cet article, Olympe essaie de sauvegarder les droits des femmes qui perdent à l'époque tous leurs biens en cas de veuvage et qui ne peuvent pas hériter les biens de leur mari. On peut remarquer que la propriété privée est vue comme *naturelle*.

⁴²¹ O. de Gouges, *Écrits Politiques, t.1, op.cit.*, p.209.

⁴²² *Id.*, p.210.

Olympe établit une analogie entre la femme, « que l'homme achète » et l'esclave acheté en Afrique pour montrer que la femme n'a pas accès au « chemin de la fortune » si elle n'est pas protégée par la loi : quand elle est laissée libre ou abandonnée par l'homme qui s'en occupe, elle n'a aucune possibilité d'échapper à la pauvreté. Il ne suffit pas de partager les fortunes entre hommes et femmes à l'intérieur de la famille, car les femmes abandonnées qui sont issues de familles pauvres n'auront pas de biens. Il faut admettre les femmes à la fonction publique, leur donner la possibilité de travailler dans l'administration de l'État. Quant au mariage, il est « le tombeau de la confiance et de l'amour »: le mari n'est pas sûr de la légitimité de sa paternité à l'intérieur du mariage, et peut certainement avoir des enfants bâtards hors du mariage qui, tout en étant ses propres descendants, n'ont aucun droit à partager ou hériter ses fortunes. Il faudra donc prévoir de nouvelles lois pour protéger les enfants nés aux femmes non mariées. Olympe se rend compte que ses idées sur les femmes sont trop modernes, et souhaite au moins une intervention juridique sur ces questions de paternité :

Si tenter de donner à mon sexe une consistance honorable et juste, est considéré dans ce moment comme un paradoxe de ma part, et comme tenter l'impossible, je laisse aux hommes à venir la gloire de traiter cette matière ; mais, en attendant, on peut la préparer par l'éducation nationale, par la restauration des mœurs et par les conventions conjugales.⁴²³

La Déclaration se complète par la *Forme de Contrat social de l'Homme et de la Femme*⁴²⁴, une formule qu'elle propose comme fondement d'une union civile qui devrait remplacer l'institution du mariage : l'homme et la femme y déclarent vouloir librement mettre en commun leurs fortunes et reconnaissent qu'elles appartiennent à leurs enfants, qu'ils soient nés dans ou hors cette union⁴²⁵. Ils s'accordent également sur le partage équilibré de leurs biens en cas de séparation ou de mort. Olympe défend ces idées face aux détracteurs, qu'elle imagine nombreux, en soulignant que l'acte conjugal ainsi conçu garantirait une société plus compacte, plus ordonnée et plus moralisée, au profit du bien général et d'un gouvernement plus heureux. Elle ajoute que des lois sont nécessaires pour

⁴²³ *Id.*, p.211.

⁴²⁴ Nous nous trouvons là face à l'ancêtre du moderne PACS, qui sera mis en place en France en 1999.

⁴²⁵ Il est donc prévu que les partenaires puissent librement avoir d'autres liaisons.

les veuves et les filles séduites et ensuite abandonnées⁴²⁶ et qu'il est opportun d'installer les prostituées dans des quartiers désignés, pour favoriser l'épuration des mœurs⁴²⁷. Olympe pense que le « moyen invincible » pour l'élévation morale des femmes consiste à les associer à toutes les activités de l'homme : si cela est impossible, il est nécessaire au moins que les lois prévoient le partage du patrimoine entre homme et femme, afin que la Nature reprenne tous ses droits. Pour compléter le renforcement du gouvernement français, il faut enfin consentir le mariage aux prêtres et consolider la position du roi sur le trône. Elle souhaite une réconciliation entre le pouvoir exécutif et le pouvoir législatif pour assurer l'harmonie de la nation, exactement comme le bon fonctionnement de la famille se fonde sur l'union de l'homme et de la femme. Parmi ses recettes politico-morales, Olympe de Gouges n'oublie pas de mentionner la nécessité d'affirmer définitivement la liberté des hommes dans les îles françaises, où les colons, dont le sang s'est pourtant mêlé à celui des « hommes de couleur », règnent en despotes sans reconnaître les droits de la nature⁴²⁸. Sauf quelques exceptions, la *Déclaration* ne suscite ni d'intérêt ni de commentaire : évidemment, « Tenter une deuxième révolution dans la révolution semblait dément et complètement chimérique »⁴²⁹. De plus, comme le souligne Olivier Blanc, l'attention publique est concentrée sur la première constitution acceptée par le roi, ce qui est déjà un événement exceptionnel.

De nouveau, on voit que les positions politiques d'Olympe restent bien modérées : elle est certainement déçue par la famille royale, mais demeure fidèle à l'idéal monarchique. Elle craint les excès de la Révolution, c'est-à-dire les violences et le despotisme, dont elle annonce les conséquences tragiques, sans savoir que, justement, la Terreur se prépare⁴³⁰.

L'année 1792 marque le début d'une période bien difficile pour Olympe : elle s'est endettée pour faire imprimer ses œuvres et ses pamphlets, elle ne jouit plus de la protection économique de son amant Jacques Biérix, dont les affaires, on l'a vu, ne sont

⁴²⁶ Ces lois devraient en même temps prévoir des punitions pour les femmes qui en abusent.

⁴²⁷ Elle avait déjà proposé cette solution en 1788 dans le *Bonheur primitif de l'Homme*.

⁴²⁸ Entre 1790 et 1791 L'Assemblée constituante et ensuite l'Assemblée législative doivent faire face au problème de la reconnaissance de l'égalité des droits des citoyens noirs dans les colonies, où la France envoie des décrets dont l'application partielle de la part des Assemblées coloniales provoque des désordres et des violences. La question concerne les hommes noirs libres, car l'abolition de l'esclavage sera votée en 1794. Ces réflexions dans la partie finale de la *Déclaration* soulignent certainement l'analogie déjà proposée entre l'esclavage dans les colonies et l'oppression des femmes dans la société française.

⁴²⁹ B. Groult, *op. cit.*, p.42.

⁴³⁰ Dans une lettre au *Thermomètre du jour*, gazetier révolutionnaire (mars 1792).

plus florissantes. Ses écrits politiques s'accumulent dans cette année qui voit la fin de la monarchie constitutionnelle et la proclamation de la République. En février, elle publie la brochure *Le Bon Sens du Français* sur le thème du divorce vrai instrument d'égalité, dans laquelle elle s'adresse aux Législateurs :

N'écoutez point les objections de l'Église et celles de la jurisprudence. Le peuple laisse derrière lui ses préjugés ; il a pour flambeau la Constitution et la philosophie ; il vous demande un décret, un seul décret qui réduise en poudre les honteux vestiges de nos vieilles coutumes, et qui arrête les légistes, et les empêche d'opposer la barbarie des vieilles lois, à la simplicité majestueuse de l'acte constitutionnel ; un décret qui fasse comprendre que l'égalité est entre les époux et les épouses, comme entre tous les individus Français ; qui assure à chacun sa propriété, et leur permette de se désunir sous l'inspection des tribunaux de famille, charger de juger suivant les lumières de la raison, de la seule raison, et de veiller aux intérêts des enfants et aux arrangements de fortune.⁴³¹

En mars, *L'Esprit français, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe de divers complots*, un écrit dans lequel elle jette le discrédit sur les ministres royaux, dénonce les dangers de corruption, souhaite des mesures de contrôle de l'activité et des dépenses des ministres, s'en prend aux incohérences de la Constitution et aux désordres des nouveaux fonctionnaires de l'Administration, et n'oublie pas de critiquer les femmes intrigantes qui utilisent leurs armes de séduction pour corrompre les personnages politiques. À la suite de cette publication, elle reçoit des critiques auxquelles elle répond en avril par une nouvelle brochure adressée à la Législative et dédiée aux Jacobins, *Le Bon Sens Français, ou L'Apologie des vrais nobles* : non seulement elle y défend la véritable noblesse, qui consiste à servir sa patrie, mais elle y prévoit l'évolution sanglante de la Révolution et réclame le droit de vote pour tous.

Cet ouvrage est refusé par les Jacobins et par les Feuillants, deux forces politiques opposées à l'intérieur de l'Assemblée, qui le considèrent dangereux. Olympe les attaque dans *Grande Eclipse du Soleil Jacobiniste et de la Lune Feuillantine*, une brochure où elle les accuse de vouloir ruiner la patrie et décrit à travers des métaphores la montée des Jacobins au détriment des Feuillants et leur chute finale commune dans les ténèbres.

⁴³¹ O. de Gouges, *Écrits Politiques*, t.2, Préface d'Olivier Blanc, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 1993, p.48.

Après le meurtre du maire d'Étampes, devenu un martyr du civisme national, le 20 mai 1792 Olympe se rend à l'Assemblée avec trois citoyennes, pour présenter une *Pétition des femmes à l'Assemblée nationale* : elle demande que les femmes puissent participer à la cérémonie des honneurs funèbres prévue pour le 3 juin, que l'on a transformée en *Fête de la loi* :

Législateurs, si la porte du Champ-de-Mars nous est fermée, souvenez-vous que chez les peuples les plus fameux, c'étaient les femmes qui couronnaient les héros, et qui assistaient à la pompe funèbre de ce qui mouraient, les armes à la main, pour la défense de la patrie. La Grèce avait des sages, la France a des philosophes et des hommes libres ; ouvrez-nous la barrière de l'honneur et nous vous montrerons le chemin de toutes les vertus ! ⁴³²

Cette intervention est applaudie par beaucoup de députés et appréciée par presque tous les journaux, mais les Jacobins la critiquent sévèrement : « L'honneur des femmes consiste à cultiver en silence toutes les vertus de leur sexe, sous le voile de la modestie et dans l'ombre de la retraite. Ce n'est pas non plus aux femmes de montrer le chemin aux hommes... »⁴³³. Olympe invite Marie-Antoinette à contribuer à la fête et se rend personnellement aux Tuileries pour persuader sa surintendante, la princesse de Lamballe, à transmettre sa requête à la Reine : cet épisode est à l'origine de la pièce *La France sauvée* (voir ci-dessus, p.177).

Ses publications se succèdent, et elle s'attire la haine des monarchistes pour sa dévotion à la cause révolutionnaire ainsi que la haine des démocrates qui la jugent trop modérée et n'apprécient pas la visibilité qu'elle cherche sans cesse. En juillet, elle adresse à l'Assemblée législative le *Pacte national, par Madame de Gouges*, une invitation au respect de la constitution de la part de tous, à la réconciliation au nom du bonheur des Français, à la fidélité au roi, et, probablement, une tentative de sauver la monarchie de la destruction⁴³⁴. Les massacres de septembre contre les milliers de suspects emprisonnés à Paris la poussent à écrire, contre ces violences et contre les démagogues, *La Fierté de l'Innocence, ou Le Silence du véritable Patriotisme*. Dans ce septembre 1792,

⁴³² O. de Gouges, *Écrits Politiques*, t.2, Préface d'O. Blanc, Paris, Indigo & côté-femmes, 1993, p.128.

⁴³³ Nous empruntons la citation, tirée du quotidien *Révolutions de Paris*, à O. Blanc, *op. cit.*, p.162.

⁴³⁴ Le *Pacte national* est adressé à l'Assemblée nationale le 5 juillet 1792. À ce sujet nous avons consulté l'article d'Annamaria Loche: A. Loche, *Moderatismo politico, radicalismo sociale, femminismo in Olympe de Gouges*, dans Annamaria Loche, Marialuisa Lussu (éd.), *Saggi di filosofia e di storia della filosofia*, Scritti dedicati a Maria Teresa Marcialis, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 103-122.

l'Assemblée législative laisse la place à la Convention Nationale, qui déclare l'égalité civile pour les femmes, autorise le divorce, abolit la monarchie et proclame la République, une et indivisible. L'Olympe républicaine est toujours modérée : elle se range avec les Girondins et critique les Montagnards, Marat (appelé *destructeur des lois, ennemi mortel de l'ordre, de l'humanité et de sa patrie, tyran et fléau* de la France), et surtout Robespierre, qu'elle accuse de despotisme. Celui-ci se défend, et Olympe, dans son ***Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie*** (signé avec un faux nom), l'accuse d'être un assassin qui a trahi la Révolution ; comme la réplique de Robespierre à la Convention se révèle un succès, elle écrit sa ***Réponse à la justification de Maximilien Robespierre*** (signée ouvertement), où elle insiste avec ses attaques et le blâme pour avoir mis en ridicule les principes des philosophes des Lumières : la sensibilité et l'humanité.

Olympe devient un personnage qui dérange manifestement le pouvoir : les Jacobins l'accusent de travailler pour remettre le Roi sur le trône, la considèrent une aristocrate, l'appellent *bâtarde de Louis XV*⁴³⁵, d'autant plus qu'elle s'offre pour défendre Louis XVI, par la lettre envoyée à la Convention ***Olympe de Gouges défenseur officieux de Louis Capet*** (15 décembre 1792). Elle considère le Roi surtout coupable de faiblesse et victime de sa propre cour : l'abolition de la monarchie (qui lui a tout ôté) et l'exil seraient pour lui des punitions suffisantes, car son crime est celui d'être roi à l'époque où la philosophie a décrété la République. Elle reconnaît en quelque sorte à Louis XVI une culpabilité historique, circonstancielle et non individuelle, soulignant que si le Roi était le gagnant, tout le monde serait peut-être royaliste. Malgré ces observations et malgré sa déclaration d'être *franche et loyale républicaine*, Olympe est attaquée pour ses idées et pour son sexe, et physiquement menacée par un groupe d'hommes armés qui se rendent chez elle : elle se sauve grâce à son sang-froid et à son ironie.

Ses tentatives d'influencer le vote des députés lors du scrutin décisif à la Convention sont inutiles : le Roi sera condamné à mort et guillotiné le 21 janvier 1793⁴³⁶.

Pour inviter à la réconciliation les membres de la Convention nationale, déchirée par les partis opposés encore plus acharnés à cause de la guerre, elle leur envoie son ***Avis***

⁴³⁵ L'expression est du député François-Louis Bourdon, dit Bourdon de l'Oise.

⁴³⁶ Trois jours avant l'exécution, Olympe reprend ses arguments dans l'***Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet***, où elle invite les « législateurs » à exiler le souverain et sa famille et à ne pas se rendre coupable d'un assassinat qui en fera un martyr, surtout aux yeux des puissances européennes.

pressant à la Convention, par une vraie Républicaine (20 mars). Elle échappe à une seconde agression physique. Au mois d'avril, Olympe publie la dernière édition de ses *Œuvres Politiques*, qu'elle avait précédemment dédiées à Philippe d'Orléans : dans la Préface, elle l'attaque ouvertement.

Après l'arrestation et l'exécution des chefs de la Gironde, Olympe écrit son *Testament politique*, adressé à la Convention montagnarde le 15 juin, où elle défend les Girondins, détaille son héritage moral et intellectuel⁴³⁷ et désigne ironiquement Danton son exécuteur testamentaire. En juillet, elle publie *Les Trois Urnes ou Le Salut de la Patrie, par un voyageur aérien*, un écrit qui va déterminer sa condamnation. Il s'agit d'un manifeste où elle propose que dans chaque département on puisse voter pour la forme politique préférée, c'est-à-dire entre la monarchie, le gouvernement fédéraliste ou le gouvernement républicain. Elle reprend l'idée girondine d'un système fédéral, décentralisé, qui contraste manifestement avec le principe d'une République indivisible.

Le 20 juillet, avec quelques difficultés, Olympe réussit à faire afficher le manifeste dans Paris et est immédiatement arrêtée sous prétexte de l'application des mesures exceptionnelles pour les suspects (qui viennent d'être introduites et qui seront l'arme principale de la Terreur) et incarcérée à la prison de l'Hôtel du Maire (dite de la Mairie) et interrogée. Après la fouille de son appartement (pendant laquelle les enquêteurs saisissent beaucoup de documents mais ne trouvent aucune preuve contre la patrie et contre la république), elle reste une semaine dans des conditions très pénibles et avec une plaie infecte au genou. On la transfère à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Lors de son interrogatoire au Tribunal révolutionnaire, le 6 août, elle est accusée d'avoir proposé un vote possible pour la monarchie et, en tout cas, d'avoir délégitimé le gouvernement républicain (la République étant une et indivisible). Pendant que la Terreur se prépare, Olympe reste incarcérée : ses amis sont morts ou en exil ou n'ont pas les moyens de l'aider. Elle écrit *Olympe de Gouges au Tribunal révolutionnaire*, où elle dénonce ses conditions de détention, se défend et attaque Robespierre et les Jacobins. Elle passe à l'infirmerie de la Petite-Force et ensuite à une maison de santé, où elle jouit d'une relative liberté avec les autres prisonniers, jusqu'au mois d'octobre, où on la place à la Conciergerie. Entretemps, elle a rédigé son dernier manifeste défensif, *Une patriote*

⁴³⁷ Elle laisse son cœur à la Patrie, son âme aux femmes, son génie créateur aux auteurs dramatiques, dont Marie-Joseph Chénier, dramaturge très apprécié : Olympe suggère que son succès est dû plus à des raisons politiques qu'à son talent dramatique.

persécutée, où, entre autres, elle annonce de prochains massacres dans les prisons parisiennes

Le 2 novembre 1792⁴³⁸ elle est seule devant le tribunal (on ne lui laisse pas d'avocat, elle doit se défendre toute seule)⁴³⁹. On l'accuse d'avoir porté atteinte à la souveraineté du peuple, d'avoir encouragé la guerre civile, d'avoir calomnié des représentants du peuple (Robespierre !). On cite ses œuvres anti-républicaines : *Les Trois Urnes*, *La France sauvée*. Elle ne nie rien. Condamnée à mort, elle affirme être enceinte. L'examen gynécologique auquel on la soumet ne peut pas contredire son affirmation, mais on ne veut pas la croire⁴⁴⁰. Le matin suivant, à l'aube, on la conduit à la guillotine. On reconnaît ensuite qu'elle est morte avec une grande dignité, mais son œuvre et sa personnalité feront l'objet d'une attaque constante et d'un oubli cruel.

⁴³⁸ Ironie du sort, ce même jour on vote le *Décret relatif aux droits des enfans nés hors du mariage, du 12 brumaire an II*, qui permet aux enfans naturels de porter le nom de leur père ; le 6 janvier on avait voté le *Décret relatif aux donations et successions, du 17 nivôse an II*.

⁴³⁹ Elle se compare à Rousseau : « Semblable à Jean-Jacques, ainsi que par ses vertus, je sentis toute mon insuffisance » (B. Groult, *op. cit.*, p.53).

⁴⁴⁰ Il paraît qu'Olympe avait eu une liaison avec quelqu'un à l'intérieur de la maison de santé. Il faut toutefois considérer qu'elle avait 44 ans et que la prétendue grossesse était à l'époque un stratagème fréquent pour les femmes qui essayaient d'éviter ou retarder leur exécution. On ne pourra jamais connaître la vérité sur ce point.

Chapitre 6

La cause des femmes dans les œuvres théâtrales d'Olympe de Gouges

6.1 Olympe et le théâtre : sa poétique, ses préfaces, sa présence dans le texte

Comme l'écrit Félix Castan parlant d'Olympe de Gouges, « Tout est théâtre en elle, au sens le plus simple, le plus général, le plus authentique »⁴⁴¹. Cette sorte de formule résume peut-être l'aspect de théâtralité qui caractérise un peu toute la vie d'Olympe, et rend compte également du choix du genre théâtral comme genre littéraire prioritaire : en dix ans, entre 1782-83 et 1793, Olympe de Gouges a écrit plus de quarante pièces.

Il est vrai, comme nous l'avons vu plus haut (chapitre 4), que pendant la période révolutionnaire le théâtre a une fonction centrale dans la vie littéraire et dans la vie sociale du pays⁴⁴², mais nous avons également souligné que les rôles féminins et les thématiques féminines et féministes y occupent une place très limitée, et que les femmes dramaturges, toujours discriminées ou peu appréciées, ont du mal à présenter des personnages féminins positifs hors des modèles patriotiques ou rousseauiens que les autorités approuvent et que l'idéologie dominante demande. Bien sûr, Olympe a essayé de profiter (sans beaucoup de succès, malheureusement) de ce véritable média de l'époque révolutionnaire pour faire passer ses messages, mais il faut observer qu'elle a commencé à composer ses pièces bien avant l'éclat de la Révolution : dans la *Préface* du *Mariage inattendu de Chérubin* (œuvre publiée en 1786), elle affirme avoir déjà à son actif au moins trente pièces. Cela nous prouve que le théâtre représente pour elle une forme de communication littéraire importante pour transmettre ses idées et pour s'imposer dans le panorama littéraire de l'époque. On comprend aisément pourquoi.

La spécificité de la communication théâtrale fait en sorte que le public, récepteur extra-scénique, ne soit qu'apparemment un destinataire indirect du discours théâtral qui se tient sur la scène : de fait, si on considère l'espace énonciatif global, les spectateurs

⁴⁴¹ O. de Gouges, *Œuvres complètes, tome I, Théâtre, op. cit.*, p. 14.

⁴⁴² Un approfondissement sur la dimension théâtrale de la Révolution française se trouve dans l'analyse de Mona Ozouf sur les différents types de manifestations révolutionnaires *La Fête révolutionnaire 1789-1799* (Paris, Gallimard, 1976) et dans l'article de Janie Vanpée « Performing Justice : The Trials of Olympe de Gouges » (*Theatre Journal*, vol. 51, n. 1, Women, Nations, Households and History, Baltimore, The John Hopkins University Press, Mar. 1999), qui souligne l'importance de la théâtralisation dans la vie politique (assemblées, discours publics, procès).

résultent comme les destinataires principaux. Vue comme un véritable texte littéraire, la communication théâtrale entre les acteurs agit entre émetteur/auteur et destinataire/public, se croisant avec l'autre axe communicatif, celui qui existe entre les personnages sur la scène d'une pièce : « Récepteur extrascénique, le public est la plupart du temps dans la situation étrange de celui qui surprend une conversation qui ne lui est pas destinée, même si, en définitive, il est bien la cible principale de toutes les informations que charrient les différents discours »⁴⁴³. Le public/destinataire d'une pièce de théâtre profite du *spectacle du discours*⁴⁴⁴ : le langage théâtral est mis en spectacle, visualisé sur la scène dans un réseau complexe de signes différents et entrelacés, verbaux et non verbaux : gestuels, spatiaux, vestimentaires, scénographiques, phoniques... Comment Olympe aurait-elle pu renoncer à cet art total, à la possibilité de rejoindre un public vaste et hétérogène, comme celui qui remplit les salles de théâtre à la fin du siècle des Lumières, et de se donner une importante visibilité en tant que femme auteur ? D'autant plus, nous observons, que le théâtre exalte l'oralité, car l'interprétation orale d'un texte (accompagnée de mimique, de mouvements et d'intonations) se transforme en vrai spectacle⁴⁴⁵. Malgré toutes ses spécificités par rapport à la conversation ordinaire, le dialogue théâtral s'apparente à la parole quotidienne et rend à ses personnages un caractère authentique et contemporain : au théâtre, nous dit Cesare Segre, c'est le temps présent qui domine, tout est en train de se faire et les événements passés sont en quelque sorte récupérés par le présent de l'énonciation. Une personnalité comme Olympe de Gouges, qui compose ses œuvres en peu de jours, a trouvé dans l'écriture théâtrale l'instrument idéal pour mettre en spectacle ses idées et ses personnages et pour les rendre vivants aux yeux d'un vaste public, aussi vaste que le spectacle théâtral peut l'offrir.

Le talent d'Olympe ne réside pas dans la finesse du style, l'élégance de la langue ou la rigueur de la composition, mais dans l'imagination, dans le naturel de l'expression, dans la recherche de vérité et dans la force de la spectacularité au sens le plus large.

⁴⁴³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 85. Les caractères spécifiques de la communication théâtrale sont énoncés dans le texte incontournable de Cesare Segre *Teatro e romanzo* (Torino, Einaudi, 1984) ; une autre étude, brève, datée mais fondamentale à laquelle nous nous référons est celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni (« Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p.235-249).

⁴⁴⁴ Nous empruntons l'expression à Michael Issacharoff (*Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985)

⁴⁴⁵ Les rapports entre texte écrit et texte oral dans la représentation théâtrale sont analysés par Tadeusz Kowzan dans son article « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n.75, 1988.

Olympe conçoit la littérature comme un art de vérité et comme un instrument de progrès. Elle connaît ses propres limites artistiques mais revendique ses qualités authentiques et déclare sa poétique, avant tout dans ses *Préfaces* :

Avant de faire jouer ma pièce que vous avez bien voulu recevoir et de vous exposer à son peu de succès, je voudrais pressentir le goût du public en la faisant imprimer et en l'offrant à la censure des journalistes. Si ma pièce est goûtée à la lecture, elle doit nécessairement être accueillie sur la scène et vous la jouerez d'après l'opinion qui vous l'a fait recevoir. [...] Je n'ai pas l'art d'écrire, je ne sais que parler un langage naturel. Mon imagination est mon seul guide. Un peu de nouveauté dans mes plans est mon plus grand mérite. (*Zamore et Mirza*, Lettre à la Comédie française)

L'auteur, ami de la vérité, l'auteur qui n'a d'autre intérêt que de rappeler les hommes aux principes bienfaisants de la nature [...] est toujours un mortel estimable et si ses écrits ne produisent pas tout le bien qu'il s'en était promis, il est à plaindre plus qu'à blâmer. Il m'est donc important de convaincre le public et les détracteurs de mon ouvrage de la pureté de mes maximes. Cette production peut manquer par le talent, mais non par la morale. (*L'Esclavage des Noirs*)

Je suis femme et auteur. J'en ai toute l'activité. [...] La passion qui me domine pour créer de nouveaux sujets me fait oublier ce qui les ont précédés. L'activité de dix secrétaires ne suffirait pas à la fécondité de mon imagination. J'ai trente pièces au moins. [...] J'apprendrai de lui [*Beaumarchais*] mieux que de tout autre l'art de faire une préface car, j'avoue mon ignorance, un instinct naturel fait toute ma science. Il n'y a ni savoir ni sexe qui tienne. (*Le Mariage inattendu de Chérubin*)

Il est dans ma destinée de faire des comédies remplies de défauts et de mauvaises préfaces qui nuisent aux médiocres succès qu'elles peuvent obtenir à la lecture. [...] Je dirai à cette espèce d'hommes [*aux prétendus connaisseurs, aux pédants et aux plagiaires*] que tout est sorti du sein de l'ignorance et que le seul génie de la nature a porté les arts et les talents au point où ils sont parvenus. [...] Et le hasard me place privée de lumières dans le siècle le plus éclairé. Je sais donc peu de choses. Je n'ai que quelques notions qui ne sont pas confondues dans ma mémoire et un grand usage de la scène, sans connaître nos auteurs. [...] Mais, d'après la lecture de mes faibles productions, je laisse aux vrais connaisseurs à juger si en effet j'ai reçu de la nature le germe inné du talent dramatique qui développé et fécondé par l'instruction, m'aurait pu faire distinguer dans cette carrière. Il m'est donc permis, d'après l'aveu que je fais, de tirer vanité de mon ignorance et de défier même ceux qui voudront me critiquer, malgré la supériorité qu'ils pourraient avoir sur moi par leurs connaissances générales, dont souvent ils font un très mauvais usage. [...] Peut-être me pardonnera-t-on, en faveur de la nouveauté, ces fautes de style, ces phrases plus sensibles qu'élégantes et enfin tout ce qui respire la vérité. (*L'Homme généreux*)

On a beau se plaindre, on a beau faire, un auteur ne renonce pas sans peine à la Comédie française, quand une fois il y est parvenu et qu'il n'y a point échoué. Ce n'est pas les comédiens qu'il faut considérer. C'est le théâtre, c'est le goût de la Nation qui le couvre de gloire quand il a eu le bonheur de réussir.
(Molière chez Ninon)

Ailleurs, Olympe semble ne pas vouloir prétendre à son statut d'auteur, mais ce n'est en réalité que pour se dérober en quelque sorte face aux critiques qui l'attendent et pour affirmer et confirmer avec détermination son talent *dramatique* :

Je n'ai pas l'avantage d'être instruite. Et comme je l'ai déjà dit, je ne sais rien. Je ne prendrai donc point le titre d'auteur, quoique je me sois déjà annoncée au public par deux pièces de théâtre qu'il a bien voulu accueillir. [...] Les meilleurs comédiens sont ceux de la société. Depuis que j'ai reconnu que j'étais née avec des dispositions pour le genre dramatique, j'ai toujours eu envie de traiter ce sujet. [...] Je sais que souvent j'ai fait de grandes étourderies. Mais elles me plaisent et je mets quelquefois autant de recherche pour les commettre à mon désavantage que d'autres mettent de précaution à éviter même un mot équivoque. [...] Mais je suis l'élève de la nature. Je l'ai dit, je le répète, je ne dois rien aux connaissances des hommes. Je suis mon ouvrage et lorsque je compose, il n'y a sur la table que de l'encre, du papier et des plumes. Très souvent j'ai de mauvais secrétaires qui multiplient les fautes au lieu de les corriger. [...] Mais je prétends à l'originalité. Oui, sans doute. Et l'on ne peut me la disputer puisque c'est à mon ignorance que je le dois. Je me plais à m'en vanter hautement.
Et vous, Messieurs les grands imitateurs, dont le style glacé refroidit le cœur sans échauffer l'esprit, laissez-moi cette chère ignorance qui fait mon seul mérite et qui doit me promettre beaucoup d'indulgence pour les fautes dont fourmillent mes productions et d'estime pour les beautés qui s'y rencontrent quelquefois. (*Le Philosophe corrigé*)

Et voilà donc quelques éléments incontournables de la poétique d'Olympe : l'art dramatique comme art de vérité et de morale, c'est-à-dire de ce qui est naturel ; comme nouveauté ; comme immédiateté et non comme travail recherché ; comme inspiration et imagination et non comme imitation ; comme talent et sens de la scène plutôt que comme étalage de connaissances, de technique et de style. C'est le goût du public qui fait la gloire de l'auteur et non l'approbation des comédiens. De plus, les *grandes étourderies* qu'Olympe a écrites *lui plaisent* : c'est donc aussi le goût de l'auteur qui légitime l'œuvre d'art, malgré ses imperfections. Il nous semble qu'Olympe, *fille de la nature* et disciple de Rousseau en ce sens, pour cette conception de l'art qui réhabilite ce qui est naturel,

vrai, nouveau, ce qui découle de l'imagination, annonce déjà un peu l'esthétique romantique.

Mais les préfaces d'Olympe de Gouges méritent plus d'attention, car elles ne sont pas très traditionnelles et occupent une place particulière dans la production de l'autrice. Si nous suivons l'analyse que Gérard Genette consacre aux textes d'accompagnement de l'œuvre littéraire (*Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987), nous reconnaissons dans les nombreuses préfaces d'Olympe des fonctions traditionnelles propres au *paratexte*⁴⁴⁶ (celles que Genette appelle *les fonctions de la préface originale*) aussi bien que des fonctions plus insolites et intéressantes, comme la réflexion métatextuelle sur l'activité littéraire, sur sa propre écriture et sur son style.

Une fonction typique de la préface est celle de la valorisation du texte, qui passe par exemple par l'affirmation de l'utilité (documentaire, intellectuelle, morale, religieuse, sociale ou politique) de son contenu. À ce propos, Genette observe que les auteurs, donnant de l'importance à leurs sujets, n'insistent pratiquement jamais sur leurs capacités littéraires : « D'une façon plus générale, le mot talent est tabou »⁴⁴⁷. Olympe, on l'a vu, n'échappe pas à cette règle, car quand elle utilise le mot *talent*, c'est pour prendre ses distances par rapport à la capacité d'écriture : elle parle de ses *faibles talents* et reconnaît avoir en elle *le germe inné du talent dramatique*, un instinct naturel pour le théâtre qu'elle distingue bien de *l'art d'écrire* appartenant au style élégant des hommes de lettres experts et accomplis. L'importance du texte s'annonce également, nous dit Genette, à travers l'affirmation de la nouveauté ou de l'originalité de l'œuvre : Olympe, dans ses préfaces, revendique les deux aspects. Encore, la valorisation dont se charge la préface peut bien toucher la méthode de l'auteur, et notamment sa sincérité et sa véracité, dans un mot, le *mérite de réalisme* : quant à notre autrice, elle proclame à plusieurs endroits son amour pour la vérité et souligne la vraisemblance de ses personnages et de ses histoires.

D'après Genette, la préface originale peut typiquement décrire la genèse de l'œuvre et les circonstances de sa composition, et c'est ce qui arrive dans le paratexte d'Olympe de Gouges, qui raconte souvent comment elle a conçu ses pièces, déclarant ses sources (qui se trouvent dans les thèmes de l'actualité politique ou sociale, dans les débats

⁴⁴⁶ Ou, dans ce cas, plus précisément, au *péritexte*.

⁴⁴⁷ p.201.

à l'Assemblée nationale ou dans l'observation des mœurs) et expliquant dans quelque cas la naissance de certains caractères, inspirés de personnages réels.

Une autre fonction fondamentale de la préface, peut-être la plus importante, est celle que Genette appelle la *déclaration d'intention* : c'est l'interprétation du texte par l'auteur, l'explication de ce qu'il a voulu montrer. Olympe de Gouges utilise cette fonction dans presque toutes ses préfaces, plus ou moins largement : elle dit vouloir raconter l'histoire déplorable des Nègres, traités comme des bêtes (*Zamore et Mirza*), donner le tableau fidèle de la situation américaine et contribuer à un ordre social juste et humain (*L'Esclavage des Noirs*). Elle affirme être le premier auteur à porter au théâtre le thème des vœux forcés, pour donner de la visibilité à cette grande question qui agite l'Assemblée (*Le Couvent*) ; elle souhaite célébrer un amour filial pur et rappeler en même temps l'injustice de sa propre situation de fille illégitime (*L'Homme généreux*) ; elle veut mettre à l'épreuve la Comédie-Française lui présentant comme sujet une pièce sur l'immortel Molière (*Molière chez Ninon*) ; elle rend hommage à l'incomparable Mirabeau (*Mirabeau aux Champs-Élysées*) ; elle met sur la scène le *plus pur patriotisme*, célébrant toute l'armée de Dumouriez, l'amour de la liberté et la gloire d'un pays entier (*L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles*). Beaucoup plus vaguement, elle fait rapidement allusion à la moralité du *Mariage inattendu de Chérubin* et à la peinture de mœurs qui serait le sujet du *Philosophe corrigé*.

Quelquefois, Olympe inclut dans ses préfaces des excuses ou des réserves, les présentant comme des textes fastidieux pour les lecteurs : « je prie mon lecteur de me pardonner si j'ai encore la témérité de lui présenter une préface de ma façon » ; « Préface sans caractère à laquelle mes fidèles amis ne manqueront pas d'ajouter l'épigramme : Elle ressemble à son auteur » ; « En lisant cette préface je m'aperçois qu'il est impossible de livrer à l'impression un brouillon sans être revu et corrigé. C'est assez mon usage pour les préfaces. Ainsi, je rappelle celle-ci à l'indulgence du lecteur, quoique je paraisse la braver plus haut » ; « Aujourd'hui c'est dans les horreurs et les dégoûts de la composition que je dicte sans ordre cette préface. C'est à peu près ma manière » ; « Le lecteur ne manquera pas de dire : "Cette femme aime bien à préfacer". Patience, lecteur. Je vais

tâcher que celle-ci soit du moins utile »⁴⁴⁸. Ces formes de dérobadie correspondent à la fonction que Genette range sous l'étiquette d'*esquives*.

Le fait d'écrire ses préfaces non pour présenter une œuvre inédite mais pour accompagner la publication de pièces déjà lues et rejetées par les troupes ou dans quelque cas jouées, permet naturellement à Olympe de Gouges de rendre également compte des refus qu'elle a reçus ou de la réception de ses œuvres auprès du public et dans la presse : elle le fait régulièrement, avec ses commentaires. Les préfaces deviennent donc chez Olympe une réponse passionnée à la réception de ses œuvres, aux réactions des comédiens et des journalistes, ce qui d'après Genette serait le propre des *préfaces ultérieures* (celles qui accompagnent une deuxième édition de l'œuvre et peuvent ainsi répliquer à la critique). Les paratextes sont alors pour Olympe le prétexte et le moyen pour se venger, pour justifier son activité littéraire et pour persuader son public de sa vérité artistique et personnelle. Elle informe les lecteurs des traitements injustes qu'elle subit en tant qu'autrice, se plaint de la prévention que le théâtre montre en général vers les femmes dramaturges, attaque ses détracteurs (notamment la Comédie-Française, mais aussi Beaumarchais et d'autres), révèle avoir été victime de violation des droits d'auteur et de plagiat (*Le Couvent*), se défend, se légitime et sollicite la compréhension et l'approbation des lecteurs. Son souci principal, c'est fournir aux lecteurs un compte-rendu précis et détaillé de ses querelles et des persécutions dont elle est la victime et persuader ses lecteurs à lire ses pièces et à les juger par eux-mêmes. Elle demande justice. Voilà pourquoi elle transcrit fidèlement la correspondance qu'elle a eue avec ses interlocuteurs et cite des parties d'articles et des extraits de presse (*Journal Français, Petites Affiches*) qui se prononcent sur ses ouvrages, insérant donc d'autres textes dans ses préfaces⁴⁴⁹. Elle veut que son public comprenne les circonstances dans lesquelles ses pièces ont été refusées, accusées d'immoralité, mal accueillies ou représentées avec des manipulations non autorisées, ou encore elle souhaite prévenir de nouvelles attaques :

⁴⁴⁸ Dans l'ordre : *L'Homme généreux, Le Philosophe corrigé, Le Couvent, Mirabeau aux Champs-Élysées, Encore une Préface pour Mirabeau aux Champs-Élysées*.

⁴⁴⁹ Dans la *Postface pour Molière chez Ninon*, Olympe rapporte même les bulletins de la Comédie-Française, c'est-à-dire les notes où les comédiens expriment leurs jugements sur les pièces qui sont lues. Ces textes ne sont généralement pas diffusés, mais l'autrice, présente à la lecture de cette pièce, a la possibilité d'en connaître les contenus, et les rend publics : « Me voici aux bulletins. Des bulletins de la Comédie Française ! Cher public, vous ignorez ce que c'est. Vous n'en avez jamais lu. On n'en a jamais fait imprimer. [...] Que mon lecteur fasse attention que l'on écrit les bulletins et que j'aie le temps de réfléchir avec lui. »

Je prie le lecteur de suivre avec attention la marche que j'expose dans l'exactitude la plus rigoureuse, afin qu'il soit plus en état que moi de connaître l'esprit des comédiens. (*Zamore et Mirza*)

[...] il est donc important de convaincre le public et les détracteurs de mon ouvrage de la pureté de mes maximes. [...] Que le public juge et prononce ; j'attends son arrêt pour ma justification. (*Esclavage des Noirs*)

Je me propose d'instruire le public des procédés que la Comédie s'est permise avec moi. (*Le Mariage inattendu de Chérubin*)

Mais la bienséance, le respect que j'ai pour les femmes qui ressemblent à Madame de Clainville m'engagent à prier ce petit nombre, ou le grand, si l'on préfère, car je ne veux fâcher personne, de lire cette pièce avant de se révolter contre le titre. (*Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*)

Je finis par demander justice au public pour mes faibles productions. (*Le Couvent ou Les Vœux forcés*)

[...] persuadée que les Français ne seront pas toujours des bourreaux pour me juger, j'en appelle aujourd'hui à leur justice. (*Mirabeau aux Champs-Élysées*)

Vous, Français, qui m'allez lire, quel que soit le peu de goût que vous prendrez à cette lecture, apprenez à me connaître et vous rendrez justice à mes principes. (*Mirabeau aux Champs-Élysées, Encore une Préface*)

[...] il faut être comme moi rebutée, indignée des Comédiens, comme on le verra dans le cours de ma préface [...] Mais voici la lettre qui va me justifier et je défie la Comédie de me démentir d'un seul mot de ce que j'avance. (*Molière chez Ninon*)

Mais ce qui m'importe véritablement, c'est de prouver au public que ce n'est point ma pièce qu'on a représentée sur le Théâtre de la République, mais une pantomime de la façon des comédiens. J'ai été accablée, traînée dans les journaux. Quelle récompense pour une femme qui a si bien servi sa patrie ! [...] Voici ma pièce toute imprimée. Juge-la avec ta sévère impartialité et les lois feront le reste. Pour te donner une connaissance exacte de l'intrigue affreuse des comédiens, lis les deux extraits qui suivent. [...] Il est très important que le public soit instruit que j'ai été la victime de la rivalité des théâtres et de la jalousie d'une femme⁴⁵⁰ [...] Citoyens littérateurs, hommes sensés, jugez ma pièce d'après vos connaissances et votre conscience. (*Entrée de Dumouriez à Bruxelles*)

⁴⁵⁰ L'actrice Julie Candeille (voir ci-dessus, p.143, n.310)

Malgré cela, sur les aspects techniques elle se montre disponible à apporter des modifications à ses pièces pour rencontrer le goût des directeurs des troupes : c'est le cas de la Préface pour *L'Homme généreux* (où elle indique des coupures possibles) et pour *Le Philosophe corrigé* (où elle se déclare prête à accepter des propositions d'arrangements), ou de la Postface pour *Molière chez Ninon* (où, accusée d'avoir mis trop de personnages, elle propose aux acteurs de doubler de rôles et donne des conseils pour simplifier la mise en scène sans dénaturer la pièce).

On peut donc affirmer que la fonction prioritaire des préfaces pour Olympe est l'exposition de ses *chagrins dramatiques*, c'est-à-dire le récit de ses aventures littéraires et théâtrales, la réponse aux critiques, la défense et la justification, qui sont possibles car elle écrit ses préfaces après la lecture ou la représentation des pièces, et la vengeance (« Me voilà assez vengée », dit-elle dans Préface pour *Le Couvent*). Le thème des complots des Comédiens et de la persécution constante dont elle est victime en tant que femme dramaturge est donc le Leit-motif de toutes ses préfaces, et il est présenté aussi à travers un jeu de répétitions et de renvois textuels établis d'une préface à l'autre : Olympe fait souvent référence à des préfaces précédentes ou à des œuvres précédentes, et aussi à des préfaces suivantes, créant ainsi une sorte de réseau cotextuel et intertextuel à l'intérieur de ses paratextes. Dans la Préface pour *Zamore et Mirza*, elle annonce la Préface de *Molière chez Ninon* ; dans la Préface pour *L'Homme généreux*, elle fait mention du *Mariage inattendu de Chérubin* et de sa préface ; elle consacre une bonne partie de la Préface pour *Le Philosophe corrigé* à *Zamore et Mirza*, qu'elle espère voir jouer peu de temps après ; l'histoire tourmentée de cette même pièce est brièvement rappelée dans la Préface pour *Le Mariage inattendu de Chérubin* ; dans la Préface pour *Le Couvent ou Les Vœux forcés*, elle parle de *L'Esclavage des Noirs* ; elle cite *L'Esclavage des Noirs* aussi bien que *Les Vœux forcés* dans la Préface pour *Mirabeau aux Champs-Élysées* ; dans la Préface pour *Molière chez Ninon*, elle fait référence à deux de ses préfaces (*L'Homme généreux* et *Le Philosophe corrigé*) et, dans la Postface, elle n'oublie pas de recommander à toutes les âmes sensibles son *Zamore et Mirza*.

Pour Olympe de Gouges, les préfaces deviennent donc des miroirs qui reflètent les troubles et les aspirations de son aventure théâtrale, des véritables comptes-rendus de ses rapports avec la Comédie et le monde du théâtre, des mises en accusation, des

témoignages de sa vie privée et, en quelque cas, des pamphlets : elle y traite des thèmes qui lui sont chers en exposant ses opinions, comme si c'étaient des essais. Dans la Préface pour *L'Esclavage des Noirs*, Olympe parle de la condition d'oppression des esclaves dans les colonies mais aussi des violences commises par ces hommes de couleur à l'égard des colons Européens, souhaitant une *concorde indispensable* fondée sur le respect de la loi et sur l'humanité. Elle déclare sa foi en la nature mais en même temps sa conviction de la difficulté de récupérer l'ancien bonheur perdu par l'humanité, un thème qu'elle a traité, après *Le Contrat Social* de Rousseau, dans son essai *Le Bonheur Primitif de l'Homme*. Dans la Préface pour *Mirabeau aux Champs-Élysées*, elle proclame son patriotisme évoquant les *sublimes discours* de Mirabeau, rappelant qu'elle a commencé à combattre le despotisme bien avant la Révolution, citant quelques-uns des importants projets patriotiques qu'elle a proposés à l'Assemblée et exposant ses idées politiques et ses opinions sur la Cour, le Roi et la Reine.

Les thèmes féminins sont-ils présents dans ce péri-texte ? Nous avons déjà parlé de la *Préface pour les Dames* ou *Le Portrait des Femmes* qu'Olympe écrit pour l'édition de ses *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans* (1788)⁴⁵¹. Dans ce texte, elle fait appel à toutes les femmes, ses *chères sœurs* : déplorant le fait que les femmes soient les premières ennemies de leur sexe, elle les invite à la solidarité féminine, quelles que soient leur condition et leur classe sociale : « Ne pouvons-nous pas plaie sans médire de nos égales ? [...] Dans quelque cercle de femmes qu'on se rencontre, je demande si les travers d'esprit ne sont pas par-tout les mêmes ? ». Elle exprime aussi son désaccord sur le point de vue des hommes : « mon sentiment est que les femmes peuvent réunir les avantages de l'esprit avec les soins du ménage, même avec les vertus de l'âme, & les qualités du cœur ». Elle donne sa définition de *femme forte* : « celle en qui l'amour-propre dompte les passions ».

La question des femmes dramaturges, effleurée dans le *Portrait des Femmes*, touche Olympe personnellement : dans plusieurs préfaces elle attaque la Comédie et ses préjugés, affirme son propre statut d'auteur avec intensité et revendique le droit des femmes d'émuler les hommes de mérite dans l'activité de l'écriture. Ensuite, on trouve le thème de la solidarité à des catégories féminines, qui s'exprime par des idées concrètes : elle propose à Beaumarchais un pari, dont le perdant devrait financer le

⁴⁵¹ Voir ci-dessus, p.174-175.

mariage de six filles pauvres (*Le Philosophe corrigé*), et demande que les droits d'auteur dérivant des représentations de *Mirabeau aux Champs-Élysées* soient distribués aux femmes qui se distinguent par des actions patriotiques. Mais les remarques les plus intéressantes concernent les opinions d'Olympe sur les femmes en général : dans la postface pour *Molière chez Ninon*, elle exalte le personnage de Ninon de Lenclos qui, bien joué sur la scène « n'aurait pu que rendre les femmes plus équitables, même à travers leurs faiblesses » car si le grand mérite de cette femme exceptionnelle fait oublier tous ses défauts, la plupart de la population féminine ne possède pas ses vertus et n'aurait qu'à profiter de son exemple. Olympe revient sur la critique des femmes dans la préface pour *Mirabeau aux Champs-Élysées*, où elle parle de son *sexe ingrat* : « Je connais ses défauts, ses ridicules, mais je sens aussi qu'il peut s'élever un jour ». Elle pense à un projet en faveur de toutes les femmes, à un ouvrage *de longue haleine* qui devrait désormais l'occuper. Olympe connaît donc les défauts et les faiblesses du sexe féminin mais lui fait confiance et semble se charger d'une mission civilisatrice pour accompagner son évolution dans le futur.

Une dernière observation sur le style de ces préfaces : on sait (c'est Olympe-même qui le dit) que l'autrice n'a généralement pas l'habitude de revoir ou de corriger ses écrits. Et cela se voit bien : comme dans d'autres cas, elle dicte de jet, suivant l'onde de ses pensées. L'emphase et les marques d'oralité abondent, ainsi que les signes de ponctuation, et il y a une certaine pluralité de tons, étant donné la variété des textes et des registres qui composent ces préfaces : récits, lettres, citations, accusations, réflexions politiques, appels aux lecteurs, remarques ironiques, questions rhétoriques, digressions, confessions intimes... Ce qui compte pour Olympe, c'est la fonction sociale, l'utilité de ses écrits, leur vérité, leur sincérité, et non pas tellement leur élégance, comme le dit elle-même.

Après ces considérations, on peut certainement affirmer que les préfaces d'Olympe de Gouges ne sont pas simplement des textes liminaires qui répondent à une fonction codifiée d'encadrement ou de présentation du texte, mais se révèlent comme des textes autonomes, riches et intéressants, qui ont une vie à eux et qui sont lisibles à plusieurs niveaux : répertoires d'informations, témoignages sincères de vie artistique et de vie privée, dialogues passionnés avec le public, défenses acharnées de son œuvre et de son droit à l'écriture, réflexion métatextuelle...

Bien des critiques reconnaissent l'importance et la complexité de ces paratextes. Entre autres, Angeles Sirvent Ramos, dans son article de 2016, montre comment les préfaces se transforment en espaces personnels bien denses où l'autrice revendique le droit d'être femme écrivain et d'être lue, essayant en même temps de raconter son écriture et de se justifier face à son public et à la postérité⁴⁵². En Italie, Franca Zanelli Quarantini insiste sur l'originalité et sur l'urgence expressive de ces écrits et met en lumière la force de la parole débordante et inarrêtable des préfaces d'Olympe, qui deviennent une sorte de *seconde pièce*, une parole vivante qui est toujours affirmation d'un moi⁴⁵³.

D'ailleurs ce *moi* pénètre l'écriture dramatique d'Olympe de Gouges même quand cela contredit l'une des conventions principales du théâtre : l'invisibilité du sujet-scripteur, la dissimulation du *Je* biographique dans le discours théâtral⁴⁵⁴. Franca Zanelli Quarantini est parmi les critiques qui soulignent l'importance de la dimension autoréférentielle dans l'œuvre d'Olympe et qui montrent comment la présence de l'autrice dans ses textes se manifeste grâce à différentes stratégies. D'abord, par ce que nous appellerons des allusions biographiques : Olympe met souvent en scène des filles illégitimes ou non reconnues par leur père (*Zamore et Mirza*, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, *Molière chez Ninon*, *Le Couvent*). Il y a ensuite le cas de l'allusion onomastique : elle évoque sa personne dans la figure de la jeune Olympe dans *Molière chez Ninon*. Dans cette même pièce, le personnage de Figaro parle de son auteur, une femme qui écrit des comédies un peu faibles mais d'un caractère naturel et qui dicte ses textes à ses secrétaires : il s'agit là d'un stratagème métathéâtral. Finalement, une présence autofictionnelle : Olympe-autrice entre directement sur la scène dans la pièce inachevée *La France sauvée ou Le Tyran détrôné*. Ici, une Olympe-personnage se rend aux Tuileries en août 1792 pour parler à la reine Marie-Antoinette et lui donner ses conseils mais doit se contenter de discuter avec la princesse de Lamballe, hautaine et arrogante, à laquelle elle présente la menace réelle d'une évolution sanglante des émeutes révolutionnaires. Cette situation est inspirée d'un épisode vrai de la vie d'Olympe, qui se

⁴⁵² Angeles Sirvent Ramos, «Fonction des préfaces dans l'œuvre d'Olympe de Gouges » dans *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, sous la direction de Angeles Sirvent Ramos, Maria Isabel Corbi Saez, Maria Angeles Llorca Tonda, Paris, Champion, 2016, p.133-148.

⁴⁵³ Franca Zanelli Quarantini, *Introduzione* à Olympe de Gouges, *Teatro*, op. cit.

⁴⁵⁴ Anne Ubersfeld, abordant la question du sujet du discours théâtral, le définit un *discours sans sujet* (*Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 239-241).

rendit effectivement aux Tuileries mais pour d'autres raisons⁴⁵⁵ : on peut bien affirmer qu'ici la fiction se mêle au récit autobiographique.

6.2 La production théâtrale

Olympe ne se tourne pas vers la tragédie, un genre qui ne convient pas à sa nature, qui lui demanderait sûrement des efforts importants sur le plan stylistique et qui serait un obstacle à son désir de rejoindre le public le plus vaste possible.

Vers la fin du siècle, le théâtre français est dominé par la comédie dans toutes ses variantes, par le vaudeville, qui prévoit des ballets et des chants sur des airs connus, et par le drame bourgeois. Ce genre nouveau à vocation moralisatrice et didactique met en scène des personnages appartenant à la bourgeoisie et au peuple, les mêmes couches sociales auxquelles il est destiné comme produit littéraire. Ce théâtre refuse les unités, la vraisemblance et la peinture des caractères et cherche ses sources dans la vie quotidienne, dans l'actualité, dans la vérité des situations et dans les relations sociales et familiales. Il veut donner des leçons morales et susciter l'empathie du spectateur à travers un ton sérieux qui s'adapte à la représentation des malheurs des personnages et par le recours à une prose simple et à un style naturel. Le drame bourgeois, dont les représentants les plus illustres sont Diderot, Beaumarchais et Sébastien Mercier, se caractérise également par un certain goût romanesque et une insistance sur les aspects pathétiques⁴⁵⁶. Quant au théâtre révolutionnaire, on l'a vu, il se penche sur l'actualité et sur le message patriotique et civique, ayant recours à un style emphatique et peu élégant.

La production dramatique d'Olympe reflète toutes ces influences : elle écrit des comédies (dont quelques-unes avec chants et vaudevilles), des pièces sérieuses qu'elle définit *dramas*, et des œuvres qu'elle appelle simplement *pièces*. Dans son *drame* on trouve la rhétorique du drame bourgeois, le pathétique, l'attitude spectaculaire, des

⁴⁵⁵ Voir ci-dessus, chapitre 5, p.177-178 et n.402.

⁴⁵⁶ Certaines tendances de ce nouvel art dramatique sont annoncées par la comédie sentimentale et larmoyante de Nivelles de la Chaussée dans la première moitié du siècle. C'est Diderot qui présente la nouvelle idée de dramaturgie déjà en 1748, dans *Les bijoux indiscrets*, où un personnage affirme qu'à l'origine de l'émotion et du plaisir d'un spectacle il y a la représentation du vrai et l'illusion d'assister à l'action même. Dans les *Entretiens sur le fils naturel* (1757) Diderot nomme pour la première fois le *drame bourgeois*, l'appelant *genre sérieux*, et le définit ensuite dans le *Discours de la poésie dramatique* (1758). Beaumarchais reprend les théories de Diderot dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). Mercier est le dernier qui théorise le drame bourgeois (*Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773).

situations invraisemblables, de l'angoisse et de la suspense, et un style souvent peu soigné, avec des impropriétés, des solécismes et des clichés. Selon quelques critiques, elle annonce des tendances qui seront typiques du mélodrame du XIX^e siècle ; selon d'autres, Olympe est une expérimentatrice, car elle invente de nouvelles formes de dramaturgie, pliant les règles du genre et des sous-genres à ses objectifs. Elle le fait avec son originalité : ses sujets, toujours actuels, sont d'ordre moral, social, politique, révolutionnaire, et mettent au centre la femme et son rôle actif dans la famille, la société, la nation. Comme l'observe Gabrielle Verdier, dont nous reprenons et complétons ici les observations, avant 1789 les pièces d'Olympe abordent des thèmes de nature sociale et morale (les mariages forcés, l'emprisonnement pour dettes, la morale sexuelle différente pour les hommes et pour les femmes, le conflit entre la sexualité féminine et la maternité, l'héroïsme des femmes et leur droit à un mariage d'amour); après la Révolution apparaissent des sujets qui feront l'objet de réformes révolutionnaires (les couvents, le divorce) ou des thèmes plus proprement politiques (personnages et événements révolutionnaires, conspiration contre la Révolution)⁴⁵⁷. La première pièce, *Zamore et Mirza*, peut être définie d'inspiration humanitaire, et n'est certainement pas composée pour faire plaisir au public : comme le dit bien Eleni Varikas rappelant le pouvoir de la Comédie-Française et de la censure de l'époque, « Dans ce contexte, faire ses débuts dramatiques avec un thème pareil n'est pas la meilleure tactique mais Olympe de Gouges est tout sauf une bonne tacticienne »⁴⁵⁸. Le but principal d'Olympe dramaturge est émouvoir les spectateurs, mais pour les sensibiliser et les éduquer sur des thèmes importants et brûlants, qui se situent *au cœur de la critique de l'autorité arbitraire*⁴⁵⁹ et dont la figure féminine est toujours en quelque sorte le pivot. Cette centralité est certainement un élément nouveau par rapport au panorama des œuvres des femmes dramaturges de l'époque, comme nous l'avons montré plus haut⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ Gabrielle Verdier, « From Reform to Revolution : The Social Theater of Olympe de Gouges », dans Catherine R. Montfort (éd.), *Literate Women and the French Revolution of 1789*, Birmingham Alabama, Summa Publications, 1994, p.189-221

⁴⁵⁸ Olympe de Gouges, *L'Esclavage des Noirs*, Préface d'Eleni Varikas, Paris, Indigo & côté-femmes, 1989. p.13.

⁴⁵⁹ Nous empruntons l'expression à Eleni Varikas (*ibidem*).

⁴⁶⁰ Dans l'importante analyse qu'elle fait dans son article sur le *théâtre social* d'Olympe de Gouges, Gabrielle Verdier nous invite à considérer, à côté des aspects moraux et dramatiques plus conventionnels, l'originalité profonde du théâtre d'Olympe vu dans le contexte de son époque. Le courage et la clairvoyance de ses pièces s'apprécient grâce à un regard littéraire plus vaste et à une distanciation temporelle. Entre autres, Verdier souligne le traitement différent des personnages masculins par rapport aux autres pièces contemporaines : les hommes d'Olympe ne sont pas tous des ennemis à combattre dans un univers qui

On estime qu'entre 1783 et 1793 Olympe a écrit une quarantaine de pièces, dont douze nous sont parvenues (nous indiquons ici la date de publication) :

1- *Zamore et Mirza ou L'Heureux Naufrage*, 1788, drame en trois actes (écrit en 1783-1784, lu à la Comédie-Française en 1785, joué trois fois en 1789 et en 1790 sous le titre de *L'Esclavage des Nègres*, publié à nouveau en 1792 sous le titre de *L'Esclavage des Noirs*).

2- *Le Mariage inattendu de Chérubin*, 1786, comédie en trois actes (écrite en 1784, présentée à la Comédie-Italienne comme *Les Amours de Chérubin*, jamais jouée).

3- *L'Homme généreux*, 1786, drame en cinq actes (écrit en 1785-86, refusé par la Comédie-Française, jamais joué).

4- *Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*, 1787 et 1788, comédie en cinq actes, jamais jouée (écrite en 1786-87).

5- *Molière chez Ninon ou Le Siècle des grands hommes*, 1788, pièce épisodique en 5 actes et deux ballets (écrite en 1787-1788, lue à la Comédie-Française et refusée).

6- *La Bienfaisance récompensée ou La Vertu couronnée*, 1788, impromptu en un acte avec vaudevilles, jamais jouée.

7- *Les Démocrates et les Aristocrates ou Les Curieux du Champs de Mars*, 1790, comédie en un acte en prose et en vaudevilles (écrite en 1790), jamais jouée.

8- *Le Couvent ou Les Vœux forcés*, 1791 et 1792, drame en trois actes, (écrit en 1790, jouée en 1791 à Paris au Théâtre comique et lyrique et ensuite en province).

9- *La Nécessité du divorce*, pièce inédite en trois actes (écrite en 1790, proposée à la Comédie Italienne en 1791, jamais jouée).

10- *Mirabeau aux Champs-Élysées*, 1791, dialogue politique en neuf tableaux, joué à la Comédie Italienne en 1791.

11- *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers*, 1793, pièce épique en six actes (écrite en 1792, jouée en 1793)

12 *La France sauvée ou Le Tyran détrôné*, drame inédit en cinq actes (manuscrit incomplet, rédigé probablement en 1792).

repose sur des oppositions classiques du type gentil/méchant, victime/tyran, féminin/masculin, mais plutôt des figures plus nuancées, capables d'évoluer et de partager l'autorité morale avec les femmes indépendantes qui se distinguent dans les pièces. Selon Verdier, la relation qui lie le sexe féminin au sexe masculin chez Olympe de Gouges n'est pas la rivalité ou la recherche de supériorité mais l'émulation.

De son vivant, Olympe fait publier dix de ces pièces⁴⁶¹ et réussit à en faire représenter seulement quatre :

- *Zamore et Mirza*, Comédie-Française (devenue le Théâtre de la Nation), les 28 et 31 décembre 1789 et le 2 janvier 1790 ;
- *Le Couvent*, Théâtre Français Comique et Lyrique, à partir de 1790 (80 représentations) ;
- *Mirabeau aux Champs Élysées*, Comédie Italienne, 1791 - Bordeaux, 1791 ;
- *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles*, Théâtre de la République, 1793.

Une bonne partie de la vaste production d'Olympe (manuscrits, affiches, placards, brochures, documents divers) est actuellement perdue ou fut détruite à l'époque de son arrestation, après avoir été inventoriée. Même pour certaines œuvres existantes, la datation résulte encore douteuse, et les chercheurs ne sont pas toujours d'accord⁴⁶².

Parmi les nombreuses œuvres jamais retrouvées, il y a plusieurs titres que l'on connaît grâce à des renvois dans les écrits d'Olympe et à des trouvailles dans son appartement⁴⁶³. Grâce à Olivier Blanc, nous pouvons citer ici les éditions des œuvres d'Olympe de Gouges : en 1788, le recueil de ses premières œuvres théâtrales en trois volumes, c'est-à-dire l'édition la plus répandue en France comme à l'étranger⁴⁶⁴; en 1790, un quatrième volume, composé de brochures politiques ; en 1792, un recueil

⁴⁶¹ Le manuscrit inachevé de *La France sauvée* fait partie des documents du procès à Olympe et se trouve aux Archives Nationales et celui de *La Nécessité du Divorce* a été retrouvé et identifié à la Bibliothèque nationale par Gisela Thiele-Knobloch et par Gabrielle Verdier au début des années 1990.

⁴⁶² En effet, nous avons constaté quelques légères divergences à ce propos entre les répertoires que nous avons pris comme points de repère pour établir des chronologies :

- Olympe de Gouges, *Théâtre politique t.1*, Préface de Gisela-Thiele Knobloch, Paris, côté-femmes, 1991
- Olympe de Gouges, *Théâtre politique t.2*, Préface de Gisela-Thiele Knobloch, Paris, côté-femmes, 1993
- Olympe de Gouges, *Œuvres complètes* (4 tomes), Introduction littéraire par Félix-Marcel Castan, Montauban, Cocagne, 1993-2017.

- Gabrielle Verdier, « From Reform to Revolution : The Social Theater of Olympe de Gouges », *op. cit.*

- Olivier Blanc, *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.* (répertoires identiques à ceux des recherches précédentes d'Olivier Blanc)

⁴⁶³ Nous les indiquons avec les dates de composition : *Lucinde et Cardénio, ou Le Fou par amour* (1785, proposée à la Comédie-Française), *Le Marché des Noirs* (1790), *Le Nouveau Tartuffe, ou L'École des jeunes gens* (1790), *Les Réveries de Jean-Jacques ou La Mort de Jean-Jacques à Ermenonville* (1791, lu à la Comédie-Française et rejeté), le drame *Hypatie* (1789), la pièce allégorique *Le Temps et la Liberté* (1790), la comédie *L'Homme Incorrigible* (autour de 1790). Il existe aussi la comédie *Le Prêlat d'autrefois, ou Sophie et Saint-Elme, fait historique mis en action*, en quatre actes, écrite en 1791-1792 et publiée posthume en 1794 sous deux noms d'auteurs, Pompigny et Degouges, et jouée au Théâtre de la Cité en 1794. La plupart des critiques ne l'attribuent pas à Olympe de Gouges, tandis que Félix-Marcel Castan l'inclut dans son édition, montrant d'un côté les éléments de contiguïté à la production précédente et, de l'autre côté, ceux qui font penser à un auteur différent. On pourrait se demander, comme le fait Gabrielle Verdier, si le manuscrit inédit fut transmis au dramaturge Maurin de Pompigny par le fils d'Olympe après sa mort, et si le nom de l'auteur jacobin fut prudemment ajouté pour publier l'œuvre d'une femme exécutée sur l'échafaud, comme l'imagine Castan.

⁴⁶⁴ Cette édition comprend des œuvres déjà parues en 1786.

d'écrits politiques et de pièces révolutionnaires ; en 1793, deux volumes de ses œuvres et de son théâtre politique offerts à la Convention au mois de juin.

6.3 *Zamore et Mirza* (première version, 1788), *L'Esclavage des Nègres* (modifiée, jouée en 1789), *L'Esclavage des Noirs* (deuxième version, 1792), drame en trois actes

*Aux Indes orientales*⁴⁶⁵, l'esclave Zamore a tué l'intendant des esclaves pour défendre son amoureuse Mirza, condamnée à mort par cet intendant pour avoir refusé ses attentions sexuelles. Les deux jeunes se sont réfugiés sur une île déserte, où ils sauvent d'un naufrage un couple de Français, Valère et Sophie (dans la version de 1788 et de 1789, il y a aussi un bébé qui n'est pas encore retrouvé). Les deux Européens, profondément reconnaissants, souhaitent plaider la cause de Zamore et Mirza auprès du gouverneur de la colonie, Monsieur de Saint-Frémont, qui est aussi le maître affectionné de Zamore. Le gouverneur est un homme sage et généreux (avec sa femme il a accueilli comme son enfant le bébé de Valère et Sophie, rescapé de la noyade) mais la loi lui impose de condamner à mort son esclave meurtrier et sa complice. Dans cette circonstance, il révèle à sa femme son ancien secret : des années auparavant, il a eu une petite fille d'une jeune Française qu'il aimait mais qu'on l'a empêché d'épouser. Il aimerait retrouver sa fille et lui offrir son aide, il a fait chercher les deux femmes mais sans succès. Sa femme se montre très compréhensive et le supplie elle aussi d'épargner la vie de Zamore et Mirza. Le juge et les colons exigent que la loi soit appliquée, et le gouverneur doit céder. La nouvelle de la condamnation provoque le soulèvement des esclaves de la colonie, dont quelques-uns offrent leur vie au gouverneur en échange de la grâce à leurs amis. Au moment de l'exécution, il s'avère que Sophie est la fille naturelle du gouverneur : celui-ci, au comble du bonheur, accepte de gracier Zamore et Mirza et leur donne la liberté. Mais Zamore veut rester à son service. On prépare le mariage des deux jeunes, et la pièce s'achève sur le discours final du gouverneur qui s'adresse aux esclaves désormais apaisés : il y célèbre le nouveau cours de l'Europe et la bienfaisance de Louis XVI, annonçant un futur sans persécutions et sans tyrannies où la seule loi à laquelle tous les hommes se soumettront sera celle de l'humanité et de la sagesse.

Cette œuvre n'aborde pas directement des thématiques féminines : c'est une pièce de nature plus politico-historique. Ainsi Olympe rappelle-t-elle son inspiration : « Le récit des cruautés exercées par des maîtres féroces sur les malheureux Africains avait ému ma sensibilité. Solliciter en leur faveur l'opinion publique, éveiller la bienveillance sur ces déplorables victimes de la cupidité, tel fut le devoir que je m'imposai. Un drame sentimental me parut très propre à remplir mes vues »⁴⁶⁶. Dans les *Réflexions sur les hommes nègres*, elle demande de l'indulgence pour la faiblesse du drame, *en faveur du*

⁴⁶⁵ Voir plus haut nos rappels sur la question coloniale, p.169.

⁴⁶⁶Olympe de Gouges, *Les Comédiens démasqués*, dans *Œuvres Complètes, t.III*, Montauban, Cocagne, 2017, p.235. Dans cet écrit à fonction apologétique de février 1790, Olympe se réfère à sa pièce par tous les trois titres.

*sujet*⁴⁶⁷. Félix-Marcel Castan, dans sa brève présentation de *L'Esclavage des Noirs*, écrit que « L'intérêt historique de l'œuvre l'emporte sur sa valeur littéraire et théâtrale. La tonalité générale est issue de la comédie larmoyante, du roman exotique de Bernardin de Saint-Pierre, de l'idéologie du bon sauvage, de la peinture édifiante de Greuze : trop datée »⁴⁶⁸. Nous souscrivons pleinement l'analyse de Castan mais non pas ses conclusions : de fait, il reproche à Olympe d'exprimer dans la pièce des tendances littéraires typiques de son siècle, et nous rappelons également que le style plutôt mélodramatique et emphatique de *L'Esclavage* est assez en harmonie avec les modèles expressifs du discours politique de l'époque révolutionnaire, ce qui contribue à rendre cette œuvre une pièce engagée⁴⁶⁹. Et cet engagement se manifeste à deux niveaux : dans la sphère publique, traitant le thème politique de l'esclavage, ainsi que dans la sphère privée, présentant le problème de la reconnaissance d'un enfant illégitime à l'intérieur de la famille. Le thème de la fille naturelle, on le voit bien, touche l'histoire personnelle d'Olympe, (la pièce est achevée dans la même année que le roman autobiographique *Mémoire de Madame de Valmont*). Dans la pièce se fondent en quelque sorte des aspects du drame bourgeois à la Diderot et la vocation plus citoyenne du drame à la Mercier⁴⁷⁰.

Nous examinons maintenant les voix et les comportements des personnages dans *L'Esclavage des Noirs* de 1792 (t.1 des éditions Cocagne), pour essayer de tracer des portraits féminins par une démarche textuelle. Dans cette deuxième édition est introduit le personnage de Coraline, qui se révèle particulièrement intéressant pour notre analyse.

Mirza⁴⁷¹

Un emploi littéraire antécédent de ce prénom est certainement celui de Montesquieu : Mirza est un personnage mineur des *Lettres Persanes* (1721), un ami d'Usbek et Rica qui est resté en Perse, auteur d'une seule lettre (lettre X)⁴⁷². C'est donc

⁴⁶⁷ Olympe de Gouges, *Œuvres*, Présentées par B. Groult, *op. cit.*, p.87.

⁴⁶⁸ *Op. cit.*, p.25.

⁴⁶⁹ Comme l'affirme aussi Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*

⁴⁷⁰ Le Hir (*id.*) parle ouvertement de tentative de fusion des deux modèles dramatiques et nous rappelle que Mercier, en 1773, inscrit l'esclavage dans les sujets appropriés pour un drame.

⁴⁷¹ Le nom 'Mirza' est à l'origine un titre persan de noblesse qui suit un nom masculin. Il a ensuite pris une signification plus générale de titre de distinction (il est alors généralement placé avant le nom) et s'est répandu en Inde et au Pakistan. Comme prénom masculin, il est actuellement très utilisé dans des pays slaves de culture arabe, notamment en Bosnie-Herzégovine. On peut le trouver, plus rarement, comme prénom de fille.

⁴⁷² Dans ces quelques lignes, il se présente comme un jeune homme qui cultive le sentiment d'amitié, qui se passionne aux débats sur les questions morales, et comme un esprit plutôt éclairé, car il affirme de vouloir

Olympe de Gouges qui change de sexe à ce prénom exotique, en ouvrant la voie à d'autres emplois littéraires de 'Mirza' au féminin⁴⁷³.

Mirza apparaît dans le premier et le troisième acte, et résulte le personnage féminin principal par nombre de présences sur scène (quinze).

Cette Mirza d'Olympe est une fille courageuse : « Zamor, je ne crains que pour toi. Le supplice n'a rien qui m'effraye » (I, 1). Au moment de son arrestation, elle est prête à subir le supplice avant Zamore : « Qu'on me fasse mourir avant lui » (I, 9). Plus tard, elle se répète : « Je suis aussi coupable que Zamor ; [...] Je veux mourir la première » (III, 5). Quand elle aperçoit Valère (un inconnu, un possible danger), elle vainc ses peurs et, toute seule, court auprès de lui pour le secourir : « Malgré mes craintes, je ne puis m'empêcher de le secourir » (I, 4). Elle a un cœur sensible : « Il fallait me laisser mourir, tu serais auprès de notre gouverneur [...]. J'ai causé tes malheurs et les siens » (I, 1). Cette sauvage introduit la première dans la pièce le principe d'égalité des hommes, un principe qu'elle perçoit sans connaissances, *naturellement*, à la manière de Rousseau : «[...] pourquoi les Européens et les habitants ont-ils tant d'avantages sur nous, pauvres esclaves ? Ils sont cependant faits comme nous. Nous sommes des hommes comme eux : pourquoi donc une si grande différence de leur espèce à la nôtre ? » (I, 1). Elle regrette toutefois, à la manière d'Olympe, son manque d'instruction : « Je serais bien contente d'être aussi instruite que toi [...] » (acte I, scène 1). C'est une fille de la nature, comme le souligne Zamore qui lui dit : « Ta naïveté me charme : c'est l'empreinte de la nature » (I, 1). Quand les soldats approchent, Mirza invite Zamore à se réfugier dans les forêts et se propose comme habitante de la nature et représentante d'un monde non civilisé auquel Zamore, éduqué par son maître, n'appartient plus : « ne crains point de revenir habiter

raisonner « comme homme, comme citoyen, comme père de famille » et non selon les dogmes de la foi musulmane.

⁴⁷³ En 1795 Madame de Staël publie *Mirza ou Lettre d'un voyageur* (écrit en 1786, un an après la lecture de *Zamore et Mirza* de 1785), dont nous avons parlé ci-dessus (p. 120), l'histoire une voix féminine africaine qui se lève contre l'esclavage et qui poursuit des idéaux de liberté et d'affirmation de soi. En 1797, Joseph Patrat publie chez Huet sa comédie *Mirza, ou le Préjugé et l'Amitié*, l'histoire de l'amitié entre deux jeunes officiers Français en garnison dans une colonie américaine : Mirza est la fille du Commandant, amoureuse d'un de ces deux soldats. Bien plus tard, en 1835, dans *Le poème de Myrza*, très brève nouvelle de jeunesse, Georges Sand nous présente le personnage fascinant d'une prophétesse 'féministe' de l'antiquité hébraïque qui chante une Genèse du monde dans laquelle la création de la femme n'est pas associée au péché mortel mais à la découverte de l'amour et de la vie. Le parcours du nom 'Mirza' dans l'histoire littéraire de l'époque est tracé, entre autres, par J. Claiborne Isbell, *Voices Lost ? Staël and Slavery, 1786-1830*, in D. Y. Kadish (éd.), *Slavery in the Caribbean Francophone World*, Athens, The University Georgia Press, 2016, pp. 39-52.

dans le fond des forêts. A peine tu te rappelles nos lois, et bientôt ta chère Mirza t'en retracera la douce image » (III, 3). Altruiste, elle est prête à s'occuper des deux Français rescapés, Valère et Sophie : « Nous, vous abandonner ! Jamais, non jamais » (I, 6). Elle connaît le sentiment de solidarité qui dépasse la condition sociale : « Je vous aime bien, quoique vous ne soyez pas esclave » (I, 7). On dirait que Mirza possède une conscience féminine : juste avant son exécution, elle prend congé de ses vieux parents et salue également les autres femmes (dans la didascalie, les *esclaves de son sexe*) : « Adieu, mes compagnes » (III, 11). Elle a un sentiment religieux : « Grand Dieu, [...] votre justice ne cesse jamais de se manifester » (III, 13). Au comble du bonheur, elle témoigne d'un optimisme absolu, et même un peu naïf, dans le futur : « Nous allons vivre pour nous aimer. Nous serons toujours heureux, toujours, toujours » (III, 3).

Les deux indications sur la voix de Mirza sont de nature prosodique, concernant le ton : elle parle *avec franchise* et *avec surprise* (I, 7). Donc, malgré sa sensibilité, Mirza ne se laisse pas entraîner par ses émotions : elle se présente plutôt comme une créature simple et naturelle, comme l'expression d'un amour sincère, d'un héroïsme féminin spontané et d'une vision égalitaire et solidaire de l'*espèce* humaine. Elle incarne la bonne sauvage de Rousseau, fidèle à son rôle domestique⁴⁷⁴. Mais, tout en étant ignorante, cette esclave aspire à l'instruction et parle une langue simple mais non marquée.

Madame de Saint-Frémont

La femme du gouverneur entre sur la scène dans le deuxième acte, dont elle est le personnage féminin dominant, et réapparaît ensuite à la fin de la pièce (dix présences en tout). Tout d'abord, par un monologue, elle a la fonction de résumer au spectateurs la situation de Zamore et Mirza, que l'on cherche partout, et d'introduire indirectement le personnage de son époux : elle le présente comme un homme partagé entre sa volonté sincère de faire grâce à son esclave et le devoir institutionnel qui l'a obligé à signer son arrêt. Elle parle également de la tristesse qui consume son mari depuis des années et dont elle ne connaît pas la cause. Madame de Saint-Frémont nous dit qu'à part ce secret elle est la confidente de son époux (II, 4). Devant l'égarement et le trouble évident de Monsieur de Saint-Frémont, qui n'a pas reçu de France aucune nouvelle sur sa fille perdue, elle déclare toute sa dévotion et son amitié, ainsi que sa compréhension discrète :

⁴⁷⁴ Zamore l'envoie cueillir des fruits (I, 1), un acte typiquement féminin.

« Que dis-tu mon ami ? Tu sembles te faire des reproches. Ah ! si tu n'es coupable qu'envers moi, je te pardonne tout, pourvu que ton cœur me reste. Tu détournes les yeux ; je vois couler tes larmes. Ah, mon ami ! Je n'ai plus votre confiance ; je vous deviens importune ; je vais me retirer » (II, 5). Elle semble deviner la cause de cette tristesse : « Mais tu me caches un secret ennui. Avoue-le-moi. Tes soupirs étouffés me le font soupçonner. La France te fut chère ; c'est ta patrie... Peut-être une inclination... ». Elle supplie son mari de lui révéler son secret, même au prix d'en souffrir : « Si je te fus chère, il faut m'en donner une preuve. [...] Celle de me révéler les causes de ton affliction ». Une fois au courant du passé de M. de Saint-Frémont, elle le juge « plus malheureux que coupable » elle le pardonne sans hésitation, elle l'invite à poursuivre ses recherches et se déclare prête à former une famille recomposée si jamais son époux retrouve sa fille française, tout en affirmant sa volonté de rester sa femme : « Je n'ai point d'autres parents que les tiens. Je fais ta fille mon héritière ; mais ton cœur est un trésor qu'il n'est pas en mon pouvoir de céder à une autre » (II, 5). Dans cette circonstance elle révèle au lecteur/spectateur que son mari a changé de nom, prenant avec le mariage celui de sa femme, c'est-à-dire celui de son beau-père, dont il était fils adoptif⁴⁷⁵. Malgré la crainte de voir réapparaître l'ancienne amoureuse de son mari, dans un second monologue elle lui reconnaît une sorte de priorité : « Clarisse, dans le malheur, a de plus grands droits sur son âme » (II, 7).

Quand Sophie l'implore d'intervenir en faveur de Zamore et Mirza, elle est soulevée, comprenant que la jeune française ne peut pas être l'amour de jeunesse de son époux, et elle est profondément touchée. Elle se dit : « Sa jeunesse, sa sensibilité touchent mon cœur à un point que je ne puis exprimer » (II, 9). Elle décide de se faire promotrice d'une action en faveur des deux fugitifs et s'adresse ainsi aux esclaves qu'elle appelle « mes enfants » : « Il faut nous réunir avec les colons, et demander la grâce de Zamore et Mirza » (II, 9). Le courage ne lui manque pas : « N'importe. Je ne crains ni le danger ni la fatigue, quand il s'agit de sauver les jours de deux infortunés » (II, 10). Madame de Saint-Frémont pressent elle aussi le lien entre Sophie et Monsieur de Saint-Frémont, tout comme l'avait fait Sophie : « Je trouve dans les traits de cette étrangère une ressemblance... Quelle chimère ! » (II, 10).

⁴⁷⁵ Un exemple de paternité responsable idéale : avec l'adoption, on cède naturellement son nom et son patrimoine.

Madame révèle ouvertement au public ses émotions dans les deux dernières scènes de l'acte II, où elle éprouve le besoin de s'exprimer sans se faire entendre par les autres personnages, avec quatre apartés. Et c'est encore dans la scène 10, quand les émeutes des esclaves appellent le gouverneur à la tête du régiment de soldats, qu'apparaissent des didascalies qui concernent sa voix et ses mouvements : elle se rend *avec frayeur* au fond du théâtre, elle est *livrée à la plus grande douleur* craignant pour son mari, elle s'interroge, *agitée* sur le destin de Zamore et Mirza et elle rassure Betzi et Coraline (qu'elle appelle « mes enfants ») *avec empressement* qu'elle va essayer de les sauver.

Voilà le portrait d'une femme sensible, en émoi, qui souffre, mais qui est en même temps courageuse, lucide et généreuse : elle a une attitude tolérante à l'égard du premier amour de son époux, dont elle est prête à adopter la fille illégitime, et se prépare à intercéder avec le gouverneur pour la vie de Zamore et Mirza. De plus, elle se présente comme une figure maternelle pour ses esclaves et ses domestiques et, dans la première version de la pièce, elle a adopté également la petite de Sophie et Valère, qui est restée apparemment sans parents. C'est un personnage sans enfants où la maternité s'exprime toutefois au mieux, une mère accueillante qui a une fonction sociale et non seulement familiale, car elle préfère un bonheur plus étendu à son bonheur personnel et à son amour-propre et conçoit la famille comme un lieu d'amour et solidarité plus qu'un réseau de liens de sang.

Sophie

Le nom de Sophie est peut-être un hommage à Rousseau et une allusion à la sagesse de ce personnage, qui comprend tout de suite et très clairement la situation des esclaves fugitifs. Elle apparaît dans la pièce déclarant immédiatement son double rôle d'épouse et de fille à la recherche d'un père inconnu (I, 5, 6)⁴⁷⁶. Au cours de l'acte premier, ce personnage se dessine comme une épouse amoureuse et comme une femme qui sait très bien exprimer sa reconnaissance pour ses sauveurs. Malgré les circonstances dramatiques du naufrage, elle reconnaît avec lucidité la cruauté du supplice auquel Zamore et Mirza sont condamnés : « Que je plains, ce malheureux ! Quoiqu'il ait commis

⁴⁷⁶ Dans *Zamore et Mirza* et dans la première version de *L'Esclavage des Nègres*, Sophie se présente également comme une maman angoissée par la perte de sa petite enfant, qu'elle retrouvera plus tard chez le Gouverneur.

un meurtre, son meurtre me paraît digne de grâce » (I, 8). C'est là l'expression de la capacité de relativiser la gravité d'un crime, la réponse raisonnable et toute féminine à l'imposition d'une loi écrite que les hommes veulent appliquer à tout prix. Ces affirmations se transforment bientôt en défi courageux : « Vous les emmenez pour les faire mourir ? Vous nous ôterez plutôt la vie, avant de les arracher de nos bras ». Juste après, face à l'intendant indien défenseur du principe de l'esclavage, voilà l'affirmation effrontée de Sophie : « Quel affreux préjugé ! La nature ne les a point faits esclaves ; ils sont hommes comme vous » Cette audace provoque la réaction (misogyne ?) de l'homme : « Quel langage tenez-vous là, madame ? » Sophie répond : « Le même que je tiendrai à votre gouverneur » (I, 9). À la rencontre de Madame de Frémont, dans sa seule présence sur la scène de l'acte II, Sophie défend Zamore et déclare un idéal d'humanité (l'italique est le nôtre) :

Sans le secours de Zamore, aussi intrépide qu'*humain*, je périssais dans les flots. [...] Je lui dois le bonheur de vous voir. Ce qu'il a fait pour moi lui assure dans mon cœur les droits de la nature ; mais ces droits ne me rendent point injuste [...]. Quelle *humanité*, quel zèle à nous secourir ! Le sort qui les poursuit devrait plutôt leur inspirer la crainte que la pitié ; mais loin de se cacher, Zamore a affronté tout péril, il s'est jeté au milieu des flots pour me sauver. Jugez, Madame, si avec ces sentiments d'*humanité*, un mortel peut être coupable ; son crime fut involontaire, et c'est faire justice que de l'absoudre comme innocent » (II, 9).

Sophie ne fait pas mention de la condition de servitude de ses sauveurs : en ce moment il n'est plus question de colons ou d'esclaves, mais d'êtres humains. Le personnage se fait certainement l'interprète d'Olympe, pour qui *humanité* signifie donc sensibilité, générosité, pitié, courage désintéressé, solidarité. Au moment de l'exécution de l'arrêt de mort, Sophie prend conscience de son courage (« Cet excès de cruauté me donne du courage ») et se lance entre Zamore et Mirza *avec héroïsme*, comme le précise la didascalie, criant au juge : « Barbare ! Ose me faire assassiner avec eux ; je ne les quitte point ; rien ne pourra les arracher de mes bras ». Le juge ordonne alors que cette « femme audacieuse » soit éloignée des prisonniers (III, 5). Sophie frôle la clairvoyance quand elle entend la description de M. de Saint-Frémont : « Je ne sais pourquoi, ce gouverneur m'intéresse. Le récit de ses chagrins oppresse mon cœur » (I, 8). Dans la dernière scène de la pièce, Sophie, en véritable *femme sensible*, voyant Zamore et Mirza prêts à mourir sous les flèches, cède au désespoir et s'évanouit une première fois. Quand elle revient à

elle, Monsieur de Saint-Frémont la reconnaît comme sa fille, et elle s'évanouit une seconde fois. Elle supplie alors son père le gouverneur de gracier ses sauveurs. Cette scène, comme l'observe entre autres Mireille Habert, est l'expression d'une esthétique théâtrale typique du dix-huitième : l'action dramatique est construite en fonction d'une scène forte, à grand spectacle, qui se transforme en un tableau parlant⁴⁷⁷. C'est le triomphe de la sensibilité : le gouverneur est *attendri*, tout le monde est à genoux, tout le monde se réjouit de la grâce accordée, et le major ressent le besoin de justifier le comportement plus émotionnel que militaire de ses soldats : « Braves guerriers, ne rougissez point de ce mouvement de sensibilité ; il épure le courage et ne l'avilit pas » (III, 13).

Le dénouement larmoyant et l'atmosphère *sensible* ne doivent pas obscurcir la force de ce personnage, qui nous semble une version européenne et civilisée de Mirza, une sorte d'évolution occidentale de la jeune esclave⁴⁷⁸. Elle énonce le principe de l'égalité tout comme le fait Mirza, mais celle-ci adresse son discours à un autre esclave qui est aussi son amoureux. Au contraire, les interlocuteurs de Sophie sont d'abord un intendant de la colonie et ensuite un juge, donc deux représentants du système esclavagiste. La réaction des hommes, avec qui elle utilise un lexique qui sent un peu les Lumières (*préjugé, barbare*), montre bien que son langage est considéré scandaleux, car il s'agit là d'affirmations qu'elle fait publiquement ; non contente, la jeune femme se déclare prête à défendre ses idées devant la plus haute autorité de l'île. Elle n'a donc pas peur d'affronter des hommes et des institutions. C'est grâce à Sophie, intermédiaire auprès d'un homme de pouvoir, que les deux esclaves seront sauvés et que la justice et l'humanité s'affirment dans le cœur du gouverneur comme dans la société entière. De plus, si on pense que Sophie, enfant illégitime, retrouve enfin son père biologique qui l'appelle *ma fille* et *mon sang*, nous pouvons risquer d'affirmer que ce personnage est très proche d'Olympe, dont il réalise le rêve impossible.

⁴⁷⁷ Mireille Habert, « La femme à la tribune du théâtre : de *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges (1789) à *Étuves* d'Emmanuel Genvrin (1989) », dans *Le Féminin en Orient et en Occident, du Moyen Âge à nos jours : mythes et réalités*, Études réunies et présentées par Marie-Françoise Bosquet et Chantale Meure, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 161-173.

⁴⁷⁸ Dans la scène 7 de l'acte II, Mirza et Sophie s'échangent des compliments : ce faisant, elles reconnaissent leur race différente et en même temps leur beauté féminine, une caractéristique humaine qu'elles partagent. Marie-Pierre le Hir (« Feminism, Theater, Race : *L'Esclavage des Noirs* », *op. cit.*) y lit volontiers un témoignage de l'idée gougienne d'égalité à l'intérieur de la diversité.

Betzi

C'est la femme de chambre de Madame de Saint-Frémont. Le nom de ce personnage, qui apparaît au début et à la fin du deuxième acte (6 présences), est peut-être suggéré à Olympe par l'héroïne du roman *Betsi, ou les bisarreries du destin. La nouvelle orpheline anglaise*, publié à Amsterdam et à Paris en 1769 par l'abbé Antoine Sabatier de Castres, un protégé d'Helvétius⁴⁷⁹. La servante et son époux Azor parlent d'eux-mêmes comme d'*esclaves nègres* (Azor affirme avoir été acheté en Guinée), définissent « cruels » les Indiens et louent la bonté de leur maître Saint-Frémont et des Français. C'est au cours de cette conversation que Betzi énonce un principe anti-esclavagiste : « L'on m'a assuré que dans les premiers temps nous n'étions pas esclaves ». Azor confirme : « Il y a encore des climats où les nègres sont libres ». C'est encore Betzi qui constate tristement : « Et personne ne prend notre défense ! » (II, 1). Le droit à la défense pour les victimes d'injustice est évidemment une vérité acquise pour Betzi qui, ayant entendu que Zamore et Mirza seront bientôt exécutés, s'exclame : « Sans être entendus ? Sans être jugés ? » (II, 2). Cette femme humble, qui se définit une *esclave* et qui est au service de la famille du gouverneur, ne se limite pas à remarquer l'injustice de sa condition, mais montre son courage quand elle suggère de faire échapper Zamore et Mirza et insiste face aux hésitations d'Azor. Celui-ci observe qu'aider les deux fugitifs signifierait s'exposer beaucoup. Betzi réplique : « Sans doute ; mais il n'y aurait pas punition de mort ». Azor est très prudent, alors que sa femme pense à prendre des initiatives : « Il faudrait du moins parler à leurs amis ; ils pourraient gagner les autres esclaves. Ils aiment tous Zamore et Mirza » (II, 1). Si elle tremble, ce n'est pas parce qu'elle craint pour sa vie : « Je tremble pour mes camarades » (II, 10).

Courageuse elle aussi, Betzi est une esclave plus civilisée que Mirza, et semble préparer l'entrée en scène de Coraline, l'esclave qui a accompli l'évolution d'un état naturel à un état culturel.

Coraline

Coraline est le personnage de nombreuses pièces jouées au Théâtre Italien à la moitié du siècle, dont la dernière en date est probablement *Coraline esclave perdue et*

⁴⁷⁹ Sabatier de Castres (1742-1817) est surtout connu comme l'auteur du *Dictionnaire de littérature* (1770) et des *Trois Siècles de la littérature française* (1772), où il exprime des positions anti-philosophes.

retrouvée (1751)⁴⁸⁰. Chez Olympe de Gouges, l'esclave Coraline apparaît seulement dans le deuxième acte, qui a été beaucoup simplifié dans cette version de 1792, peut-être pour compenser la disparition de quelques personnages. Elle parle seulement dans deux des trois scènes dans lesquelles elle est présente, mais Olympe lui confie le rôle de porte-parole de ses positions abolitionnistes et de ses espoirs dans un futur sans hommes en chaînes. La transition de Betzi à Coraline se fait sur la notion de justice. Dans l'acte II, scène 2, au nom de tous les esclaves, Coraline reprend en effet le vocabulaire et l'argument de Betzi : « Jugés ! Il nous est défendu d'être innocents et de nous justifier ». Discutant avec Azor et Betzi de la condition des esclaves vendus *comme des bœufs*, Coraline prévoit l'avènement d'une époque de liberté : « Quel que soit notre déplorable sort, j'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, et peut-être avant peu... ». Azor demande si les esclaves deviendront maîtres, et elle de répondre : « Peut-être ; mais non, nous serions trop méchants. Tiens, pour être bon, il ne faut être ni maître ni esclave ».

Et voilà deux idées révolutionnaires, et en plus exprimées par une femme qui est en même temps une esclave. Non seulement l'esclavage est destiné à terminer, mais cette liberté correspondra à un état d'humanité. Coraline nous propose une équivalence : liberté = égalité = bonté. La transformation sociale aura donc des conséquences morales. Azor est perplexe : « Ni maître ni esclave ! Oh, oh ! Et que veux-tu donc que nous soyons ? sais-tu, Coraline, que tu ne sais plus ce que tu dis, quoique nos camarades assurent que tu en sais plus que nous ? ». Coraline est une esclave plus instruite que ses semblables, elle sait lire et elle lit, en plus, des textes philosophiques, ce qui lui permet d'accéder à un niveau supérieur de conscience : « Va, va, mon pauvre garçon, si tu savais ce que je sais ! J'ai lu dans un certain livre, que pour être heureux il ne fallait qu'être libre et bon cultivateur. Il ne nous manque que la liberté. Qu'on nous la donne, et tu verras qu'il n'y

⁴⁸⁰ Les autres titres : *Coraline esprit follet* (1744), *Coraline magicienne* (1744), *Coraline protectrice de l'innocence* (1745), *Les folies de Coraline* (1746), *Le divorce d'Arlequin et de Coraline* (1746), *Coraline fée* (1746), *Coraline Arlequine* (1747). Certaines de ces pièces (les autres sont anonymes) sont l'œuvre du dramaturge vénitien Carlo Veronese (1702-1762), qui s'installe à Paris autour de 1742. Coraline est le surnom d'une de ses filles, Anna Maria Veronese, qui y jouait comme actrice ainsi que sa sœur Camille. Carlo, Coraline et Camille sont cités par Jean-Jacques Rousseau (alors secrétaire d'ambassade à Venise) dans ses *Confessions* (livre VII). Le personnage théâtral de Coraline est l'une des figures qui incarnent le type de Colombine dans la Commedia dell'Arte (les actrices jouant Colombine ont souvent personnalisé cette figure par des traits caractéristiques et par des noms différents).

aura plus ni maîtres ni esclaves ! »⁴⁸¹. D'où vient cette réflexion philosophique de Coraline ? Impossible de ne pas penser au *Bonheur primitif de l'homme ou les Rêveries patriotiques* de 1789, où Olympe imagine le testament moral du premier homme qui donne à ses enfants les conseils pour maintenir l'amitié et l'ordre dans la communauté humaine qui va s'élargir: « Le bonheur est né avec l'homme », « Il faut cultiver la terre », « Tous les hommes indistinctement doivent concourir au bien public, sans qu'ils puissent s'y refuser, sous quelque prétexte que ce puisse être, sauf l'infirmité ou la maladie »⁴⁸². Le bonheur va de pair avec la liberté, le travail des champs, l'égalité, la participation au bien collectif. Puisque Betzi et Azor ne comprennent pas, Coraline précise son idée : « Que les maîtres donnent la liberté, aucun esclave ne quittera les ateliers ! Insensiblement, les plus sauvages d'entre nous s'instruiront, reconnaîtront les lois de l'humanité et de la justice, et nos supérieurs trouveront dans notre attachement, dans notre zèle, la récompense de ce bienfait ». Le passage de la servitude à la liberté va donc entraîner l'instruction des esclaves libérés et, par conséquence, une transformation de la condition morale de sauvages à celle d'*humains*, garantie par la *justice*. Cela va resserrer les liens avec les anciens maîtres qui ont accordé cette liberté. La stupeur et l'admiration (ou le reproche ?) d'Azor s'expriment dans sa réplique : « Tu parles comme un homme ! Je crois entendre M. le gouverneur... Oh, qu'il faut avoir de l'esprit pour retenir tout ce que les autres disent ! ». Selon Azor, Coraline, qui est esclave, nègre et femme, s'exprimerait comme Monsieur de Saint-Frémont, gouverneur, blanc, homme. Effectivement, elle décrit un idéal de liberté et d'ordre social qui peut être mis en parallèle avec les arguments du gouverneur, et qui nous permet d'affirmer qu'elle se distingue par un idiolecte considéré plus masculin que féminin :

Coraline

J'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, et peut-être *avant peu*...

Que les *maîtres* donnent la *liberté*, aucun esclave ne quittera les ateliers !

M. de Saint-Frémont

et j'ose espérer qu'*avant peu* il n'y aura plus d'esclaves. (acte II, scène 6)

Les souverains rendent leurs peuples heureux : tout citoyen est *libre* sous un bon *maître*, et dans ce pays

⁴⁸¹ À remarquer que l'opposition est entre *maîtres et esclaves*, et non pas entre *blancs et noirs* : l'esclavage n'est pas une question de couleur de la peau, mais une question de prévarication. Cela permet aux esclaves de la pièce de voir les Français comme *bons* et permettrait aux spectateurs français de se dissocier des intérêts du parti colonialiste. Sur cet aspect s'attarde Eleni Varikas, *op. cit.*, p.19-20.

⁴⁸² Voir ci-dessus, p.175.

[...] les plus sauvages d'entre nous
s'instruiront, reconnaîtront les *lois* de
l'*humanité* et de la justice,

et nos supérieurs trouveront dans notre
attachement, dans notre zèle, la récompense
de ce *bienfait*.

d'esclavage il faut être barbare malgré
soi (acte II, scène 6)

Esclaves, écoutez-moi ; si jamais on
change votre destinée, ne perdez point
de vue l'amour du bien public, qui
jusqu'à présent vous fut étranger.
Sachez que l'homme, dans sa liberté,
a besoin encore d'être soumis à des *lois*
sages et *humaines* (acte III, scène 13)

espérez tout d'un gouvernement éclairé
et *bienfaisant*. (acte III, scène 13)

Les deux personnages semblent partager la même vision d'un futur pas trop loin où les maîtres aboliront l'esclavage et où les esclaves accepteront de devenir des citoyens, de respecter les lois et d'agir pour le bien public : c'est un futur de liberté, d'intégration et de coopération⁴⁸³. Coraline imagine une société sans hiérarchie (*ni maîtres ni esclaves*) où l'abolition de l'esclavage produira la vertu et l'égalité. Mais sous quelle autorité ? Le gouverneur pense à un bon maître, à un gouvernement éclairé et, plus précisément, à un roi bienfaisant : « Ô Louis, ô monarque adoré » (II, 6). On dirait qu'Olympe de Gouges nous présente l'idéal, sans aucun doute bien utopique, d'une colonie démocratique qui prospère sous le regard bienveillant d'un roi éclairé, ce qui correspond à son idéal de monarchie constitutionnelle⁴⁸⁴. L'affranchissement de la servitude doit être une conquête pacifique, une concession des maîtres, qui n'implique aucune action violente de la part des esclaves. C'est au personnage de Zamore qu'Olympe confie le message explicite de non-violence. Zamore dit à ses amis : « craignez surtout cet esprit de faction, et ne vous livrez jamais à des excès pour sortir de l'esclavage ; craignez de briser vos fers avec trop de violence » (III, 11). Olympe suggère donc une libération pacifique, possible grâce à la bienfaisance d'un gouvernement éclairé, et c'est là sa justification face à tous ceux qui l'ont accusée en 1789 de vouloir susciter des révoltes dans les colonies⁴⁸⁵.

⁴⁸³ On peut remarquer que, pour Olympe, la liberté a avant tout une signification sociale, collective. Les esclaves deviennent libres en devenant citoyens. La condition individuelle de liberté et de bonheur dérive donc de l'appartenance active à une communauté. À remarquer que l'abolition de l'esclavage dérivera d'un octroi de la part d'un *gouvernement éclairé*. La vision gougiennne ne prévoit donc pas de révolution ou de prise de pouvoir des esclaves. De ces aspects discute, par exemple, Marie-Pierre Le Hir, « Feminism, Theater, Race : *L'Esclavage des Noirs* », *op. cit.*

⁴⁸⁴ Comme nous l'avons déjà remarqué, il ne s'agit pas de promouvoir l'indépendance des colonies ou de proposer l'abolition du colonialisme. Le problème est l'esclavage et le traitement des esclaves.

⁴⁸⁵ Si la révolution souhaitée pour les colonies est pacifique, celle qui est à l'œuvre en France, certainement plus violente, mérite toutefois d'être célébrée. C'est le personnage de Valère qui s'en charge : « Nous

Clarisse⁴⁸⁶(personnage hors-scène)

Clarisse de Saint-Fort, la mère décédée de Sophie, est un personnage hors-scène mais qui est bien présent dans la pièce grâce à l'aveu que Monsieur de Saint-Frémont fait à sa femme (II, 5). L'histoire de Clarisse est, de fait, l'histoire-symbole de beaucoup de jeunes femmes. Fille d'un gentilhomme écossais qui s'est établi en France, Clarisse est placée dans un couvent, où elle fait la connaissance de Monsieur de Saint-Frémont, un ami de son père. Celui-ci part pour l'armée et confie Clarisse à Saint-Frémont. Après la mort de son père au combat, Clarisse et le jeune Saint-Frémont se fréquentent et tombent amoureux. Il la séduit (*l'amour me rendit coupable : épargne-moi le reste*), elle tombe enceinte, donne naissance à une fille (Sophie). Saint-Frémont, très amoureux, promet de l'épouser. Mais il n'obtient pas le consentement de sa propre famille : on le fait envoyer en Inde comme capitaine de régiment et on lui fait croire que Clarisse est morte. Une fois installé et marié avec Madame de Saint-Frémont, il apprend que Clarisse est vivante et commence à la faire chercher en France, vainement. Dans la dernière scène de la pièce nous le voyons retrouver sa fille Sophie et découvrons qu'entre-temps Clarisse est décédée. Si Sophie représente la fille naturelle abandonnée, retrouvée et reconnue par son père biologique, le personnage hors-scène de Clarisse évoque sur la scène une condition féminine très pénible qui tient à cœur à Olympe : celle des filles séduites et abandonnées, celle des jeunes mères célibataires qui ont fait confiance aux promesses des hommes. Monsieur de Saint-Frémont a été obligé d'abandonner Clarisse, il a été trompé à son tour et il est lui aussi une victime des liens de famille et des contraintes sociales de son époque ; toutefois, en tant qu'homme, il a eu la possibilité de se faire une vie, de construire un

sommes libres en apparence, mais nos fers n'en sont que plus pesants. Depuis plusieurs siècles les Français gémissent sous le despotisme des ministres et des courtisans. Le pouvoir d'un seul maître est dans les mains de mille tyrans qui foulent son peuple. Ce peuple un jour brisera ses fers, et, reprenant tous ses droits écrits dans les lois de la nature, apprendra à ces tyrans ce que peut l'union d'un peuple trop longtemps opprimé, et éclairé par une saine philosophie » (acte I, scène 7). Ce discours n'apparaît ni dans *Zamore et Mirza* ni dans *L'Esclavage des Nègres*. En 1788 Olympe ne pouvait pas s'intéresser à la cause révolutionnaire, et en 1789 elle était certainement plus préoccupée de rédiger une version jouable de sa comédie sur le plan du thème abolitionniste. En mars 1792, elle a au contraire la possibilité d'établir un parallélisme entre la situation d'oppression des colonies et celle de la mère-patrie qui a vécu des événements dramatiques : l'arrestation du Roi et la fin de la monarchie constituante. Malgré la chute de Louis XVI, Olympe attaque les ministres et les courtisans (mille *tyrans*) et non la personne du souverain (un *seul maître*), restant fidèle à son idéal de monarchie constitutionnelle. En même temps, évoquant le soulèvement du peuple contre les abus, Olympe peut montrer sa fidélité à l'idéal révolutionnaire dans une période difficile de confrontation politique avec les Jacobins et Robespierre.

⁴⁸⁶ Diminutif de *Claire*, le nom évoque en général la pureté et la clarté, et en particulier l'héroïne du roman par lettres de Samuel Richardson (*Clarissa Harlowe*, 1746-1747), trompée et déshonorée par son amoureux, le séducteur Lovelace.

ménage heureux et d'occuper un poste de pouvoir. Au contraire, on devine que Clarisse a vécu en tant que jeune mère abandonnée par le père de sa fille sans avoir même pas la joie de le retrouver (un final d'ailleurs impossible, vu la présence de Madame de Saint-Frémont).

Malgré l'absence de messages féministes explicites, le comportement et les paroles de ces personnages féminins nous permettent de faire quelques observations utiles. Ces femmes partagent plusieurs qualités : le courage, le sens de la justice, la sensibilité, l'altruisme.

Les trois esclaves, Mirza, Betzi et Coraline, expriment des idées anti-esclavagistes, mais de façon différente. Mirza, fille de la Nature, constate par son observation l'égalité biologique entre les Européens, les Indiens et les Noirs : ces *espèces* partagent le même corps humain, elles ne peuvent donc pas être si différentes. Betzi affirme elle aussi que l'esclavage n'est pas une condition naturelle, mais le fait à travers un argument historique : on lui a appris qu'autrefois les esclaves étaient libres. L'approche de Coraline à la question évolue vers une dimension socio-philosophique : les esclaves auront bientôt la liberté et feront partie d'une société démocratique à laquelle ils apporteront leur contribution, dans l'intérêt commun. Cela faisant, ils trouveront le bonheur. Ces trois femmes noires en condition de servitude ne peuvent certainement pas se poser le problème de la discrimination des femmes : dans une société d'esclaves les questions féminines ou féministes ne sont pas en évidence, n'étant même pas reconnues. Toutefois, Mirza, Betzi et Coraline, donnant une voix aux instances abolitionnistes, se dessinent comme des femmes fortes et aussi capables que les hommes de réfléchir sur leur propre situation. De fait, elles prennent en charge une question épineuse qui sembleraient plutôt l'apanage des hommes : ce n'est pas par hasard qu'Azor reconnaît dans le discours de Coraline des arguments *masculins*, les mêmes qu'il a entendus chez Monsieur de Saint-Frémont. Et en effet, on a vu que de ce point de vue Coraline est en quelque sorte le correspondant féminin du gouverneur. C'est surtout elle, l'esclave instruite, qui a la fonction de prophétiser un futur de liberté et de bonheur, celui dont Olympe rêve.

Le langage de ces esclaves ne porte aucune marque de différence ou d'infériorité : Coraline a reçu un minimum d'éducation car elle lit les *philosophes*, mais en tout cas il faut rappeler que le recours réaliste à une langue d'esclaves porterait

forcément à des simplifications et à des distorsions qui souligneraient l'infériorité des personnages et pourraient même susciter de l'hilarité chez les spectateurs. L'idiolecte social fait place ici à un code social plus général qui permet de se faire comprendre dans la société qui entoure les esclaves et de faire passer des messages importants : le langage adopté est donc celui des Français, de la classe dominante⁴⁸⁷. Et à la classe dominante appartiennent les deux autres personnages féminins, ceux qui deviennent le moyen concret d'affirmation des principes d'humanités dans la société des colonisateurs. Le rôle déclencheur est confié, on l'a vu, à Sophie, qui réunit en elle la demande de justice et de légitimité personnelle et collective. Quant à Madame de Saint-Frémont, elle n'est pas seulement une indienne qui est devenue la femme du gouverneur, et donc une femme de pouvoir, mais c'est aussi une épouse qui a donné son nom de famille à son mari : cela sert certainement à cacher le vrai nom du gouverneur et à favoriser l'action dramatique, mais nous aimerions croire que c'est également un stratagème pour présenter une situation d'égalité à l'intérieur du couple.

Un autre aspect qu'il vaut la peine de souligner est certainement celui de la synergie féminine qui se met à l'œuvre dans cette pièce dans le but de sauver Zamore et Mirza de l'exécution. Toutes les femmes agissent avec détermination vers le même objectif, bien qu'aucune d'elles ne soit dotée de pouvoirs effectifs pour changer le sort des deux fugitifs : c'est là la solidarité entre femmes à laquelle Olympe tient d'une manière sincère et profonde. Ces personnages appartiennent à des ethnies différentes (Sophie est française, Madame de Saint-Frémont est vraisemblablement indienne, les autres sont d'origine africaine), elles n'ont pas la même condition sociale (elles sont esclaves et femmes libres), elles n'ont pas le même âge (Madame de Saint-Frémont étant certainement plus âgée), et pourtant elles collaborent, chacune avec ses propres moyens verbaux, pour le triomphe de la justice. C'est comme si, imaginant d'appliquer un schéma actantiel au récit, dans la pièce agissait un personnage adjuvant collectif : l'ensemble des femmes. Celles qui arrivent à intervenir effectivement auprès du gouverneur pour solliciter la grâce sont Sophie, d'un côté, et Madame de Saint-Frémont, de l'autre : la fille retrouvée et l'épouse dévote. Les liens de famille se révèlent donc décisifs. Dans son étude, Lisa Beckstrand met en lumière l'importance de cette sphère privée qui s'impose

⁴⁸⁷ Nous pensons aux observations d'Anne Ubersfeld sur l'idiolecte et sur le discours social du personnage théâtral (*op. cit.*, p.248-250).

pacifiquement sur la sphère publique, celle des lois de l'état. Le pouvoir de Sophie et de Madame de Saint-Frémont dérive de leur courage et des liens du sang : c'est un pouvoir exercé dans le domaine privé, sans violence, et qui obtient l'annulation d'une condamnation voulue par la loi⁴⁸⁸. Beckstrand souligne que la dimension familiale n'est pas seulement la clé de la libération de Zamore et Mirza. La *famille globale* serait la voie pour construire de nouvelles relations familiales et sociales : la femme du gouverneur est prête à accepter la fille d'une union précédente de son époux et à former donc une famille recomposée ; les liens entre Zamore et son maître sont de type familial (Mirza dit à Zamore que le gouverneur le chérit comme son *enfant*). Selon Beckstrand, Olympe nous indique que la libération des esclaves correspond à une vision sociale dans laquelle la violence a fait place à des liens étroits, à des liens familiaux. La construction sociale se fonde sur des valeurs semblables à celles qui fondent la famille, et le rôle des femmes est forcément essentiel.

Enfin, nous jetons un regard sur les principaux personnages masculins, qui accompagnent dignement leurs compagnes : Zamore est un esclave instruit et plein de qualités qui condamne l'esclavage par un long monologue dans la première scène de la pièce et qui est capable d'actions héroïques ; dans son couple, c'est lui qui représente la réflexion sur l'origine de l'esclavage et la pensée des Lumières. Valère, Français courageux, est prêt à lutter pour la vie de Zamore et Mirza ; il apparaît comme l'homologue européen de Zamore : il fait référence explicitement à la philosophie des Lumières comme à une source de liberté pour un peuple opprimé par les ministres et les courtisans, établissant un parallélisme entre deux types d'esclavage ; il admire et soutient son épouse Sophie. Le valet Azor, lui, est le plus prudent : conscient de sa propre condition pénible, il se limite à se plaindre tristement sans trouver le courage d'agir. Et c'est Betzi qui domine dans son couple. Sans mépris, il observe que le langage de Coraline est comme celui d'un homme, témoignant donc par cette observation que Coraline incarne effectivement une instance féministe par l'emploi qu'elle fait de la langue, dans un contexte où la différence sexuelle correspond à une différence de discours. Monsieur de Saint-Frémont symbolise finalement le père et le gouverneur juste et sensible, qui arrive à établir un nouvel ordre affectif dans sa propre famille et à suggérer un nouvel ordre plus

⁴⁸⁸ Lisa Beckstrand, *Deviant Women of the French Revolution and the Rise of Feminism*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

équitable et humain dans la colonie : « Sachez que l'homme, dans sa liberté, a besoin encore d'être soumis à des lois sages et humaines, et sans vous porter à des excès répréhensibles, espérez tout d'un gouvernement éclairé et bienfaisant » (dernière scène). Des mots qu'Olympe elle-même aurait pu prononcer.

Le véritable message féministe de la pièce est de type autoréférentiel : l'écriture de cet ouvrage et la lutte pour sa représentation témoignent de la volonté d'Olympe de s'affirmer comme femme dramaturge dans le panorama littéraire de son époque et de pouvoir choisir librement, comme auteur engagé et comme femme, de toucher un sujet bien brûlant.

6.4 *Le Mariage inattendu de Chérubin*, 1786 et 1788, comédie en trois actes

Olympe conçoit cette œuvre en 1784, d'abord sous le titre de *Les Amours de Chérubin*, comme une continuation du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais de 1784 : elle nous le dit dans la *Préface* : « Mon *Mariage de Chérubin* est un enfant de *La folle journée*, qui naquit de l'enthousiasme général ». D'après ce qu'elle écrit, elle aurait composé la pièce en vingt-quatre heures, après avoir assisté à une représentation du *Figaro*.

Quelques années se sont écoulées depuis les événements du *Mariage de Figaro*. Chérubin n'est plus le joli page du comte d'Almaviva qui fait la cour à Suzanne et en même temps rêve de sa marraine la comtesse : il est devenu un Capitaine des Gardes du roi d'Espagne, il est le maître du château, il a le titre de marquis (puisque le comte lui a vendu ses terres) et il est amoureux de Fanchette, la fille du jardinier Antonio. Par sa générosité, le comte et la comtesse logent encore au château, où se retrouvent des personnages que l'on connaît déjà : Figaro et sa femme Suzanne, Fanchette et son père Antonio, le maître de musique Basile. La petite Fanchette est maintenant une jolie fille qui joint à sa beauté un air noble et distingué. Malgré cela, son père veut la marier à Nicolas, un grossier villageois, qu'elle n'aime pas du tout : dans son cœur il y a Chérubin, dont elle se croit pourtant indigne à cause de la différence sociale qui les sépare. Fanchette, malgré son chagrin, est une fille obéissante prête à accepter son destin, tandis que la comtesse, avec Suzanne, essaie par tous les moyens de retarder son mariage. Le comte, lui, possède encore un esprit de séducteur : sachant que Fanchette est éprise de Chérubin, il prend comme prétexte l'arrivée de ses proches le duc et la duchesse de Médoc (enfin heureusement réunis après un long et douloureux mariage secret) pour envoyer sa femme et les autres personnes de la maison à la rencontre du couple et imposer à la jeune fille le *ius primae noctis* sous prétexte que Chérubin, nouveau seigneur du château, réclame ce droit. Le comte pense en effet feindre d'être Chérubin et profite donc de l'obscurité de la nuit pour se rendre dans un cabinet où il se présente à Fanchette sous les

traits du marquis. D'abord, Fanchette tombe dans la tromperie et lui fait de vifs reproches, mais bientôt arrive le vrai Chérubin, qui porte une nouvelle extraordinaire : on vient de découvrir que Fanchette est en réalité la fille des ducs de Médoc, que l'on croyait morte bébé. Fanchette et Chérubin appartiennent maintenant à la même classe sociale et peuvent donc s'aimer et préparer leur propre mariage, inattendu mais désormais bien convenable.

Cette pièce d'Olympe de Gouges appartient à l'importante production littéraire (imitations, parodies ou suites) issue du succès du *Mariage de Figaro*⁴⁸⁹. L'autrice la propose aux comédiens du Théâtre-Italien, qui l'accueillent chaleureusement et se préparent à la jouer. Beaumarchais accuse alors Olympe de plagiat, mais injustement, comme l'observe aussi Olivier Blanc⁴⁹⁰, car il s'agit d'une histoire tout à fait nouvelle, fondée sur l'évolution des personnages de Chérubin et de Fanchette⁴⁹¹. Le dramaturge démolit *Le Mariage inattendu* sous tous les aspects et exerce son influence auprès des Comédiens-Français pour qu'ils persuadent leurs collègues de la Comédie-Italienne à laisser tomber la pièce. Olympe fait imprimer le manuscrit avec le nouveau titre et, comme elle nous le raconte dans la *Préface pour le Mariage inattendu de Chérubin*, y ajoute le *but moral*, que selon Beaumarchais manquait dans *Les Amours*. En plus, elle demande la solidarité du dramaturge, son appui ou au moins quelques conseils pour la question épineuse de *Zamore et Mirza* que la Comédie s'obstine à rejeter. Elle demande à être reçue, justement au moment où Beaumarchais a réuni les auteurs dramatiques chez lui pour discuter des abus de pouvoir des comédiens, mais il refuse tout contact avec elle. Il ne reste à Olympe que raconter ouvertement comment cet homme « que l'on assure sublime et aimable » se montre en réalité « sourd, muet et insensible aux cris de la douleur et du désespoir ». Elle affirme qu'« une petite vengeance soulage toujours la femme la plus douce ». Cette préface qui accompagne l'œuvre imprimée est donc aussi l'occasion, on l'a déjà vu, pour se présenter au public comme femme auteur et comme dramaturge féconde. Le texte se termine par une *captatio benevolentiae* : « Si je me mettais à

⁴⁸⁹ De ce foisonnement (au moins vingt pièces) nous parle l'article de Michel Delon « Figaro et son double », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n°5, Beaumarchais, Sep.-Oct. 1984, Presses Universitaires de France, p.774-784. Dans toutes ces pièces, le personnage de Chérubin devient central.

⁴⁹⁰ O. Blanc, *Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII^e siècle*, Belaye, Éditions René Viénet, 2003, p.63-68. Nous ajoutons que, techniquement, la relation hypertextuelle qui s'établit ici (d'après Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982) est celle d'une imitation sérieuse : il ne s'agit ni d'un pastiche ni d'une caricature, mais d'une *forgerie*, donc d'un véritable prolongement.

⁴⁹¹ Michel Delon (« Figaro et son double », *op. cit.*) souligne que le changement de Chérubin comporte la disparition de l'atmosphère de fête (*la folle journée*) qui domine chez Beaumarchais : la pièce d'Olympe montre une aristocratie en déclin économique et dégradée au point de vue du prestige social. Aucune des suites du Figaro n'arrive à recréer, selon Delon, le rythme, le *tempo*, le style magique de Beaumarchais.

moraliser, je pourrais ennuyer mon lecteur. Il a trois éternels actes à lire : je le prie de tout mon âme d'avoir du courage ».

Dans une préface successive, celle pour *Le Philosophe corrigé*, Olympe reprend ses attaques à Beaumarchais, qu'elle appelle *redoutable ennemi et faux protecteur* du sexe féminin. Elle lui propose un pari littéraire pour prouver son originalité et sa capacité d'improvisation, un pari qui serait en même temps une œuvre de bienfaisance destinée à financer le mariage de six filles pauvres, et le reproche durement de ne pas avoir protégé son *Chérubin* et de l'avoir fait bannir des théâtres parisiens, alors que toutes les pièces qui sont liées à *Figaro* y sont représentées⁴⁹². En revanche, la publication du *Mariage inattendu* est accueillie plutôt favorablement par les critiques de l'époque : par exemple, la Harpe (qui écrit dans le *Mercur de France*) comprend parfaitement que cet ouvrage n'est ni une parodie ni une critique du *Figaro*.

La comédie tourne autour du thème du mariage forcé et de la fille naturelle mais, comme le soulignent Félix-Marcel Castan et Franca Zanelli Quarantini, elle est avant tout une sorte de manifeste théâtral, car (on l'a vu plus haut) dans le deuxième acte l'autrice se met en scène à travers le discours élogieux que Figaro fait sur la femme auteur qui a créé son personnage. Ce procédé métathéâtral permet à Olympe de devenir un personnage hors scène et de faire parler d'elle-même comme dramaturge. Le *Mariage inattendu* n'est pas beaucoup traité par la critique moderne (nous n'avons reperé aucune contribution spécifique consacrée à cette pièce), peut-être à cause de son caractère de comédie légère ou parce qu'il s'agit de la suite d'une comédie célèbre. Par exemple, Janie Vanpée observe en 1999 que « With the exception of one of her earliest plays, *Le Mariage inattendu de Chérubin* (The unsuspected marriage of Chérubin) (1784), a sequel to Beaumarchais' *Figaro*, all of her extant plays explore socially controversial issues, from the more private problems of adultery, freedom in marriage, the rights of illegitimate children, and divorce, to the social injustices of imprisonment for debt, forced vocation, and slavery »⁴⁹³. Pourtant, au moins en ce qui concerne les thématiques féminines de la

⁴⁹² Olivier Blanc rapporte des extraits d'une lettre pleine de reproches et d'ironie qu'Olympe écrit à Beaumarchais et qu'elle rendit publique. Nous n'avons pu récupérer nulle part une édition de la brochure qui la contient (*Reminiscences*), citée aussi par Thiele-Knobloch. La lettre aurait le même contenu que cette préface.

⁴⁹³ Janie Vanpée, « Performing Justice : the Trials of Olympe de Gouges », *op. cit.*, p.55.

sphère privée et en même temps sociale, il nous semble que la pièce ne manque pas d'intérêt.

La comtesse Almaviva

C'est le personnage féminin qui domine dans le premier acte, où l'on nous présente la situation du mariage forcé voulu par le père de Fanchette. La comtesse apparaît immédiatement comme une sorte de protectrice affectueuse et attentionnée de la jeune femme. Elle voudrait bien organiser le mariage de Fanchette et regrette d'avoir perdu sa fortune (par rapport au *Mariage de Figaro*). Elle parle aussi en épouse négligée quand elle observe que l'amour s'en va avec le temps « surtout du côté des hommes » (I, 3). C'est une femme très sensible : elle est sincèrement contente pour le bonheur retrouvé de sa parente la duchesse de Médoc et quand elle s'aperçoit que Fanchette a un malaise et risque de tomber à cause de son profond chagrin, elle se propose sans hésitation de tout mettre en œuvre pour rompre le mariage (I, 5). Juste après, elle rencontre Antonio et Nicolas, le rustre qui a été promis à la jeune fille dans une scène très amusante. La comtesse feint élégamment de ne pas savoir pour quand c'est le mariage et suggère diplomatiquement d'attendre l'arrivée du couple ducal pour organiser la cérémonie, tandis que les deux hommes, qui parlent un français incorrect et plein de régionalismes, révèlent leur petitesse et leur idée du mariage : Antonio, craignant que Fanchette puisse avoir cédé aux attentions de Chérubin, est pressé de marier sa fille à « un brave garçon, qui a du bien » et qui la prend « telle qu'elle est », sans tenir en considération ses sentiments ; pour Nicolas, qui est effectivement un nigaud pas du tout méchant mais un peu vulgaire, il s'agit de se prendre une jolie fille grâce à son aisance économique⁴⁹⁴.

Le discours de la comtesse dans tout le premier acte est orienté vers la sincérité des sentiments. D'un côté, elle se prononce pour retarder le mariage de Fanchette, et demande à son époux d'intercéder auprès d'Antonio ; de l'autre côté, elle doit se défendre de l'ironie du comte, qui fait allusion à l'intérêt montré par Chérubin vers sa personne

⁴⁹⁴ La langue populaire d'Antonio et de Nicolas, qui appartient déjà à la tradition des comédies de Molière, est vraiment comique. Deux exemples : « Tatidienne, Mme la comtesse, vous savez bien que c'est demain ! J'avons prié tout le village pour assister à la fête » (Antonio) ; « Je la prenons jolie, parce qu'elle l'est, morguenne ! Je l'épouserions de même, quand elle ne le serait pas. Suffit que j'avons donné notre parole ; notre biau-père nous connaît bien ; j'avons le cœur sur la main, da » (Nicolas). Fautes de grammaire et de prononciation à part, le parler régional des deux hommes est plein d'exclamations comme *tatidienne*, *morguenne*, *parguienne*, *ventredienne*, *tatigouï*, *tatigoi*, *jarnigouï* (où *-dienne* est évidemment un suffixe pour *-dieu*).

dans le passé, et s'en montre jaloux. Almoviva convient finalement que sa femme aurait bien de quoi le reprocher pour ses comportements et qu'au contraire elle est sans défaut, et affirme qu'il l'a toujours estimée et qu'elle est plus méritante et plus respectable. La comtesse réplique alors qu'elle est « moins aimée » ; le comte prétend qu'être jaloux est un signe d'amour, et elle de répondre : « On l'est par l'amour-propre et par l'orgueil. Voilà comme vous m'aimez ». Cette sincérité concerne aussi l'affection familiale, puisque, parlant de la duchesse sa cousine, elle précise : « Ce n'est pas le devoir qui me guidera auprès de ma parente, mais le sang et l'amitié » (I, 14). Dans l'acte II, pendant que la comtesse est occupée à organiser les noces, car Fanchette ne veut pas désobéir à son père, Figaro la met au courant de ses soupçons sur le comte, qu'il a vu chuchoter avec Basile. Plus tard, elle est de nouveau témoin du profond chagrin de Fanchette qui souffre pour Chérubin et en même temps s'interroge sur le comportement de celui-ci, qui a l'air triste. Le personnage ne réapparaît que dans la dernière scène de la pièce, où elle ne prend pas la parole.

La comtesse est une femme sensible et généreuse, pleine de bons sentiments mais essentiellement une victime de sa situation conjugale, qui la fait souffrir mais qu'elle tolère avec dignité. Elle ne connaît pas la rébellion, ne cherche pas le conflit. Ses intentions d'aider Fanchette sont sincères, mais ce n'est pas grâce à elle que le mariage forcé est évité : elle est consciente de son impuissance féminine, car elle demande l'aide de son mari pour persuader Antonio. Ce personnage aimable représente ici une autre facette du mariage : la souffrance silencieuse des femmes dans une union adultérine et sans amour. Elle a pourtant le courage de mettre à nu, au moins verbalement, la vraie nature des attentions de son mari, condamnant sa jalousie.

Suzanne

La présence de Suzanne sur scène correspond presque entièrement à celle de la comtesse (il n'y a que deux scènes où la *camariste* apparaît sans elle) car elle est sa servante mais aussi sa complice. Dans le premier acte, Suzanne a également une importante fonction informative : dans la scène 3 elle nous dit que Fanchette n'aime pas Nicolas, que son mariage ne sera pas si heureux que le sien, que c'est Antonio qui veut marier sa fille à Nicolas. Dans la scène 5, elle fait référence aux récits de sa tante sur les chagrins du duc et de la duchesse de Médoc, qui furent séparés et qui perdirent leur bébé,

dont Fanchette est la sœur de lait. Elle définit Nicolas « ce maudit homme que son père la force d'épouser » et suggère à la comtesse d'utiliser l'arrivée des ducs comme prétexte pour gagner du temps. Dans la scène 8, entendant parler le futur époux, qui en plus pose une question inappropriée à Fanchette, elle exprime, *à part*, ce que les spectateurs pensent : « Le sot animal ! Où la fortune a-t-elle été se nicher ? ». Elle supporte la comtesse qui cherche vainement de persuader Antonio à attendre les ducs, et, encore *à part*, elle fait ses commentaires sur les affirmations d'Antonio qui dit avoir ses raisons pour marier Fanchette : « Que veut-il dire ? J'entrevois du mystère ». Non contente, elle donne à la comtesse la mission d'enquêter : (*bas à la comtesse*) « Tâcher d'éclaircir cela, madame, nous allons vous laisser avec lui ». Comme le rustre Nicolas continue de parler, Suzanne traduit son irritation par un langage bien expressif : « Quelle bonne tournure de mari ! Qu'on ne trouve un plus benêt, et je prends sur-le-champ la poste aux ballons pour l'aller dire à Rome ». Le futur *biau-fils* d'Antonio fait des révérences à la comtesse et offre le bras à Fanchette pour sortir : « Donnez-moi le bras, Mlle Fanchette, j'allons être votre conducteur », Suzanne ne peut se passer de rire et de souligner l'aspect burlesque de la situation : « Donnez-moi aussi la main. Nous aurons-là, ma foi, un élégant écuyer ».

Dans l'acte II, Suzanne est à côté de Figaro et ensuite de la comtesse : on soupçonne que le comte soit en train de tramer quelque chose avec Basile. Bizarrement, quand Figaro propose à la comtesse de feindre de partir après les noces pour démasquer Almaviva, Suzanne se montre optimiste : « Moi, je crois que M. le comte a changé de principes et que c'est prendre une fausse alarme » (II,11). Cette idée la porte peut-être à réfléchir sur son propre mariage : la scène 12 est un moment d'adieu, car Figaro va partir, mais aussi un prétexte pour rappeler le jour heureux de leur mariage et pour demander indirectement à son époux s'il l'aime encore. Figaro, resté seul, commente sur le caractère de sa femme et se réfère au mariage comme à un poids. Ensuite, Suzanne s'exprime très peu : elle montre son irritation (« Quelle obstination ! ») quand Fanchette n'a pas le courage d'avouer à la comtesse son amour pour Chérubin (II, 22) et, dans le troisième acte, elle lance trois brèves répliques ironiques à l'égard de Figaro et un mot d'affection vers Fanchette qui a découvert ses origines et qui n'est donc plus sa cousine.

Jeune femme perspicace et rusée, Suzanne est une servante fidèle et une épouse amoureuse. Elle déplore le mariage forcé mais n'exprime pas d'idées générales sur ce sujet.

Fanchette

Dans *Le Mariage de Figaro* elle n'a que douze ans et un rôle bien secondaire. Chez Olympe de Gouges, elle se transforme en un personnage central et à double fonction : elle illustre la situation des mariées de force pour des raisons d'intérêt et aussi celle des filles naturelles qui retrouvent enfin une légitimité...deux thèmes importants pour l'auteur. Olympe ne reproduit pas pour Fanchette le *tópos* du mari âgé et dégoûtant, mais creuse tout de même un abîme entre la jeune fille et son promis, en termes de finesse, de langage, de comportement, et de sensibilité.

Fanchette est le personnage féminin le plus présent dans la pièce (21 apparitions). Avant son entrée sur scène, Chérubin et Figaro la décrivent : elle est *belle*, elle a un air très *noble* et très *décent*, il ne lui manque que les habits pour sembler une *femme de Cour*, car derrière l'apparence extérieure d'une villageoise elle montre plutôt la nature d'une *filles de qualité* (I,1). Tous les ingrédients de Fanchette sont là. Nous y ajoutons une autre qualité essentielle qui la caractérise : elle est *obéissante*. Fanchette partage avec la comtesse et Suzanne la présence importante sur la scène dans le premier acte : de la troisième à la huitième scène les trois femmes sont ensemble, réunies pour faire face à l'ennemi, ou mieux, aux ennemis. Ce sont en effet les scènes importantes qui décrivent la situation du mariage et qui font parler Antonio et Nicolas. Dans la scène 3, Fanchette se présente comme l'image de l'humilité : « Madame, je préfère vos bontés à tous les dons de la fortune » (à la comtesse) ; parlant du mariage imposé par son père, elle se mortifie : « Je le veux moi-même. Il faut humilier mes sentiments qui sont trop élevés pour la fille d'un jardinier » ; Chérubin lui attribue du mérite, la comtesse l'approuve et Fanchette de répondre « Mme la comtesse, ne me gênez pas, je ne le suis que trop » ; on veut la mettre en habit de Cour pour son mariage, mais elle dit que ce n'est pas nécessaire... Dans la scène 5, elle révèle, dans un *aparté*, son état d'âme, un trouble qui l'opprime : « J'éprouve intérieurement des mouvements inconnus. L'arrivée de ces personnes, un penchant qu'il me faut étouffer, tout cela me bouleverse le cœur et l'esprit ». Soudain, elle trouve le courage de dire à *haute voix* « Je n'en puis plus », déclarant son malaise. La comtesse et Suzanne s'allient alors pour empêcher ou au moins retarder le mariage, mais Fanchette n'y espère pas : « Mon père n'écouterait rien ». La scène 8 est entièrement centrée sur le discours du mariage, mais Fanchette n'a que deux brèves répliques, et ce sont les autres femmes qui parlent pour elle. Toute la scène se

construit sur l'opposition entre le couple féminin anti-mariage (la comtesse et Suzanne) et le couple masculin pro-mariage (Antonio et Nicolas). Fanchette, l'objet du discours, est présente mais n'ose pas prendre la parole pour défendre sa cause. D'abord, elle se soustrait à une conversation pénible : à Nicolas qui lui demande bêtement « Vous ne nous dites rien, Mlle Fanchette. Il vous tarde d'être mariée, n'est-ce pas ? », elle répond sérieusement « C'est une question qu'on ne doit pas faire, M. Nicolas », marquant la différence de registre émotif et comportemental qui les sépare. Ensuite, après les vaines sollicitations de la comtesse et de Suzanne auprès d'Antonio, elle trouve la force de s'exclamer « Mon père ! », et c'est tout, car Antonio lui répond, faisant une grimace, « Eh ben, mon père ? Taisez-vous, petite peronnelle ».

Fanchette réapparaît dans la première scène de l'acte II, la nuit, seule et dans un état d'agitation, *échevelée et son habit en désordre*. Cette apparence extérieure traduit le chaos intérieur : en contraste avec le calme nocturne du château, son cœur est « troublé par une terreur inexprimable ». Elle affirme avoir des visions : « Ah, Chérubin, Chérubin ! Son image me poursuit partout ». Enfin, elle révèle son profond chagrin : « Hélas, je ne suis point née pour lui. Le sort me destine à être la compagne d'un paysan et non pas d'un homme de qualité. Ce n'est plus ce page, cet étourdi ; c'est un homme raisonnable, décent ; il n'en est que plus dangereux pour une âme sensible ». Le portrait de Fanchette est ici effectivement celui de la femme sensible qui souffre en silence, sans espoir : elle se résigne à oublier Chérubin et à accepter sa destinée. La révélation de son trouble intérieur se fait en solitude, car elle n'ose confier ses peines à personne : « Une douleur cachée devient plus aigüe et plus difficile à supporter » (II, 3). La scène suivante est consacrée à la déclaration d'amour de Chérubin : son apparition est en parallélisme avec celle de Fanchette : elle a erré dans le château où tout le monde dort et lui, il nous dit qu'il a passé la nuit dans le parc ; elle est troublée, et lui *sans repos* ; elle le voit partout comme si elle était hallucinée et lui, il l'a *toujours présente* à ses yeux. Pendant leur conversation, Fanchette baisse les yeux et parle *d'une voix basse* : elle est déchirée entre sa volonté de résister à cet amour et le sentiment qui l'entraîne : « Je suis plus à plaindre que vous. Songez à m'oublier. Hélas, aurai-je la force de suivre le conseil que je vous donne ? (*À part*) Non, je le sens, cet effort est au-dessus de moi » (II, 4). Les deux amoureux conviennent que leur amour est *pur* et impossible à réaliser et sont déterminés à ne prendre aucun parti qui puisse *offenser la vertu*. C'est une situation très *sensible*.

Chérubin décide de s'éloigner du château et de rendre son service à la Cour. Dans la scène 7, Fanchette se trouve, seule, à affronter les deux hommes qui complotent contre elle, le comte et son adjuvant Basile. *Toute troublée* au début, elle reprend bientôt son sang-froid, sachant très bien qu'elle doit se méfier. *En colère*, elle répond aux insinuations de Basile, qui a assisté à sa rencontre avec Chérubin, et doit se débrouiller avec Almaviva, qui cherche sournoisement à gagner sa confiance : elle lui confirme sa volonté d'obéir à son père et ne lui parle pas de ses vrais sentiments.

Dans l'acte III, Fanchette n'a toujours pas le courage de se révolter contre son père, mais se révolte contre l'autorité. Quand, juste après le mariage, le juge Brid'oisons, persuadé par Basile, présente à la jeune fille la nécessité de prouver sa soumission au comte et évoque confusément le droit du seigneur sur la mariée, elle monte *en colère* et refuse absolument de s'y soumettre. Comme le mariage ne vaudra rien sans le respect de cette loi, elle exprime *à part* son soulagement (« Ah, tant mieux, je respire ») et proclame *à haute voix* qu'elle va chercher le soutien de son père. Le comte prétend alors que c'est le marquis Chérubin qui veut rencontrer la mariée dans un cabinet, espérant qu'elle s'y rendra volontiers. En même temps, il craint pour sa réputation et décide de ne pas séduire Fanchette contre sa volonté. Dans un bref monologue (scène 11) la jeune fille reconnaît qu'elle éprouve un *penchant invincible* pour Chérubin mais rejette l'idée d'un tel complot honteux et décide de ne pas se présenter au cabinet. Le comte déguisé en Chérubin arrive, et Fanchette dénonce son hypocrisie :

Non, je dois vous abhorrer. Je vois que vous vous êtes flatté de m'éblouir par votre rang, et qu'une pauvre paysanne ne pourrait résister à un grand seigneur. Je ne suis qu'une fille de village ; mais apprenez que j'ai des sentiments trop élevés pour répondre à vos coupables désirs. J'ai pu vous aimer tant que je vous ai cru honnête ; mais je vois que vos vertus n'étaient qu'une feinte pour me séduire et que vous êtes un homme aussi méprisable que M. le comte.

C'est là le triomphe de la pureté de Fanchette, mais le dénouement de la pièce se prépare, ainsi que le triomphe complet de la jeune fille. Le comte lui demande pardon et se révèle, mais elle n'a pas le temps de se surprendre : Chérubin arrive annonçant qu'ils seront enfin unis pour la vie, car le mariage n'est pas valable puisque Fanchette n'est pas la fille d'Antonio. Elle porte la marque à l'oreille de la petite née du mariage secret du duc de Médoc, et que l'on a crue morte. Fanchette n'a aucune difficulté à y croire : « Ma naissance est telle que vous le dites ; j'en crois mes sentiments, trop élevés pour une

villageoise, et qui sont actuellement à leur place. Ah, Chérubin, M. le comte, courons tous ; que j'aie serré dans mes bras les auteurs de mes jours. Consolez-vous, Antonio, vous serez toujours mon père » (III, 12). La petite paysanne se découvre fille naturelle d'un Grand d'Espagne et recompose enfin son identité : elle est ce qu'elle semble, elle est ce qu'elle sent. La rencontre émouvante avec ses parents le duc et la duchesse ne cause pas seulement un bonheur immense et des pleurs de joie, mais la prise de possession immédiate des bijoux, des diamants et de l'or contenus dans une cassette qu'Antonio conserve scellée depuis des années et qui révèle aussi l'extrait mortuaire de la vraie Fanchette, la petite d'Antonio et de sa femme, qui étaient les parents nourriciers de la fille des ducs. Fanchette assume immédiatement son nouveau rôle de duchesse et cède à Antonio ces richesses (avec le consentement de ses parents), confirmant ses liens d'affection vers ceux qu'elle croyait sa famille.

Si l'acte I nous présente une Fanchette réservée, humble et silencieuse, entourée des femmes qui solidarisent avec elle, dans l'acte II nous assistons à une ouverture, à la révélation de ses sentiments et à l'expérience de la confrontation avec le monde masculin sans d'autre présence féminine. L'acte III montre un acte de rébellion significatif et surtout, après sa reconnaissance comme fille, la prise de conscience de son identité. Quand elle retrouve ses vraies origines, ses sentiments et sa vie intérieure retrouvent eux aussi *leur place*. L'arrivée du duc et de la duchesse non seulement permet à Fanchette de se sauver d'un mariage forcé établi et un possible viol, mais lui donne la possibilité de changer de condition sociale et d'épouser l'homme qu'elle aime, qui est lui aussi un aristocrate. Le thème du droit du seigneur fait aussi de Fanchette le symbole de la fragilité sociale des femmes, surtout celles du peuple, toujours menacées par la convoitise des hommes, spécialement si ces hommes représentent des autorités. Finalement, si nous suivons le commentaire critique de La Harpe dans le *Mercur de France* du 4 mars 1786⁴⁹⁵, Fanchette incarne aussi une idée chère à Olympe de Gouges, celle de la transmission familiale des mérites et des talents (ou de la noblesse), qui passeraient naturellement de père en fils. Olympe veut nous dire que par les liens du sang elle a hérité les qualités artistiques de son père Le Franc de Pompignan.

⁴⁹⁵ Cité par Olivier Blanc, *Olympe de Gouges. Une humaniste...*, op. cit., p.65.

La duchesse

Présente uniquement dans les deux dernières scènes comme mère affectueuse, la duchesse a été introduite auparavant comme personnage hors-scène, dans les récits de la comtesse, de Fanchette et de Suzanne. C'est une femme qui a beaucoup souffert pour la séparation de son époux, et ensuite pour la perte de sa petite fille qu'elle croyait morte. C'est une figure de femme malheureuse et, on l'imagine, *sensible*, récompensée de ses souffrances.

Mathurine et l'autrice de la pièce (personnages hors-scène)

Mathurine, décédée, est la mère nourricière du bébé des ducs, la femme d'Antonio et la tante de Suzanne. On comprend à la fin de la pièce qu'elle a perdu sa fille et, profitant de l'exil de ses parents, elle l'a enterrée sous le nom de la petite duchesse, pour pouvoir l'élever comme sa propre Fanchette. Personne ne le sait, même Antonio ne semble pas au courant (ce qui paraît étrange, effectivement), mais si on lit *a posteriori* les mots de Suzanne, on peut reconstruire le cadre des événements :

Ma tante Mathurine m'a parlé très souvent de tout cela. Elle pleurait en se ressouvenant de la cruauté qu'on avait mise en séparant ces deux époux, et regardant Fanchette, elle lui disait : « Tu aurais joué un grand rôle, mon enfant, et moi aussi ». Car elle avait de l'ambition pour une paysanne. Son mari n'est qu'une bête, mais elle ne manquait pas d'esprit et d'un certain jugement » (I, 5).

On pourrait interpréter que les pleurs de Mathurine étaient pour sa petite qui n'était plus, que le *grand rôle* est la naissance noble de Fanchette, et que l'amour de mère et le désespoir, soutenus par l'*esprit* et un *certain jugement*, ont donné à la pauvre paysanne l'idée d'échanger les bébés. Mathurine avait pourtant prévu le moment de la reconnaissance, recommandant à son mari d'ouvrir la cassette au moment du mariage de leur fille. Antonio, par contre, est défini *une bête*, ce qui explique peut-être son ignorance des faits et son incapacité de reconnaître le bébé.

L'autrice de la pièce est évoquée par Figaro dans la dernière scène de l'acte II, que nous avons déjà citée. Antonio doit signer le contrat de mariage, mais il est analphabète. Figaro porte le discours sur les faiseurs de comédies qui ne savent ni lire ni écrire, et fait référence à la femme auteur qui le fait jouer : « On ne peut pas dire que ce qu'elle fait soit absolument mauvais, et l'on doit lui savoir gré de ses faibles productions,

puisque c'est avec un esprit naturel qu'elle compose ». À l'incrédulité de ses interlocuteurs, il répond : « Elle fait comme les grands seigneurs, elle se sert de secrétaires ». Interrogé, Figaro précise que l'autrice n'a pas de *teinturier* (au sens figuré, un collaborateur qui élabore ou corrige les œuvres d'autrui) : « Non, et c'est en quoi elle diffère des grands seigneurs. Elle demande souvent des avis et finit toujours par s'en tenir à ses idées. C'est ce dont on peut se convaincre en lisant ses ouvrages ». Bien évidemment, ces affirmations s'adressent à Beaumarchais, qui a accusé Olympe de plagiat et qui lui a nié tout talent littéraire.

C'est encore Figaro qui, à la fin de la dernière scène, s'adresse au public pour une sorte de *captatio benevolentiae* : il invite les spectateurs à accorder leur suffrage à la pièce, malgré les défauts qu'ils peuvent y trouver, *en faveur du sexe de son auteur*. Il précise ensuite : « Une femme qui marche dans la carrière dramatique, sans autre appui que ses propres forces, a des droits à votre indulgence. Vos yeux, accoutumés aux prestiges de l'art, ne pourront-ils se détourner un moment pour examiner les yeux d'une imagination qui n'a d'autre guide que la nature ? »⁴⁹⁶.

Le Mariage de Chérubin ne peut pas être défini une œuvre féministe, mais traite certainement de la condition féminine, comme l'avait fait son modèle *Le Mariage de Figaro*. Chez Beaumarchais, la dénonciation des abus de pouvoir sur les femmes est bien évidente : comme le souligne Giovanna Trisolini, les trois personnages féminins du *Figaro* sont, de manière différente, les symboles d'une situation de soumission : Suzanne est l'objet des attentions du comte, la comtesse est soumise à un mari qui l'a pratiquement abandonnée et la servante Marceline, victime d'un séducteur, a perdu sa respectabilité⁴⁹⁷. C'est bien Marceline qui, dans l'acte III, dénonce violemment la cruauté et la perfidie des hommes qui profitent des filles très jeunes et très pauvres, et la complicité des magistrats qui ne font pas justice. Marceline résume efficacement la situation féminine : « Dans les rangs même plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire ; leurrées de respects apparents, dans une servitude réelle ; traitées en mineures

⁴⁹⁶ La pièce est suivie d'un *Vaudeville Sur l'Air de celui de la Folle Journée*, où chantent Figaro, Suzanne, Chérubin, le comte, Basile et Brid'oison. Figaro, dans le Premier Couplet, fait encore une référence aux femmes écrivains : « Souvent des Auteurs femelles, le Public est satisfait : Mais des Pédans sans cervelles Ne trouvent rien de parfait ; [...] ». L'édition de Félix-Marcel Castan ne rapporte pas le vaudeville, que nous avons repéré dans l'édition des *Œuvres* de 1788 numérisée par la BnF et réimprimée par Hachette (*op. cit.*).

⁴⁹⁷ Giovanna Trisolini, *Introduction* à : Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes ! Ah ! Sous tous les aspects, votre conduite avec nous fait horreur ou pitié ! (*Le Mariage de Figaro*, III, 16).

Dans *Le Mariage de Chérubin*, aucun personnage féminin n'est l'héritier de Marceline, aucune femme ne se charge du discours explicite d'une catégorie discriminée, il n'y a aucune attaque verbale à la société patriarcale et aux abus masculins sur les femmes, et tout reste au niveau personnel. Bien sûr, Olympe de Gouges dénonce la condition de soumission féminine aux hommes : aux pères, aux maris, aux autorités masculines, au pouvoir masculin. Elle reprend de Beaumarchais le thème du droit du seigneur (un privilège masculin archaïque) et nous présente le mariage forcé, une plaie sociale fréquemment décrite en littérature, à travers le personnage de Fanchette, fille dévote et obéissante qui ne peut éviter d'épouser un homme qu'elle n'aime pas du tout et qui ne lui convient pas. Cependant, il nous semble pouvoir affirmer que l'autrice travaille surtout à la représentation du mariage, un thème qu'elle décline ici sous différentes facettes.

Trois autres versions du mariage sont présentes dans la pièce. D'abord, le mariage sans plus d'amour : la comtesse reproche à son époux, qui lui est aussi infidèle, d'avoir remplacé son ancien attachement avec de l'indifférence. Ensuite, aux antipodes du mariage forcé, il y a le mariage secret : le duc et la duchesse de Médoc représentent une union contestée qui n'a pu se réaliser légitimement qu'après des années de séparation et de douleur. Finalement, Olympe nous montre aussi le mariage d'amour, qui toutefois n'est pas une condition de bonheur total : Suzanne et Figaro sont épris l'une de l'autre, mais non sans quelques escarmouches, et, surtout, Figaro trace un portrait non complètement enthousiaste du couple marié. Il dit de son épouse : « Elle est toujours espiègle. C'est un défaut qu'il faut bien lui passer, puisqu'il plaît généralement à tout le monde. Cela ne laisse pas d'être quelquefois incommode dans le ménage ; mais nous, pauvres maris, nous devons porter les charges et laisser le plaisir aux autres »⁴⁹⁸. Des zones d'ombre existent donc dans ce mariage pourtant très réussi, et Figaro se fait, lui, le porte-parole des maris et des lieux-communs de la misogynie bon marché : le mariage est bien un poids lourd, même quand on s'aime

Un autre élément de la pièce gouguienne qui exprime un point de vue important sur les questions féminines est la solidarité entre femmes. Certainement, l'alliance des

⁴⁹⁸ Qui sont *les autres* ? Les hommes non mariés ? Figaro regretterait alors la légèreté des relations libres.

personnages féminins contre le comte Almaviva est déjà présente dans le *Figaro* de Beaumarchais, et Olympe hérite volontiers ce modèle de proximité et de collaboration auquel elle tient et tiendra toujours beaucoup. Dans sa pièce, la comtesse et Suzanne sont les adjuvantes de la pauvre Fanchette. Cela arrive notamment dans l'acte I, où la jeune fille est encore dans l'inhibition totale : c'est Suzanne qui sort le thème du mariage malheureux et c'est la comtesse qui s'engage à trouver un remède. Toutes les deux sont à côté de Fanchette pour lui fournir du soutien avec Antonio et Nicolas. Ensuite, elle devra affronter les personnages masculins de la pièce avec ses propres forces. On voit bien que cette solidarité féminine, comme souvent il arrive chez Olympe, ne connaît pas de différences sociales.

Les revendications *féminines* de cette pièce touchent donc la sphère personnelle et aussi sociale : la possibilité de choisir son compagnon et sa vie de couple, la liberté d'être femme sans devoir se défendre du harcèlement sexuel, le droit au respect et à l'amour de son propre mari... La revendication *féministe* du *Mariage de Chérubin* réside, à notre avis, dans l'affirmation du principe d'autodétermination d'une femme écrivain dans un monde masculin et hostile. C'est dans le cadre autoréférentiel qu'Olympe exprime le féminisme de la pièce, quand elle défend sa liberté d'écrire, son talent créateur, son *esprit naturel* et son indépendance artistique.

6.5 *L'Homme généreux*, 1786 et 1788, drame en cinq actes et en prose

À l'origine de cette pièce écrite en 1785 il y a un fait divers, comme nous le raconte Olympe elle-même dans un écrit⁴⁹⁹ : un vieux négociant de Rouen, Monsieur Clamet, a perdu toute sa fortune dans son activité et se trouve à la merci des créanciers. Presque septuagénaire, il est arrêté et emprisonné à la Conciergerie. Sa femme est infirme, leur fille est dans le désespoir.

Olympe nous dit que cette malheureuse famille lui a demandé d'intervenir auprès des bienfaiteurs et des personnes généreuses pour plaider leur cause. Elle s'adresse alors à une dame de la Cour, dont elle cache le nom, mais que l'on reconnaît tout de suite comme Madame de Genlis : dans sa lettre de réponse à Olympe, cette mystérieuse

⁴⁹⁹ *Réminiscences* (1788).

marquise, fait références aux *jeunes princes* qui seraient ses *élèves*⁵⁰⁰ et assure qu'ils vont tous contribuer ensemble avec trente louis à la libération du pauvre prisonnier. La dame ajoute qu'elle va favoriser d'autres initiatives : elle pense ouvrir une souscription au journal pour recueillir toute la somme nécessaire aux Clamet. Olympe, qui espère pouvoir jouer son drame à la Comédie-Française, affirme qu'elle leur cèdera les revenus des six premières représentations.

Malgré l'accueil positif des journaux⁵⁰¹, la pièce est rejetée et ne sera jamais jouée, sauf peut-être en 1798, au Théâtre sans Prétention, d'après « les registres très lacunaires des répertoires de l'époque », comme le précise Gisela Thiele-Knobloch⁵⁰². En 1824, pendant la Restauration, la fille de Clamet (devenue Madame Delcourt) s'adressera à la duchesse de Berry, pour qu'elle demande à la Comédie la lecture et la mise en scène de la pièce, afin que les familles Clamet et Montalet de Rouen puissent bénéficier des six premières représentations. Dans sa lettre, elle raconte l'histoire de sa famille, donne les détails de la souscription, explique que l'éclat de la Révolution a empêché le Roi de réhabiliter son père, et que c'est grâce à un avocat qu'il fut mis en liberté. Elle précise qu'elle avait « pour bienfaitrice Mme Degouge (qui a été victime de la Révolution à cause de son attachement au Roi et qui a été guillotinée) »⁵⁰³.

Dans la *Préface* pour *L'Homme généreux*, Olympe affirme que cette pièce est « sans doute plus réfléchie » par rapport au *Mariage de Chérubin* et, souhaitant être bientôt jouée, imagine les critiques possibles et prend la liberté de donner aux directeurs intéressés quelques conseils concernant des coupures convenables pour rendre la pièce plus cohérente, dans le respect de l'unité d'action (« dépouiller l'ouvrage de tout ce qui n'a pas rapport à l'intrigue de la pièce »). Elle assure que la plupart des caractères de *L'Homme généreux* s'enracinent dans le réalisme (« existent dans la société actuelle »), tandis que d'autres, trop purs pour être réels, naissent de son imagination mais sont d'un grand intérêt moral (notamment le personnage de Marianne, modèle d'amour filial).

⁵⁰⁰ Madame de Genlis, gouvernante des enfants du duc d'Orléans, avait déjà lu avec enthousiasme *L'Homme généreux* avec ses élèves royaux.

⁵⁰¹ Olivier Blanc (*Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste...op. cit.*) et Gisela Thiele-Knobloch (Préface à Olympe de Gouges, *Théâtre politique, t.2, op. cit.*) nous renseignent à ce sujet. *Les Petites Affiches*, *L'Almanach des Muses* et *Le Courrier Lyrique* reconnaissent les qualités de la pièce ; le rédacteur Louis Laus de Boissy du *Journal littéraire de Nancy* salue l'œuvre d'une femme auteur et souhaite une plus active participation féminine à la vie littéraire.

⁵⁰² *Id.*, p. 33, n.20.

⁵⁰³ *Id.*, p. 13. La réponse envoyée par la duchesse sera encourageante, mais apparemment sans suite (Thiele-Knobloch cite ici Olivier Blanc).

Olympe déclare ouvertement que ce drame est aussi un moyen pour donner plus de visibilité au personnage de Madame de Valmont, dont les malheurs sont déjà décrits dans le *Mémoire de Madame de Valmont*, le roman qu'elle fait publier dans la même année : fille naturelle rejetée par la famille qui devrait au contraire l'accueillir et lui fournir du soutien, ce personnage trouve donc ici l'occasion de se rendre intéressante dans la pièce et d'évoquer sa propre histoire sur scène.

Selon Gisela Thiele-Knobloch, à l'origine de la pièce il y aurait également une suggestion de Sébastien Mercier, dont Olympe est amie et admiratrice : en 1773, dans son essai *Du théâtre*, parlant des nouveaux sujets dramatiques, il écrit qu'« il faudrait mettre sur scène un homme généreux », un thème moderne capable de fournir un beau modèle au public et une expérience créatrice voluptueuse à son auteur⁵⁰⁴. Gabrielle Verdier observe les similitudes de cette pièce avec *L'Indigent* de Sébastien Mercier (1772), qui traite le même thème de l'emprisonnement pour dettes et présente les mêmes types de caractères et de situations⁵⁰⁵. Félix Castan rappelle, lui, que le thème de l'emprisonnement pour dettes figure aussi dans *Les liaisons dangereuses* (1782, lettre XXI).

Au centre de l'intrigue il y a les Montalais⁵⁰⁶: le vieux père s'est dépouillé de tous ses biens en faveur des créanciers et risque maintenant la prison ; la mère est très malade ; pour atténuer la misère de leur famille, la fille Marianne travaille intensément comme couturière avec son apprentie Laurette, et son frère est entré au service du comte de Saint-Clair. Celui-ci, homme vertueux et généreux, est l'ami du marquis de Flaucourt, qu'il a accueilli dans son palais et qui vient de partir pour ses terres, et de sa sœur Madame de Valmont. Le comte désire s'intéresser sincèrement au sort de la jeune Marianne, qui est aussi la protégée de Madame de Valmont. Il est amoureux de la jeune fille mais n'ose pas se déclarer et ne souhaite que la soutenir financièrement, tandis que son ami Flaucourt a pour Marianne d'autres projets... Mais le conseiller du marquis, le perfide La Fontaine, s'est épris d'elle lui aussi : profitant de son influence sur son maître, il lui a suggéré de passer quelques jours dans ses terres ; en même temps, il a placé le jeune Montalais auprès du comte pour l'éloigner de chez lui et pouvoir séduire plus aisément sa sœur Marianne, dont il veut faire la maîtresse du marquis. La Fontaine raconte au comte que le jeune Montalais est un orphelin et un libertin qui entretient une certaine fille nommée Marianne sous prétexte qu'elle est sa sœur. Le comte, confus, se demande s'il s'agit de la même

⁵⁰⁴ Préface à *Olympe de Gouges, Théâtre politique, t.2. op. cit.*, p.11.

⁵⁰⁵ Un père emprisonné, un frère et une sœur, un riche libertin et son agent, une tentative de viol... Olympe y applique des variantes. Gabrielle Verdier observe que *L'Indigent* de Mercier se construit autour d'une erreur d'identité, alors que dans *L'Homme généreux* il y a une erreur de jugement (G. Verdier, « From Reform to Revolution... », *op. cit.*, p.202).

⁵⁰⁶ Félix Castan voit dans ce nom un possible écho de *Montalbanais*, mais comme la lettre de Madame Delcourt à la duchesse de Berry cite un double nom de famille, Clamet et Montalet, nous déduisons que *Montalais* est donc une graphie phonétique de *Montalet*.

filles et charge La Fontaine de prendre plus d'informations pour décider si ses bienfaits sont mérités ou pas. Madame de Valmont rejoint le comte et se plaint avec lui de la conduite de son frère le marquis : délaissée et oubliée par son père naturel, Madame n'a pu rien hériter de lui, et le marquis, qui semblait avoir à cœur le bien de sa demi-sœur, a changé d'avis sous l'influence néfaste de La Fontaine. Madame de Valmont est déterminée à démasquer ce vile conseiller. Le comte lui pose des questions sur sa protégée Marianne, à qui il voudrait envoyer une somme d'argent. Le thème de la fragilité féminine porte Madame de Valmont à commenter sur la condition des femmes.

Pendant que Marianne exprime son admiration pour Madame de Valmont et pour le comte, pour qui elle éprouve un vif intérêt mais dont elle ne connaît pas l'identité, son frère rentre, agité, pour accompagner son père dans un lieu sûr et lui éviter la prison. Il veut le faire grâce à l'argent qu'il a obtenu en s'engageant auprès d'un sergent recruteur, La Fleur. Bon buveur, homme simple mais de bon cœur, La Fleur vient chercher le jeune homme et, voyant les conditions de sa famille, détruit son engagement et lui laisse son argent, gagnant ainsi la reconnaissance et l'amitié des Montalais. La Fontaine, pour s'emparer de Marianne, propose au vieux père d'accepter de l'unir secrètement au marquis de Flaucort : même si cette relation clandestine changerait considérablement le sort de sa famille, le vieux Montalais refuse. Des huissiers viennent le conduire en prison : La Fontaine les persuade à renvoyer l'arrestation et s'offre de présenter Marianne à des âmes bienfaisantes pour qu'elle demande de l'aide. Sous ce prétexte il emmène la jeune fille dans l'appartement du marquis pour la violer. La défense acharnée de Marianne fait fuir le scélérat et ses cris attirent le comte, qui la libère, mais, puisqu'elle ne dit pas le nom de son agresseur, La Fontaine fera croire à Saint-Clair que c'est son secrétaire, le jeune Montalais. Marianne raconte dramatiquement à sa famille l'horrible tentative de viol, et son frère part, armé, pour la venger. Un commissaire vient avec des huissiers s'emparer du vieux et Marianne se désespère, mais le comte arrive : il paie toute la créance du vieillard et verse une somme considérable dans les mains des Montalais, toujours sans révéler son nom. N'osant pas avouer ses sentiments et voulant laisser Marianne libre de tout lien de reconnaissance, le comte, le cœur déchiré, affirme vouloir partir pour un long voyage. Madame de Valmont, qui a révélé au jeune Montalais la vraie nature de La Fontaine, informe Marianne qu'un bienfaiteur secret veut s'occuper d'elle, et on découvre que c'est le comte, son libérateur. Madame se rend chez le comte et l'informe de l'intérêt que Marianne a pour lui, l'invitant à rendre publiques ses œuvres de bienfaisance pour contribuer à *rétablir les mœurs*. Le jeune Montalais se présente, accompagné du fidèle La Fleur, pour se battre avec La Fontaine, il raconte toute la vérité au comte, qui est enfin complètement désabusé. Il trouve le courage de déclarer son amour et sa dévotion à Marianne : après un moment d'incrédulité, elle accepte d'épouser Saint-Clair. La Fleur, qui a poursuivi le perfide La Fontaine en fuite, rentre et communique qu'il s'est battu avec le scélérat et qu'il l'a tué.

Cette pièce, plus étendue que les précédentes, serait pour Castan un exemple de mélodrame *ante litteram*.

Effectivement, elle présente quelques éléments qui la rapprochent de ce genre dramatique⁵⁰⁷ : une intrigue compliquée, la représentation de la justice et de la victoire de la vertu sur le vice, la présence de situations un peu invraisemblables, le thème du méchant qui persécute une victime innocente et qui meurt à la fin de la pièce, le thème du viol, des tableaux pleins de *pathos*, une emphase expressive, une gestualité marquée... Toutefois, elle a cinq actes, comme les tragédies, et elle respecte les bienséances, car elle ne montre pas de violences sur scène. Lue et appréciée par les enfants du duc d'Orléans, *L'Homme généreux* ne peut que représenter la décence et la vertu, sans renoncer à quelques moments bien dramatiques ou bien *sensibles*. Nous hésiterions à définir cette pièce un véritable mélodrame, et parlerions plus volontier de son *style mélodramatique*. Par contre, nous sommes d'accord avec Castan quand il définit le dialogue de la pièce beaucoup moins vif que celui du *Mariage inattendu* : les répliques rapides et brillantes font place ici à un *mode distendu*, presque narratif... la comédie légère fait place au drame.

Marianne⁵⁰⁸

Des trois personnages féminins, Marianne, est le plus présent sur scène (22 apparitions). Dans la scène 1 de l'acte II, elle se présente avant tout comme une fille dévote et attentionnée : elle reproche Laurette de faire trop de bruit (« mais ne chante pas si haut, tu sais que ma mère est incommodée ») et se chagrine voyant son père accablé (« Mon père, vous m'affligez ; cessez de vous livrer au chagrin : attendons le retour de mon frère »). Elle n'est pas naïve, car elle connaît les dangers du monde : le vieux Montalais met en garde Laurette contre les pièges des séducteurs hypocrites (il y en a justement un dans la pièce), et elle commente qu'il vaut toujours la peine d'entendre

⁵⁰⁷ Généralement reconnu comme le genre de transition entre le drame bourgeois et le théâtre romantique, le mélodrame (en trois actes) triomphe à la fin du siècle dans les théâtres de boulevard, dans les faubourgs populaires, où il remplace la tragédie. Ses ingrédients principaux sont le mélange des genres, le refus des unités et la recherche d'émotions fortes aussi à travers des situations sanglantes ou dramatiques (tortures, séquestrations, viols, incendies, cataclysmes, déguisements...), des intrigues mouvementées et des coups de théâtre. Une caractéristique constante est le triomphe du bien sur le mal. Le merveilleux et le fantastique peuvent aussi contribuer au spectaculaire que le public de la rue demande. Le maître reconnu du genre est René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), qui présente sa première œuvre en 1798 (*Victor ou l'Enfant de la forêt*).

⁵⁰⁸ Un précédent illustre : l'héroïne de Marivaux (*La Vie de Marianne*, 1731-41). Le personnage gougien lui ressemble sous quelques aspects : elle n'est pas orpheline, mais ses parents ne peuvent pas la protéger (au contraire, c'est elle qui s'en occupe) ; elle est sensible et fière ; elle refuse de se faire entretenir et se défend contre la persécution masculine ; en épousant le comte, elle deviendra comtesse (la Marianne marivaudienne est comtesse aussi, mais elle ne nous dit pas si par mariage ou par reconnaissance).

ces recommandations. Cependant, elle est capable de chanter avec son apprentie et de rire de sa spontanéité. Marianne est aussi une fille humble, qui connaît sa place dans le monde. En effet, les commentaires sur les habitudes raffinées d'une cliente de la haute société sont pour Marianne l'occasion pour rappeler sa condition sociale : « ces ajustements ne sont pas faits pour de pauvres filles comme nous : la vertu seule doit les parer ». Elle expose également avec une nuance ironique un principe économique : « Tout sied bien aux personnes riches, elles font gagner aux ouvriers ce qu'elles ont de superflu ». Son père fait des réflexions sur l'inégalité économique, et elle d'observer : « car si tous les humains étaient égaux, il y aurait moins de malheureux ». Cette idée rousseauienne d'égalité sociale comme source de bonheur ne l'empêche pas, toutefois, de reconnaître que la richesse n'est pas un mal en soi, car elle s'associe quelquefois à la générosité : « Vous avez raison, mon père ; mais croyez-vous que tous ceux que la fortune a favorisés aient l'âme corrompue ? Je pense qu'il y a des riches qui sont bien sensibles aux maux des malheureux ».

Le thème de la générosité morale sert à célébrer deux autres personnages, Madame de Valmont et son ami le comte, dont Marianne ne connaît pas encore l'identité. Marianne est touchée par leurs idées, par leur humanité et par leur langage :

Par exemple, Mme de Valmont est la femme la plus estimable. Comme elle pense ! Comme elle est humaine ! Ses amis lui ressemblent ! La dernière fois que j'ai eu l'honneur d'aller chez elle j'y vis un homme... Ah, mon père, que son langage était intéressant ! Il ne parlait que de bienfaisance, que du luxe des uns et de la misère des autres. Il me pénétra si fort par le discours, que j'ai sans cesse cet homme respectable devant les yeux ».

Marianne ne fait aucune référence à l'aspect physique ou à l'élégance du comte, elle est fascinée par les discours de cet homme qui parle de soulager les maux d'autrui, par son *humanité*. C'est le modèle d'homme qu'elle accepterait d'épouser, malgré sa répugnance pour le mariage : elle avoue à son père, *baissant les yeux*, qu'elle voudrait bien de quelqu'un qui « ressemblât en tout à cette personne » s'il fût de sa même condition sociale.

Dans les scènes suivantes de l'acte premier (3, 4, 6, 13, 14), cette fille humble et réservée laisse pourtant transparaître tous les mouvements du cœur à travers ses expressions emphatiques et sa gestualité dramatique sur scène. Elle frémit ; elle pousse plein d'exclamations ; elle pousse des cris ; elle se jette au col de son père quand il déclare

qu'il est prêt à accepter son sort ; elle se précipite dans ses bras quand les huissiers veulent l'emmener ; *toute éplorée*, elle se jette à leurs pieds et implore leur compassion, avec un lexique qui n'exprime que de la douleur : « Ah messieurs, laissez-vous toucher. Voyez mon *désespoir*, ayez *pitié* de ce vénérable vieillard, ayez *pitié* de ma mère, qui *languit* dans les *souffrances*, et que ce dernier *malheur* va *plonger au tombeau* » ; elle affirme, le répétant trois fois, qu'elle va mourir : « Voyez l'excès de ma douleur. Je ne survivrai pas à une séparation aussi cruelle. Je sens que mes forces m'abandonnent. Je succombe sous le poids de notre infortune ».

La scène 5 de l'acte III s'ouvre par un tableau dans le style du mélodrame : *le Comte ouvre la porte avec violence, tenant son épée nue d'une main, Marianne évanouie dans ses bras, les cheveux épars, son mouchoir déchiré et tombant sur ses épaules, et sans rouge*. À la frayeur provoquée par la tentative de viol s'ajoute le trouble de se retrouver à côté de l'homme mystérieux qui a réveillé son intérêt. L'agitation se traduit par une série de questions et d'exclamations et par l'alternance de répliques à haute voix et d'apartés : « Comment me connaissez-vous, monsieur ? (*À part*) Qu'ai-je entendu ? C'est lui-même ! (*Haut*) je ne me trompe pas, je crois avoir eu l'honneur de vous voir chez Madame de Valmont. (*À part*) Quel nouveau trouble s'empare de moi ? »⁵⁰⁹. Marianne invoque son père deux fois : « Ô mon père, à quels dangers vos malheurs m'ont exposée ! » ; « Ô mon père, il n'y a plus d'espoir de vous sauver ». Même après avoir risqué de se faire agresser, elle n'abandonne pas le rôle de la fille dévote qui place son amour filial devant toute chose.

Marianne réapparaît dans l'acte IV, où elle a une présence importante (9 scènes sur 10) et où son discours prend une ampleur significative. Dans la scène 1, rentrée chez elle, la jeune fille, interrogée par son frère et son père, leur dévoile dramatiquement la vraie nature de La Fontaine : « Lui, notre protecteur !... Ce monstre ! Ah, ne me parlez pas de cet homme horrible. Pourrai-je étouffer en moi le souvenir de son abominable projet ? Comme il nous trompait ! Comme il abusait de notre misère ! ». Elle révèle que La Fontaine a acheté la créance du principal créancier de son père pour l'envoyer en prison, et raconte dans le détail la scène de l'agression. Avant de commencer, elle crée un peu de suspense : « Écoutez jusqu'au bout ». Ensuite, elle rapporte le discours du traître, qu'elle avait suivi dans l'espoir de rencontrer des personnes généreuses qui

⁵⁰⁹ Le trouble est aussi évident chez le comte.

aideraient son père. Commentant les propositions honteuses de la Fontaine, qui lui offre une vie de luxe comme maîtresse du marquis de Flaucourt et qui demande sa propre récompense sexuelle, elle dit : « J'écoutais ce discours comme un langage étranger et ne pouvais y répondre, tant ma surprise était grande ». Quelle différence avec le comte ! Deux modèles masculins, deux comportements, deux langages : le langage du comte (II, 1) est *intéressant* pour Marianne, alors que celui de La Fontaine (IV, 1) lui apparaît *étranger* ; le comte la *pénètre si fort par le discours*, tandis qu'elle écoute le discours de La Fontaine *sans pouvoir y répondre, tant sa surprise était grande* ; elle a *sans cesse l'image respectable du comte devant les yeux*, mais *rougira toute sa vie d'avoir connu La Fontaine*.

Marianne, établissant implicitement une comparaison avec le comte, affirme l'importance du langage et des effets que la parole a sur elle. C'est bien la parole de La Fontaine, qui lui annonce la ruine de son père et qui se prépare à abuser d'elle après son refus, qui lui donne la force de réagir : « Je ne sais si *l'horreur de ce discours* m'a inspiré du courage, mais ce perfide voulant venir à moi, je l'ai repoussé avec tant de violence qu'il est tombé embarrassé dans les fauteuils ». Dans la scène 3, on retrouve Marianne en proie au plus grand trouble, qui se désespère voyant le commissaire et les huissiers. Le ton du mélodrame domine dans cette scène, pleine d'exclamations désespérées adressées à son frère, à son père et, indirectement, à sa mère *languissante dans son lit qui réclame ses soins*. Ces répliques, qui sont formulées *dans la plus grande douleur*, s'accompagnent d'une gestualité dramatique : elle s'adresse au vieillard *se jetant à son col* ; elle *pousse un cri, et se jette dans les bras de son père*. Dans les scènes suivantes, où le comte arrive pour sauver le vieux Montalais, la tonalité est plus joyeuse mais l'expression révèle encore toute l'intensité émotive de ce personnage, qui parle *avec empressement, avec joie, avec transport* et souvent *à part*, pour exprimer sa reconnaissance envers le comte et son chagrin parce qu'il s'en va et qu'elle ne le verra plus. Dans la scène 8, à l'arrivée de son frère, elle lui court devant et l'embrasse ; ensuite, elle n'a que deux répliques : « Mon frère ! » et « Juste Ciel ! ». Dans la scène 9, c'est au-devant de Madame de Valmont qu'elle court, pour se faire dire le nom de son bienfaiteur. Soudain, elle craint être indiscreète et parle *avec timidité*, mais le ton encourageant de Madame lui fait reprendre son expressivité naturelle : *transportée*, elle s'exclame « Ah, mon père, c'est lui ! », pour louer ensuite la générosité du comte et sa modestie.

Marianne revient sur scène à la fin de la pièce, dans l'acte V. La scène 11 s'ouvre justement sur la jeune fille, tout échevelée, au centre d'un tableau dramatique où s'agitent son père, son frère, un exempt⁵¹⁰, La Fleur et La Fontaine. Ainsi invoque-t-elle l'aide de ses bienfaiteurs : *accourant, au comte et à madame de Valmont* « Ah, madame ! Ah, monsieur ! Empêchez... (*En montrant La Fontaine*) ...que ce perfide ne consomme ses horribles forfaits. (*Se jetant aux pieds du comte*) Et vous, monsieur, avez-vous pu soupçonner on frère de tant de noirceurs, sans l'entendre ? ». Elle fait appel à la parole pour que la vérité soit montrée, et le discours du jeune Montalais qui suit est en effet révélateur d'un complot hypocrite et cruel. Saint-Clair, *consterné*, après *un morne silence*, cherche à *contenir ses larmes et change de visage* ; il *porte son mouchoir sur ses yeux*. L'émotion est au comble, et le comte la résume ainsi : « L'horreur et l'attendrissement se combattent ensemble et déchirent mon âme ». Marianne est touchée par cette démonstration de sensibilité : « Ah, mon père, que son affliction me pénètre ! Oui, son cœur est aussi sensible qu'il est généreux ». Après les discours et la générosité, la sensibilité de Saint-Clair conquièrent finalement le cœur de Marianne, qui est ainsi prête à répondre à la respectueuse déclaration d'amour du comte *attendri*, qui rend hommage à sa vertu et, mettant de côté *les préjugés, les titres, les vains honneurs*, s'offre comme époux, *se jetant aux genoux de Marianne*. La jeune fille, après un moment d'incrédulité (*à part et troublée* « Où suis-je ? Qu'ai-je entendu ? ») fait ce à quoi on s'attend dans un drame qui a des tons de mélodrame, et s'évanouit dans les bras du comte : « Tous mes sens sont émus...Je ne peux me soutenir » *Elle se trouve mal*. Revenue à elle, Marianne est invitée par son frère et son père à ne pas abuser de la passion de Saint-Clair, qui pourrait un jour se repentir de l'avoir *élevée au-dessus de son sort*. Marianne déclare que ce qui l'intéresse n'est pas la condition d'aristocrate : « Ce n'est point cette élévation que je considère. Plût au Ciel que vous ne fussiez que mon égal ! ». C'est aussi grâce à l'intervention de Madame de Valmont que Marianne peut prononcer sa dernière réplique au comte : « Hélas, quel destin fortuné m'accorde le bonheur de vous appartenir ! ».

Cette créature incarne toutes les vertus de l'amour filial, de la sagesse et de la modestie virginale. Elle se trouve dans une condition d'extrême fragilité : jeune, belle, indigente et désireuse d'aider ses parents, elle devient très vulnérable, et cela est évident

⁵¹⁰ Officier généralement employé pour les arrestation et les exécutions (*Dictionnaire universel de Furetière*, 1690).

pour tout le monde. Madame de Valmont parle d'elle ainsi : « Cette fille respectable semble vouloir se dérober aux avantages qu'elle trouverait dans le monde » (I, 10), et La Fontaine, s'adressant *avec hypocrisie* au vieux Montalais, le met en garde disant : « songez que votre fille, privée de vous, peut céder aux faiblesses de son sexe. On ne manquera pas de l'attaquer, n'en doutez pas. Soyez moins rigide, et prévenez un plus grand malheur » (II, 7). Marianne est un personnage qui contribue considérablement, par ses attitudes et son langage plein d'émotivité, à créer le ton mélodramatique de la pièce. Même si son histoire d'amour est un peu invraisemblable, elle symbolise la possibilité d'une égalité morale qui va au-delà des inégalités sociales : on nous dit qu'elle est en quelque sorte à la hauteur du comte, car son *charme* et ses *vertus* feront le bonheur de son époux. Comme le dit Madame de Valmont, Marianne est le *digne choix* dont Saint-Clair *s'honore*. Cette jeune femme vertueuse et malheureuse mérite bien un *destin fortuné*, une récompense finale.

Madame de Valmont

Ce nom, déjà introduit par Olympe dans son roman autobiographique *Mémoire de Madame de Valmont*, déclare au lecteur que ce personnage est le double d'Olympe⁵¹¹. Madame de Valmont apparaît dans une des deux scènes de l'acte I, dans une scène de l'acte IV, et dans 9 scènes du dernier acte. Toutefois, elle est évoquée plusieurs fois le long de la pièce. Tout au début, c'est le comte qui nous parle d'elle, et sa présentation pourrait bien s'appliquer à Olympe de Gouges :

Jeune veuve, vertueuse autant qu'aimable, instruite par le malheur dans le cours de sa première jeunesse, elle n'en est que plus sensible au sort de infortunés. Devenue philosophe pour elle-même, et sans cesse occupée à soulager les maux d'autrui, elle a renoncé au tourbillon du monde, pour se livrer aux charmes de la littérature ; et badinant avec grâce sur les erreurs de l'âge, elle se croit assez vieille, dit-elle, pour devenir auteur (I, 1).

⁵¹¹ Selon Félix Castan, le nom Valmont ne viendrait pas du héros des *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782), mais plutôt d'un ouvrage de l'abbé Gérard, *Le comte de Valmont ou les égarements de la raison* (1774-1776), une œuvre riche en dissertations philosophiques, fille des Lumières, qui prône un retour à la foi chrétienne. Ce roman par lettres, qui est un roman d'apprentissage et le récit d'une conversion au christianisme, est l'œuvre la plus connue de l'abbé Louis-Philippe Gérard (1731 ou 1737-1813), qui eut beaucoup de succès à l'époque.

C'est donc ainsi qu'Olympe se voit ou souhaite être vue. Il faut souligner qu'elle s'intègre tout de suite dans le sujet de la pièce, qui est la générosité : elle soulage les maux d'autrui, version féminine de l'homme généreux qui sera le comte lui-même. Plus précisément, elle protège la jeune Marianne. C'est toujours du comte que nous apprenons qu'elle est la sœur du marquis de Flaucourt⁵¹², que son frère a adopté une conduite répréhensible à ses égards, et que de ce comportement serait responsable le perfide La Fontaine, qui exerce une influence négative sur son maître. À son entrée (I, 10), Madame de Valmont est riante et plaisante avec le comte, mais bientôt le discours se fait sérieux.

C'est une scène essentielle pour ce personnage, qui y décrit d'abord son histoire personnelle : née d'une relation illégitime, elle a été oubliée par son père naturel, dont elle a hérité une âme élevée et *quelques étincelles* de génie, à cause du fanatisme de son épouse. Après la mort de son père, elle a été délaissée également par son frère, qui suit les conseils de La Fontaine. Elle veut *démasquer ce monstre odieux*, cet exemple vivant d'imposteur dangereux pour la société, semblable au Tartuffe de Molière. À ce point-là, le *je* de l'autrice remplace directement le *je* du personnage. C'est Olympe l'écrivaine qui entre dans le discours et prend directement la parole : « Il semblait que Molière par son Tartuffe eût étouffé le germe de ces êtres pernicious que l'on voit encore naître parmi nous. Sans doute un si horrible caractère ne sortit pas de son génie créateur, il le trouva dans le monde ; et si j'ose imiter ce grand homme, c'est que, comme lui, j'ai le même caractère à peindre ». Le renvoi intertextuel à Molière est la transition qui permet le passage au monde de la création théâtrale et donc à l'activité littéraire d'Olympe elle-même, qui *imite* le grand auteur et *peint* des caractères issus de la vie réelle⁵¹³. Mais le comte lui demande de sa protégée Marianne, et le discours est porté sur les thèmes féministes :

Voilà comme notre pauvre sexe est exposé. Les hommes ont tous les avantages : on en a vu qui, sortis de la plus basse origine, sont parvenus à la plus grande fortune, et quelquefois aux dignités. Et les femmes, sans industrie, c'est-à-dire si elles sont vertueuses, restent dans la misère. On nous a exclues de tout pouvoir, de tout savoir. On ne s'est pas encore avisé de nous ôter celui d'écrire ». (I,10)

⁵¹² On a vu que le nom Flaucourt est donné à la famille Lefranc de Pompignan dans le *Mémoire*.

⁵¹³ Une hypothèse invérifiable : écrivant la pièce, Olympe a pensé à elle-même comme interprète de Madame de Valmont ?

Les commentaires du comte sont en faveur des femmes écrivains, et elle de répliquer : « Que sait-on ? Nous devenons conséquentes dans ce siècle frivole, et la cabale de ce genre est formidable. Le petit nombre pourrait bien succomber ». Et juste après : « Aujourd'hui cette noble occupation est tournée en ridicule, et l'on va même jusqu'à nous refuser le mérite de créer nos faibles productions... ». Voilà donc un résumé des revendications féministes d'Olympe de Gouges : participation à la gestion du pouvoir, éducation, liberté intellectuelle. En ce qui concerne cette dernière, Madame de Valmont se fait la porte-parole des femmes auteurs qui sont devenues *conséquentes* (au sens du XVIII^e siècle, *capables de bien raisonner*) mais qui restent une minorité (*le petit nombre*) et sont menacées par les complots de leurs nombreux adversaires (*la cabale formidable*). Les ennemis des femmes écrivains ridiculisent leur activité et refusent même de reconnaître leur talent. Là encore, c'est Olympe qui parle : les *faibles productions*, on l'a vu, sont ses œuvres. Finalement, la conversation porte sur les conditions de Marianne, que Madame décrit comme une fille dévote, laborieuse, candide, sage et vertueuse, malgré les tentations du monde. Elle accepte très volontiers de se faire l'intermédiaire du soutien que le comte offre généreusement à cette fille malheureuse.

Dans cette scène, Madame de Valmont se présente donc comme une fille naturelle victime des préjugés, comme une ennemie de l'imposture, comme une féministe, comme une femme auteur et comme une protectrice d'une jeune pauvre et digne. On reconnaît là un portrait bien fidèle de notre Olympe. Le personnage réapparaît à la fin de l'acte IV, dans la scène 9 : nous sommes environ au centre de la pièce (c'est la 34^{ème} scène sur un totale de 66), et c'est bien à ce point que, grâce à Madame de Valmont, Marianne découvre enfin l'identité de celui qui est accouru à ses cris et qui a payé les dettes de son père et qui lui a fait don de beaucoup d'argent. Cette révélation n'est pas seulement importante pour l'intrigue de la pièce, mais permet de donner de la visibilité et de la reconnaissance aux bienfaits de Saint-Clair, et cela constitue pour Madame de Valmont un devoir civil, comme elle l'explique bien plus tard, dans la scène 6. Ici, le comte affirme approuver l'anonymat des bienfaiteurs : « La bienfaisance n'a d'attraits que lorsqu'on y attache le mystère ». Madame lui expose ses vues : « Je ne suis pas de votre avis, et je pense que, si l'on rendait publiques les belles actions, elles seraient plus propres à rétablir les mœurs qu'à les corrompre ». Juste après, elle insiste, *vivement* : « Vos maximes, M. le comte, sur cette matière, ne sont pas, je crois, bien approfondies. Car enfin, vous me

permettez de vous observer que les traits de bienfaisance deviendraient bien plus nombreux, si l'on faisait passer à la postérité le nom de ceux qui ont rempli les devoirs que la nature prescrit à l'homme envers son semblable ». Elle continue donnant des exemples de figures qui entrent dans l'histoires pour leurs mérites (une actrice de talent, un voyageur) : elle voudrait que les bienfaiteurs puissent eux aussi être remerciés, célébrés et rappelés après la mort. Madame de Valmont devient ainsi une sorte de promotrice de la visibilité de la bienfaisance et de la reconnaissance envers les *hommes généreux*. Ces bienfaiteurs peuvent appartenir à n'importe quelle classe sociale : elle reconnaît le même don de la générosité chez le soldat La Fleur, qui est effectivement dans la pièce une version mineure du comte, mais seulement parce que ses moyens sont différents. Quand La Fleur s'excuse pour son langage simple, elle réplique : « Un brave soldat s'exprime toujours avec franchise et son langage est préférable à des discours préparés. Je suis fort aise que cette circonstance me fasse connaître encore un homme bienfaisant et généreux. Il y en a si peu que je croyais que M. le comte était le seul qui pensât si noblement » (IV, 9). C'est un éloge patriotique et en même temps la preuve que la bienfaisance n'est pas une question de richesse. Les actions généreuses ont encore plus de mérite quand elles arrivent des couches inférieures, et c'est le comte lui-même qui exprime clairement ce principe à Madame de Valmont : « Eh bien, madame, en comparant nos fortunes, trouvez-vous que le peu que j'ai fait puisse égaler la générosité de ce digne soldat ? » (V, 13). C'est pour cela qu'elle associe les deux bienfaiteurs dans sa dernière réplique, après l'exécution de La Fontaine, sans renoncer pourtant à souligner le caractère exceptionnel de ces comportements : « Ah, vous avez raison, M. le comte ! Votre mémoire et celle de ce brave homme doivent passer à la postérité : mais peut-être on regardera vos belles actions comme des fables, vu l'état de corruption où sont les mœurs de ce siècle » (V, 14). La primauté de la vertu sur le prestige social a déjà été affirmé dans la scène précédente, quand Madame de Valmont a rendu hommage aux charmes et aux vertus de Marianne, qui peuvent seuls rendre le comte heureux.

Madame de Valmont se représente comme un personnage en quelque sorte omniscient : on affirme plusieurs fois dans la pièce qu'elle est *au courant de tout* : « Oui, je sais tout » (IV, 9) ; « Il ne se doute pas que je suis instruite du motif qui m'amène » (V, 6) ; « Je suis instruite de tout » (V, 8) ; « Je vois, madame, que vous êtes instruite de tout »

(le *Comte*, V, 13) ; « Je connais son cœur » (V, 14). Il ne pourrait pas en être autrement, vu qu'il s'agit du double parfait de l'autrice.

Laurette

L'apprentie de Marianne n'a que six présences dans la pièce. Elle entre en scène au début de l'acte II, chantant. C'est une fille gaie, très simple, qui s'étonne de l'usage de certains mots qu'elle ne connaît pas, mais qui a du bon cœur et qui voudrait bien égayer la famille Montalais dont elle voit les chagrins. Elle est assez sensée pour se méfier des hommes, car le vieux Montalais, comme un bon père de famille, la met toujours en garde contre les séducteurs. Elle a l'occasion d'observer les comportements raffinés et gâtés du beau monde et en conclut que son existence dépend entièrement des habitudes des riches : « Nous serions bien malheureux, si la plupart du monde ne faisait pas de dépense : nous n'aurions rien à faire » (II, 1). Elle reprend cet argument économique plus tard, quand le comte élargit une somme importante aux Montalais et elle craint perdre son travail : « Ils vont devenir bien riches... Voilà qui est fait. Mlle Marianne ne travaillera plus...Que deviendrai-je si elle ne se sert plus d'ouvrières ? Ils vont sans doute me renvoyer. Oh non, ils sont trop bons, trop humain pour me mettre à la porte...Allons auprès de Mme Montalais ; je lui ferai part de mes inquiétudes, et elle me rassurera, j'en suis sûre » (IV, 10). Cette fille a donc des préoccupations concrètes qui concernent son activité et sa survivance, mais elle entretient des relations aimables avec la famille de sa patronne, dont elle fait en quelque sorte partie : non seulement elle est sûre qu'elle ne sera pas renvoyée, mais elle va chercher des confirmations chez la mère malade de Marianne⁵¹⁴. L'affection et la confiance sont à la base de ce rapport entre maître et ouvrier, et tout se joue entre femmes. C'est à Laurette qu'est consacrée la scène 13 de l'acte III : le vieux Montalais l'envoie chercher son fils chez le comte où elle ne rencontre que le valet Germeuil. Entre ces deux personnages se déroule une conversation construite sur des malentendus, car Germeuil, qui lui pose plein de questions, croit d'abord que Laurette est une femme entretenue par le jeune Montalais, et ensuite il se convainc que la maîtresse de celui-ci est Marianne. Laurette se défend des insinuations sur sa personne et refuse de révéler à Germeuil la raison de sa visite. La situation équivoque sent la comédie,

⁵¹⁴ C'est la seule fois dans la pièce où ce personnage est nommé comme *Mme Montalais*. Sinon, on parle d'elle comme de *mère*.

d'autant plus que Laurette, en train de sortir, se trompe et revient sur la scène une deuxième fois. Elle comprendra le pourquoi de la méfiance du valet quand elle découvrira les mensonges racontés par La Fontaine : « C'est un homme bien méchant ! Je ne m'étonne plus si l'on m'a fait tant de questions chez M. le comte. Si j'avais su ce qui se passe, j'aurais dit la vérité » (IV, 8). Laurette a donc un rôle bien secondaire et accessoire, mais elle apporte de la vivacité et du naturel à la pièce, et fournit un homologue du valet Germeuil : ils appartiennent au rang social le plus bas.

La pièce *L'Homme généreux* est une célébration de la bienfaisance, des bonnes actions à valeur sociale. On ne nous présente pas de projets de réformes, mais des initiatives personnelles, individuelles, mises en œuvre à niveaux différents. L'idée sur laquelle on insiste est que cette bienfaisance doit servir de modèle, et donc il faut que le nom des bienfaiteurs et la valeur de leurs actions soient connus et entrent dans une mémoire collective. C'est Madame de Valmont qui se fait promotrice de ce principe. Elle a un rôle central dans la pièce, car elle est la seule qui connaît la vraie nature de La Fontaine et qui peut ouvrir les yeux aux autres, et notamment au comte : elle essaie de le faire dans l'acte premier, et ensuite dans l'acte V, quand elle accuse ouvertement Saint-Claire de crédulité : « Homme vertueux mais trop crédule, que vous allez vous repentir vous-même d'avoir été si longtemps la dupe de ce scélérat ! » (scène 10) ; c'est elle qui révèle l'identité du comte, permettant aux autres de le reconnaître et de recomposer les différentes facettes de son personnage, et c'est elle qui lui donne son soutien quand il demande la main de Marianne. Le personnage de Madame de Valmont, on l'a vu, est aussi le porte-parole des revendications féministes d'Olympe de Gouges, qui sont d'abord d'ordre général (la condition des femmes) et qui portent ensuite sur le personnel (la condition d'Olympe comme femme auteur). Toutefois, on reste au niveau d'une déclaration individuelle qui n'apporte aucune modification à l'action dramatique. Madame de Valmont agit surtout comme dame bienfaisante, protectrice et amie sincère. Le personnage de Marianne illustre d'abord le thème de la fragilité sociale et économique des femmes, une condition qui provoque une exposition à des attaques sexuelles et à des pièges dangereux : elle est une proie potentielle du marquis de Flaucourt et risque de se faire violer par le perfide La Fontaine. Elle incarne aussi le *tópos* de la jeune fille vertueuse, persécutée et indigente qui, par un mariage aristocrate, atteint à une condition sociale supérieure. Ce rachat s'obtient grâce à la générosité d'un homme et malgré les

contraintes sociales. Dans la pièce on peut également reconnaître l'existence de la solidarité féminine si chère à Olympe, car les liens entre femmes ne manquent pas⁵¹⁵ : Madame de Valmont protège Marianne, Marianne s'occupe de sa mère malade et a accueilli chez elle l'apprentie Laurette, Laurette est fidèle et dévote à Marianne et, on le devine, à sa mère aussi.

6.6 *Le Philosophe corrigé, ou Le Cocu supposé*, 1788, comédie en cinq actes

On a déjà eu l'occasion de montrer que dans la *Préface* écrite pour cette pièce Olympe de Gouges se présente et se légitime comme auteur, discutant la situation des femmes dramaturges. Mais elle n'oublie pas de nous dire la raison qui l'a poussée à faire imprimer *Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*. Déjà, elle souligne le danger de choisir un titre pareil, qui sonne comme une offense, d'autant plus que c'est une femme qui l'écrit. Elle invite à la lecture de la pièce avant de critiquer ce titre, faisant confiance aux femmes qui ressemblent à la marquise de Clainville, pour lesquelles elle a du respect. Par contre, elle ne s'attend pas à l'approbation des prudes et des hommes qui ne croient pas à la vertu des femmes. Olympe affirme avoir respecté la vraisemblance, puisque l'aventure décrite dans la pièce, qui s'est présentée à son imagination depuis l'âge de quinze ou seize ans, a fait l'objet d'un procès fameux, et qu'elle est à mesure de citer des ouvrages et des événements contemporains témoignant de l'existence de situations semblables. Elle regrette ne pas avoir décoré la pièce avec *un peu de poésie*, mais cela lui aurait pris énormément de temps, à moins de payer quelqu'un pour des vers qu'elle aurait pu s'attribuer. Elle souhaite que la pièce soit accueillie aux Français ou aux Italiens, et invite ceux qui s'en chargeront à intervenir sur les morceaux chantés qu'elle suggère dans la pièce⁵¹⁶, espérant que quelque poète se chargera de s'y mettre.

Les noms de Monsieur et Madame de Clainville du *Philosophe corrigé*, pièce écrite en 1787, sont repris de la comédie *La Gageure imprévue* de Michel-Jean Sedaine (1768)⁵¹⁷. Le *philosophe corrigé* est un gentilhomme qui domine ses émotions et refoule

⁵¹⁵ Gabrielle Verdier parle de *community of women* (op. cit., p.203).

⁵¹⁶ Dans l'acte III, la comtesse chante une romance pour laquelle l'autrice donne seulement des indications.

⁵¹⁷ Sedaine (1719-1797) fut un dramaturge et librettiste parisien, qui se distingue à son époque dans le genre du vaudeville et de l'opéra-comique. Mais son chef-d'œuvre est surtout le drame bourgeois *Le Philosophe sans le savoir* (1765). L'intrigue principale de *La Gageure imprévue* se base sur le pari qu'une dame d'esprit

ses sentiments à cause de ses principes philosophiques portés à l'excès, mais qui est enfin désabusé grâce à un complot organisé par sa femme et ses amies : il apprendra alors à exprimer son amour.

Avant son mariage, la marquise de Clainville était une orpheline destinée au couvent. Très timide, éduquée à réprimer ses sentiments, elle ne manifeste pas son amour à son époux le marquis. Celui-ci, qui l'aime sincèrement, est persuadé donc qu'elle a un amant. Il ne lui révèle pas ses sentiments non plus et, comme il est philosophe, il ne veut pas être tyran et l'obliger à lui montrer de l'ardeur : il se considère un homme juste et sensible et il a décidé de la laisser libre. Depuis presque deux ans, ils n'habitent plus ensemble. Le marquis a rencontré une dame mystérieuse, masquée, dont il ne connaît ni le nom ni le visage, qui l'a séduit et avec qui il a eu une relation clandestine. Cette relation s'est interrompue à son départ pour son régiment : la dame lui a promis de se dévoiler à son retour. Le gentilhomme, qui vient de rentrer dans ses terres après six mois d'absence, brûle donc d'impatience. Son jardinier Blaise, amant de la berceuse Babet, lui révèle avec toute la simplicité du monde que la marquise a donné naissance à une petite fille deux mois auparavant, et que le bébé a été accueilli très discrètement, sans célébrations. Le marquis est bien surpris et se croit déshonoré, car il ignore que la dame inconnue est bien sa femme et que la petite est sa fille. La marquise préfère lui cacher la vérité et paraître coupable avant de lui avouer la vérité et se faire aimer par ce stratagème. Cette intrigue a été organisée par son amie la comtesse de Saint-Alban avec la complicité de la gouvernante Mme de Pinçon. Le seul homme à connaissance de cette mise en scène est M. Pinçon, valet du marquis, tandis que les autres personnages masculins l'ignorent. Le baron de Montfort, ami du marquis et séducteur vaniteux, provoque l'époux trahi, lui reproche ironiquement son sang-froid et son indifférence *philosophique* : l'aversion du marquis pour les préjugés et son respect pour la liberté et la nature l'ont porté à tolérer l'adultère. Le Commandeur, oncle sévère du marquis, arrivé dans ses terres, affronte ouvertement son neveu, qu'il accuse de lâcheté, car il accepte la présence d'un enfant illégitime : il l'invite à punir sévèrement sa femme et à la faire enfermer dans un couvent pour toujours. Voyant sa réticence, il menace de le faire interdire et de faire déclarer l'enfant adultérin. Le marquis préfère ne pas réagir et donner l'impression qu'il s'est réuni avec sa femme avant de partir pour son régiment. La comtesse a, elle aussi, des reproches pour le comte, qu'elle accuse de ne s'intéresser qu'à lui-même. Le baron reçoit de Paris, où tout le monde crie au scandale, une chanson-vaudeville composée sur *l'air de Malbrouk* qui se moque du marquis⁵¹⁸.

Pendant leurs débats, la marquise, la comtesse et Mme Pinçon expriment leurs vues sur la situation délicate : la marquise craint la réaction de son époux mais hésite encore à lui révéler le complot, et la comtesse voudrait se charger de cette révélation, tandis que la gouvernante, exprimant ses idées de féministe convaincue, se déclare prête à continuer la mise en scène, qu'elle voit comme nécessaire pour réparer la réputation de la marquise. Le baron, qui parle par épigrammes et essaie de faire la cour à la marquise, produit aux dames le texte du vaudeville qui raconte l'adultère dont le marquis serait victime et qui se moque de sa philosophie. La marquise le chante avec beaucoup de sang-froid, et la comtesse le remet au marquis. Seuls, les deux époux se confrontent : lui, il est évidemment persuadé d'être cocufié mais, très calmement, fait ses reproches à sa femme et lui demande d'éloigner de lui la petite fille qu'elle a eue ; elle, elle n'arrive pas à bien s'exprimer à cause de la peur et de l'émotion. Ses mots sont mal interprétés, elle s'évanouit, et quand elle insiste sur son innocence invoquant la comtesse comme témoin, le marquis perd patience : il

fait à son époux. Il y a un revirement final et une prise de conscience, qui pourtant concernent la femme et non l'homme.

⁵¹⁸ C'est l'air de *Malborough s'en va-t-en guerre*, chanson populaire française très en vogue à l'époque, un air présent aussi dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (II, 4), avec un texte différent. Elle est aussi à l'origine de la célèbre chanson *For He's a Jolly Goodfellow*.

l'insulte, l'accuse de fausse timidité et de perfidie, lui laisse la liberté de gérer sa rente et lui annonce qu'il livrera sa destinée à l'inflexibilité du Commandeur.

Celui-ci, discutant avec son neveu, condamne le culte que le marquis voue à la nature et à l'état primitif, et le principe de liberté à l'intérieur du ménage qu'il semble tolérer sans trop de difficulté. Le marquis rappelle à son oncle que partout il y a des enfants nés de l'adultère et qu'il est encore attaché à sa femme, malgré sa bizarre liaison avec une dame inconnue, qu'il n'a jamais vue, et qu'il a rencontrée plusieurs fois en cachette. Le Commandeur est décidé à faire enfermer la marquise, mais la comtesse lui fait deviner la tromperie dont le marquis a été victime et il réhabilite sa nièce, l'accueillant dans ses bras. Le Commandeur veut lui aussi jouer un tour à son flegmatique neveu et le faire rencontrer avec son prétendu rival en profitant de la nuit. En même temps, il s'accorde avec les deux dames pour se venger de l'insupportable baron. Celui-ci, pour se donner de l'importance, raconte au Commandeur que le marquis a feint de ne pas reconnaître sa propre femme sous le voile noir qui cachait la mystérieuse dame et qu'il ne veut pas faire cet aveu publiquement, comme il est philosophe. Le baron, qui n'est pas au courant de la mise en scène organisée par les femmes, croit ainsi avoir trompé l'oncle du marquis, et propose à la marquise de se faire passer pour la dame inconnue. Fier de ce stratagème, il voudrait une récompense de la marquise, qu'il espère séduire. La comtesse, feignant de jouer son jeu, lui promet de persuader la jeune dame à être reconnaissante. Mais ce qu'elle veut surtout, c'est se venger du marquis philosophe, qui a quitté sa femme et qui la reprend sans émotion, sans jalousie, sans vouloir connaître ses sentiments. En réalité, le marquis a des attaques de colère (il gifle son jardinier qui lui a naïvement fait remarquer sa ressemblance avec la petite fille, et déracine furieusement les plantes du parc). Quand il qu'il voit le bébé dans son berceau, il est d'abord tenté par l'idée de le tuer, mais il le prend bientôt dans ses bras, attendri. Entretemps, le jardinier raconte aux deux dames une histoire qui les fait réfléchir, un cas de méconnaissance de paternité qui a porté deux enfants riches à perdre leur père et leur fortune. La marquise, y reconnaissant un risque réel pour sa petite, décide de tout révéler à son époux.

Le marquis tombe sur une lettre adressée à sa femme, dans laquelle son amant lui donne rendez-vous le soir dans le parc, pour l'enlever, mais c'est une mise en scène du Commandeur. Clainville, accompagné du baron, se rend sur place et, dans l'obscurité, y aperçoit effectivement un homme caché : en réalité il s'agit de Mme Pinçon déguisée en jeune galant. Provoqué en duel, l'amant supposé sort deux pistolets déchargés mais le baron prétend un combat d'épée, et Mme Pinçon doit forcément hésiter. C'est son mari, M. Pinçon, qui démasque le jeune galant montrant que c'est sa femme, affirmant que la lettre est un piège et annonçant au marquis que la dame inconnue est sa femme la marquise. Le Commandeur confirme, la mise en scène est révélée. Le marquis abjure devant son épouse la philosophie dont il a compris la fausseté et par laquelle il prétendait dominer ses passions. Ils seront enfin époux et amants, car le philosophe a été *corrigé*. Le baron a été humilié, tout le monde est content et on organise le mariage entre Blaise et Babet.

La pièce se propose avant tout comme une satire de la philosophie des Lumières et de la rationalité exacerbée, dont on montre ici les conséquences à l'intérieur du ménage. Elle devient donc une réflexion sur l'adultère et sur les relations entre époux. En dehors du ménage, elle est aussi la satire de certains préjugés et comportements masculins à l'égard des femmes. Il y a tout un monde masculin à corriger, non seulement un homme, et les femmes de la pièce solidarisent pour exécuter un projet qui fera changer de perspective à leurs interlocuteurs. Il y a aussi l'occasion pour énoncer des idées bien féministes. C'est une comédie d'intrigue, bien dense, avec quelques éléments qui relèvent

du mélodrame, dans le final. Le style s'adapte aux personnages et aux classes sociales : nous retrouvons les occitanismes et le parler populaire à côté du langage raffiné qui décrit les sentiments, des mots d'esprit, du discours philosophique. Selon Félix Castan, cette pièce représente pour Olympe « l'accès à l'ère des chefs-d'œuvre » et, peut-être, la première pièce authentiquement féministe de l'histoire du théâtre »⁵¹⁹.

La marquise de Clainville

C'est le personnage féminin avec le plus de présences sur scène (26). Le caractère de la jeune marquise s'ébauche dans le premier acte, quand elle évite de rencontrer son époux qui vient d'arriver dans ses terres. Elle révèle de craindre le marquis, d'être persuadée qu'il ne l'aime plus, et raconte comment l'idée de la comtesse lui a donné le courage inespéré de se masquer et de le séduire : « Votre projet ranima mes forces ; il m'inspira même un courage qui m'était inconnu. Et, plus hardie sous le masque que je ne le fus en sa présence, je séduisis mon époux » (I, 6). Le profil du personnage se précise dans l'acte III, où l'on apprend qu'elle a reçu une éducation répressive et qu'elle était destinée au cloître pour toute sa vie (plus tard elle nous dira qu'elle était orpheline). Le marquis, en l'épousant, l'a sauvée d'un *état cruel* : elle l'adore, mais la sujétion qu'elle éprouve l'empêche de lui manifester son amour. Le stratagème du déguisement est un *innocent artifice* conçu comme preuve de sa dévotion et de sa tendresse, mais elle a peur qu'il la condamne. C'est donc une jeune femme très timide, qui n'a pas été éduquée à l'affectivité et qui n'est pas préparée à communiquer ses émotions à un homme. On nous laisse imaginer qu'elle est totalement passive dans l'intimité, car le marquis dit d'elle : « cette timidité si intéressante dans une personne bien née, peut, sans passer les bornes de la décence, se familiariser avec les tendres empresses d'un époux... Je ne faisais consister mon bonheur qu'à lui plaire... Sans doute un autre m'a prévenu » (I, 2). Ce n'est que grâce à l'aide d'une autre femme et à une double identité qu'elle trouve l'audace d'aimer pleinement son mari. Il y a donc deux personnalités dans la marquise, et la deuxième est bien plus courageuse en matière amoureuse. La jeune dame, en effet, a du courage quand il ne s'agit pas d'affronter le marquis : elle lit le texte du vaudeville qui se moque de son mari, qu'elle définit une *satire affreuse*, et le chante devant le baron avec

⁵¹⁹ O. de Gouges, *Œuvres complètes, Théâtre, t.1, op. cit.*, p.107. La pièce n'a pourtant pas beaucoup attiré l'attention de la critique. Elle est parmi les moins commentées.

un sang-froid admirable, malgré son embarras. Cette chanson en huit strophes parle de l'inconstance dans le mariage et raconte en forme parodique l'histoire du marquis *pétrifié* et *cocufié*, défini aussi *l'époux misanthrope*. Avec froideur, elle demande au baron de faire lire la chanson à son mari. Toutefois, quand elle se trouve seule avec le marquis, elle est d'abord muette : la scène 8 de l'acte III est sans paroles et symbolise l'état de la communication entre les deux époux. Ils sont dans la même pièce mais ils s'ignorent.

Dans la scène 9, malgré les encouragements de Mme Pinçon qui apparaît et se retire tout de suite, la marquise ne contrôle pas son discours quand son mari lui adresse la parole. Elle est hésitante : « *tremblante* – Pardonnez-moi...monsieur...Si vous...saviez... ». Elle assure le marquis que c'est de lui seul que dépend son bonheur, mais elle est mal interprétée, car il répond qu'elle sera toujours maîtresse de sa rente. Le seul sentiment qu'elle réussit à nommer est la *reconnaissance*, ce qui irrite son époux. Elle se perd : « *à part* – je ne sais où j'en suis... La confusion s'empare de mes esprits... Je n'en puis plus... ». Elle lui parle de tendresse et lui dit qu'elle voudrait oser tout lui révéler mais lui, il croit qu'elle a oublié la bienséance et veut lui raconter de sa passion pour son amant. Elle n'arrive pas à s'expliquer : « *à part* – Je n'aurais jamais le courage de lui faire l'aveu de mes sentiments...Les forces me manquent. Je m'évanouis ». La marquise tombe donc sur un fauteuil, et prononce des phrases qui sont incohérentes pour son époux : « Vous, monsieur, me fuir, me quitter ! Ah, plutôt la mort...Je ne puis vivre sans vous et sans votre estime. ». Le marquis n'y comprend rien, il en est offensé, il monte en colère, l'accuse de *fausse timidité* et de fausse respectabilité, l'appelle *épouse odieuse* et lui reproche son ingénuité hypocrite qui cache de la ruse et du vice. L'opinion du gentilhomme sur les femmes est ainsi formulée : « Je connaissais les femmes : je croyais que tu étais la seule respectable. Il est donc bien vrai que ce sexe perfide porte sa fausseté avec des dehors si séduisants ! ». Elle essaie de lui dire la vérité, mais le marquis l'arrête, la *pousse avec violence*, l'accuse de démence et l'abandonne. Voilà une réaction très peu philosophique et plutôt passionnelle, même un peu inquiétante à cause de cette *violence*, mais certainement réaliste. On commence à deviner que le marquis a, lui aussi, une double nature. Choquée par la réaction de l'homme, presque évanouie, la marquise se plaint de sa condition (« J'avoue que mon amour m'a rendue la femme la plus coupable et la plus hardie », III, 10) et décide de tout révéler le plus tôt possible, mais avec l'aide de son amie la comtesse. Elle n'a donc pas la force pour agir en autonomie.

Dans l'acte IV, la marquise ne progresse pas trop avec sa révélation au mari, mais au moins elle regagne l'estime et le respect du Commandeur, qui apprend la vérité de la comtesse et qui a l'idée d'organiser un piège nocturne pour le marquis et pour le baron, pour faire le bonheur du premier et se divertir aux dépenses du second. Le récit du jardinier Blaise à propos d'un procès pour contestation de paternité et de ses conséquences néfastes pour les enfants concernés fait réfléchir la marquise sur les risques légaux et les revers économiques de la situation où elle a mis sa petite fille, et elle se résout à tout dévoiler.

C'est ce qu'elle tente de faire voyant son mari près du berceau : elle se jette à ses pieds mais ne réussit qu'à exclamer « Ah, mon ami ! Mon cher époux ! ». Elle est appelée *perfide*, elle est repoussée et de nouveau abandonnée. Une fois de plus, cette femme *sensible* est anéantie par la confrontation avec le marquis : « Ô ma fille !...Ô mon cher époux !...Ne puis-je jouir de la douceur de vous réunir à moi ? L'émotion que je viens d'éprouver m'a ravi toutes les forces. Je ne sais où j'en suis » (V, 5). Elle est donc encore à moitié évanouie quand les autres personnages arrivent sur scène, et n'est pas à mesure de tolérer l'insistance bête du baron : elle sort avec le Commandeur (« *pâlissant* – Je ne me sens pas bien ; je voudrais me reposer », V,8). Elle ne participe donc pas à la tromperie nocturne et réapparaît dans la dernière scène, quand le marquis se jette à ses pieds abjurant sa philosophie. Elle s'exclame, avec la plus grande joie « Ô mon ami, mon cher époux ! ». Le marquis réclame son titre d'amant, et sa femme déclare que son époux est désormais inséparable de son amant.

La jeune marquise est un personnage en quelque sorte puéril. La comtesse utilise pour elle le terme *enfance* (I, 6) et *enfant* (I, 7). Effectivement, elle n'arrive pas à agir en autonomie, mais a besoin du soutien d'autres figures féminines : son amie, sa gouvernante. Le stratagème qu'elle met en œuvre est une idée de la comtesse, le dénouement de l'intrigue se fait grâce à l'action de Mme Pinçon et non par sa révélation au marquis, qui lui résulte impossible. Toutefois, elle a le courage de tolérer que tout le monde croie son enfant illégitime, que tout Paris se moque de son ménage, et que la famille de son mari (le Commandeur) la considère une adultère effrontée. C'est un courage qui dérive du désir d'aimer et d'être aimée, mais qui devient efficace seulement avec le soutien des autres femmes. Si elle triomphe, c'est parce qu'elle a prouvé sa fidélité. Comme le dit Gabrielle Verdier, la représentation d'une vraie adultère sur scène

serait encore assez scandaleuse à l'époque, et donc ici tout peut finir bien car il n'y a pas de véritable transgression. Et voilà alors une condition paradoxale : la marquise est accusée d'adultère, mais elle ne l'a pas commis, alors que le marquis, qui a effectivement commis adultère, n'est pas du tout considéré coupable⁵²⁰. Cette inégalité de traitement est encore plus évidente à cause du bébé, preuve tangible de l'infidélité féminine et menace pour le titre et le futur de la famille. Le Commandeur souligne que la jeune épouse aurait dû au moins sauver les apparences (IV,1) : le problème principal n'est pas qu'elle a un amant, mais qu'elle a mis au monde un enfant alors qu'elle vit séparée de son mari. Comme par hasard, on tombe sur le *tópos* gougien de l'enfant illégitime et de la reconnaissance en paternité. Le thème n'est pas en évidence, mais il est renforcé par le récit de Blaise sur le destin malheureux de deux garçons désavoués par leur père adoptif. C'est là une façon de rappeler que ces situations existent et que les enfants ne doivent pas en subir les conséquences.

La comtesse de Saint-Alban⁵²¹

Aussi présente sur scène que la marquise (24 apparitions), la comtesse est toutefois dans tous les actes de la pièce. À son entrée (I, 6), elle est en train de courir après le marquis, et c'est la marquise qui la retient. Elle se présente comme une femme d'esprit, avertie, qui juge comme puéril le comportement de son amie (« Craindre un mari qu'on aime ! Quelle enfance » ; « Cette naïveté est délicieuse ! »). Elle vit la situation aussi comme un jeu, et fait de l'ironie : « et je ne vous cache pas que cette intrigue si bien amenée, m'amuse infiniment. Si vous voulez, nous attendrons même que votre fille soit en état d'être mariée, pour lui en faire l'aveu ». C'est encore riant qu'elle évoque le jour de la fête qu'elle a organisée pour permettre à la jeune épouse de rencontrer son mari, masquée d'un voile noir. Elle veut aussi savoir si le marquis était un amant tendre et, après la réponse affirmative, le compare ironiquement à Amphytrion⁵²² : « Je ne m'étonne plus, si vous préférez reprendre l'amant plutôt que l'époux. Le pauvre Amphytrion ne fut pas aussi heureux. Et vous, sans l'entremise de Jupiter, vous lui donnez au moins un

⁵²⁰ Gabrielle Verdier parle de *double standard* (« From Reform to Revolution... », *op. cit.*, p.204) : l'adultère masculin et féminin ne sont pas considérés de la même façon...il y a deux poids et deux mesures.

⁵²¹ Castan souligne la partielle homophonie avec *Montauban* (adjectif : *Montalbanais*), suggérant ainsi une très probable identification avec Olympe.

⁵²² Personnage de la mythologie grecque. Pendant son absence, Jupiter s'accouple avec sa femme : celle-ci donne naissance à deux jumeaux, dont l'un est fils de son époux, et l'autre, Hercule, du dieu.

enfant légitime ». La comtesse se focalise donc sur la sphère sexuelle du mariage. Dans l'acte II, la dame affronte, seule, deux personnages masculins : le marquis, d'abord, et ensuite le baron. Dans la scène 5, elle porte sa critique aux excès de la philosophie remplaçant en quelque sorte le Commandeur qui a accusé son neveu d'indécence dans la scène précédente. Si l'oncle autoritaire gronde le marquis pour des raisons de bienséance et de réputation, la comtesse, elle, le fait sur le plan des sentiments. D'abord, elle fait de l'ironie : « j'aimerais mieux être quadrupède que d'être animal philosophe » ; ensuite, elle ne comprend pas comment la marquise ait pu s'éprendre si passionnément d'un tel homme indifférent à tout : « Je ne conçois pas, mon cher Marquis, comment vous avez pu fixer⁵²³ votre épouse si longtemps. La pauvre enfant, depuis trois ans qu'elle est unie avec vous, n'a pas pensé qu'il pût exister d'homme plus aimable que son mari ». Elle le provoque jusqu'à lui faire admettre qu'il n'est pas comme il semble : « Si mon extérieur annonce de l'indifférence, les apparences sont contre moi : mon âme est toute de feu. Je sens plus qu'un autre ; mais je sais dompter mes passions ».

Le thème philosophique revient dans la scène 6, où le baron intervient dans la conversation, pour définir son ami « Indifférent, distrait, enfin un philosophe ». La comtesse va plus loin : « On devient égoïste : ce mal se gagne ; il est si doux de ne s'intéresser qu'à soi ! », et associe les deux amis dans un jugement commun : « Un fat, un homme indifférent, sont pour moi deux êtres ...insupportables ; et si l'on m'avait donné l'un des deux pour époux, je n'aurais pas répondu de moi ». Toutefois, elle n'oublie pas de jouer avec ses interlocuteurs : elle plaisante avec le baron et l'invite à faire la cour à la marquise, puisque son mari l'ignore.

Dans l'acte III, la comtesse suggère à la marquise de ne pas continuer à cacher la vérité à son mari, car l'hostilité autour d'elle augmente. Madame Pinçon expose des idées bien féministes, et la comtesse répond avec des théories plutôt contraires sur la supériorité des hommes : « Tu ne sais donc pas que nous sommes bien éloignées de les égaler en courage et en capacité ? » ; *riant* – « mais, ma pauvre Pinçon, que de femmettes pour un homme femme ! Dès la création du monde, jusqu'à sa fin, on n'en comptera pas cent de cette trempe » (III, 2). Spectatrice des chamailleries entre Madame et Monsieur Pinçon, la comtesse *rit aux éclats*, s'amusant comme une folle, avant de titiller la

⁵²³ Devenir l'objet de sa passion.

gouvernante : « Tu le pousses à bout, Pinçon, sais-tu qu'une femme essentielle⁵²⁴ doit toujours respecter son mari ? » et devant les affirmations extrêmes de la vieille gouvernante, elle donne son jugement sur la rage des femmes soumises : « Laisse aller les choses ainsi qu'elles sont établies ; ta colère et celle même de toutes les autres femmes ne changeront rien, en dépit qu'elles en aient » (III,6). Elle semble donc avoir peu de confiance dans le progrès de la condition féminine, qui devient pour elle un sujet de plaisanterie (à Madame de Pinçon : « Tu n'aurais pas été bonne en Turquie »). La chanson parodique sur l'air de Malbrouck l'amuse follement, et c'est elle qui remet le texte de la chanson au marquis, pour le pousser à sortir de son indifférence. Dans l'acte IV, elle fait progresser l'action, avouant au Commandeur l'identité de la dame mystérieuse aimée du marquis et s'accordant avec lui pour jouer un tour au marquis et à l'insupportable baron. La comtesse feint également de jouer le jeu du baron qui demande une douce récompense à la marquise pour lui avoir suggéré de se faire passer pour l'amante mystérieuse du marquis (sans savoir qu'elle l'est réellement).

Ce que la comtesse pense vraiment, elle le dit à son amie dans la tirade de la scène 6, une véritable attaque à un homme philosophe (un *mari philosophe*, comme elle l'a défini peu avant) qui vit en égoïste, sans amour, sans jalousie, sans vouloir connaître les sentiments de sa compagne. Le flegme philosophique l'empêche d'être inquiet au sujet de sa femme qu'il croit éprise d'un autre, et le fait préoccuper uniquement de sa réputation. La comtesse veut le punir et lui montrer l'importance de l'amour de sa femme. Plus encore, elle veut du marquis un hommage symbolique à toute la catégorie des femmes : « je veux enfin qu'il rende à mon sexe tout ce que sa prétendue philosophie croit vous ôter à jamais, qu'il vous aime et qu'il éprouve tout le désordre de l'amant le plus passionné. Oui, voilà comme je le veux et comme je prétends le rendre... ». Le thème de l'*amant passionné* revient dans la dernière scène de l'acte V, quand elle conseille au marquis désormais *corrigé* : « Gardez toujours ce titre, et nous vous promettons, de notre côté, de ne jamais changer... » (V, 14). On dirait que par ce pluriel la comtesse devient la représentante de toutes les femmes. Traduisons : « Nous, femmes, nous vous donnerons toujours notre amour et serons toujours séduisantes tant que vous, hommes, vous serez nos amants fidèles et passionnés ». C'est un pacte d'amour qui se fonde sur l'attachement et sur la complicité intime entre l'homme et la femme. Le dernier

⁵²⁴ Sérieuse, fiable.

acte de la comtesse est attirer l'attention sur un autre couple qui attend de pouvoir s'unir : on va enfin célébrer le mariage entre Blaise et Babet.

Le personnage de la comtesse est central pour l'intrigue de la pièce : elle a l'idée de faire masquer la marquise, elle organise la fête, sa maison est le lieu des rendez-vous secrets de ce couple adultérin, elle interagit avec tous les personnages masculins et mène le jeu de tous les côtés. La situation qu'elle a créée est un peu comme un divertissement pour elle : elle s'amuse à expérimenter, à mettre à l'épreuve, à suggérer, à feindre, à jouer la femme d'esprit, mais son but principal est travailler avec les autres personnages féminins pour *corriger* le *mari philosophe*, venger son amie et en même temps toutes les femmes amoureuses auxquelles des maris indifférents nient la passion et l'attachement. Dans le cas du marquis, c'est la philosophie des Lumières portée à l'excès qui impose au gentilhomme le refoulement de ses sentiments et l'acceptation de tout comportement comme un libre choix individuel ou comme l'expression d'un comportement *naturel*. Comme le dit Félix Castan, « Louable la philosophie ! Mais trop de philosophie sépare, et l'amour est don, lien, échange inconditionnel... »⁵²⁵. Nous pourrions affirmer que le message de Madame de Saint-Alban est que les femmes ont le droit d'être connues, comprises, aimées. Par contre, comment évaluer ses affirmations anti-féministes, d'autant plus que son personnage s'identifierait à Olympe de Gouges ? Nous suggérons une hypothèse qui se fonde sur l'opportunité de maintenir un équilibre dramatique et de ne pas diminuer la crédibilité du personnage qui est le pivot de l'histoire. Étant donné le caractère malin de la comtesse, son esprit, sa passion pour le jeu et sa tendance à mettre à l'épreuve ses interlocuteurs, elle pourrait bien cacher ses vraies idées sur les femmes et provoquer Mme Pinçon pour s'amuser, comme d'habitude, faisant ainsi ressortir toute l'expressivité et la véhémence de la gouvernante. En même temps, détournant l'instance féministe du personnage de la comtesse, Olympe réussirait à mettre en évidence le thème du couple, du mariage et de l'amour, qui est au centre de la pièce. Elle choisirait alors de faire passer un message féministe assez fort par une voie secondaire, à travers un personnage de rang inférieur, un peu pittoresque, tout le temps en train de se quereller avec son mari, qui peut se permettre d'exagérer et qui ne doit pas trop faire attention à sa crédibilité : Madame Pinçon.

⁵²⁵ O. de Gouges, *Œuvres complètes, t.1, Théâtre, op. cit.*, p.107.

Madame Pinçon

C'est elle qui prend la parole la première dans cette pièce, où elle apparaît dans 18 scènes. Discutant avec son mari, elle introduit en synthèse le sujet de la comédie : « Mme la comtesse de Saint-Alban, auteur de cette intrigue, s'est chargée de la négociation. M. le marquis de Clainville apprendra par elle que son épouse n'a jamais cessé de le chérir. » (I, 1)⁵²⁶. Parlant, Monsieur et Madame Pinçon révèlent au lecteur/spectateur qu'il y a un projet imaginé et exécuté par trois femmes, et illustrent la situation du ménage du marquis. Le jardinier, entraîné dans le complot, craint la vengeance du marquis, tandis que sa femme a beaucoup de confiance en ce projet et l'accuse de ne pas être *aguerri*. Elle assure son mari qu'elle gardera le secret sur ce complot, pour prouver que son sexe n'est pas *inconséquent* comme on le croit. Cette affirmation de saveur féministe n'est que la première d'une série de revendications. Pour commencer, cette femme a des vues très pessimistes sur le mariage : dans l'acte III, la jeune Babet, ayant remarqué le comportement indifférent du marquis à l'égard de sa femme, demande à Mme Pinçon si tous les maris sont comme ça. Elle répond : « Il y en a beaucoup, mon enfant. Ils ne sont pas plutôt en ménage, qu'ils voudraient en être déjà bien loin ». La berceuse, déçue, commente : « Vraiment, si tous étions de même, je ne me marierions jamais ». Mme Pinçon reconnaît que l'amour porte les couples à se marier : « Ce serait bien sage, mon enfant. Mais ce petit diable d'amour, à qui on a donné, je ne sais pourquoi, le nom de dieu, est bien malin » (III, 1).

Elle montre son caractère de guerrière quand la comtesse parle de révéler l'intrigue au marquis et suscite sa fière réaction : « Vous, Mme la comtesse, qui prenez plaisir à tourmenter les hommes et qui leur faites sans cesse la guerre, vous voilà déjà fatiguée et prête à rendre les armes ? ». Elle utilise donc le lexique militaire pour décrire les relations hommes/femmes. La comtesse observe que ça fait déjà un an que le complot a été mis en place, et elle réplique :

Jour de Dieu ! ne sommes-nous pas capables d'autant de réserve et de discrétion que les hommes quand nous voulons bien nous le mettre en tête ? Je ne sais pourquoi nous faiblirions dans une circonstance où il s'agit de réparer notre réputation : croyez-moi, madame, songeons à prouver l'injustice des hommes, qui se sont arrogé, je ne sais par quel droit, la primauté sur nous.

⁵²⁶ *La comtesse de Saint-Alban, auteur de cet intrigue...* : l'intrigue dans la pièce mais aussi, peut-être, l'intrigue qui constitue la pièce-même. L'identification comtesse/Olympe serait alors ouvertement déclarée.

La comtesse parle de courage et capacités différents, et Mme Pinçon s'enflamme : « Mort de ma vie ! Si toutes les femmes me ressemblaient, on verrait, avant vingt-quatre heures, un régiment de chevaliers d'Éon sur pied ⁵²⁷; il ne recoulerait pas devant l'ennemi ! », La comtesse observe qu'il y a trop peu de femmes avec un tel courage, et Mme Pinçon insiste : « Qu'on nous mette des hauts-de-chausses, et qu'on nous envoie au collège, vous verrez si on ne fera pas de nous des milliers de héros ! Je voudrais me voir à la tête d'une compagnie ; je gage que je m'en tirerais avec gloire » (III, 2). Le courage est pour elle aussi une question de formation : si on élevait et on éduquait les filles pour devenir des soldats, elles réussiraient à combattre bravement. L'arrivée de son mari sur scène donne vie à un échange de répliques ironiques aussi bien que venimeuses, car le jardinier n'estime particulièrement ni sa femme ni les femmes en général : il les considère capricieuses, séductrices, frivoles (I, 1) et ridicules (III, 3). Madame Pinçon lui tient tête et lui rappelle qu'elle est sexuellement active dans le couple, malgré son âge, suggérant qu'il n'est pas à la hauteur : « je fais bien toutes mes fonctions, et je remplis de même mon devoir. Pouvez-vous en dire autant, bonhomme ? ». La scène est fort comique, et suscite l'hilarité de la marquise et de la comtesse qui y assistent, et c'est M. Pinçon qui en sort battu. C'est l'occasion pour la comtesse de parler du respect dû aux maris, et Mme Pinçon répond en vraie féministe : « Je ne suis donc pas femme essentielle ; car je n'ai point cette faiblesse. Être esclave soumise d'un homme, d'un mari, qui sans *nous* n'aurait jamais existé ! » (III, 4). Elle se fait là le porte-parole de toutes les femmes. La comtesse évoque la Turquie, symbole de soumission féminine, et la vieille gouvernante sait bien quelles images produire : « Oh, je vous en répons ! J'aurais mis le feu au sérail, après avoir sauvé toutes celles qui auraient voulu me suivre » (III, 4). Elle s'imagine donc volontiers comme une libératrice des femmes, car sa rébellion a une valeur collective.

Mme Pinçon est solidaire et généreuse : elle encourage la marquise à raconter la vérité au marquis dans une scène muette où les deux époux restent en silence, s'ignorant réciproquement (III, 8, 9), et la console quand le marquis s'en va furieux (III, 10). Elle est bien protectrice avec Blaise qui doit avouer au Commandeur qu'il est l'amant de Babet

⁵²⁷ Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée d'Éon de Beaumont, connu comme le Chevalier d'Éon 1728-1810) fut un personnage historique très particulier. Diplomatique et espion au service de Louis XV, il était un transgenre : il vécut la première partie de sa vie comme un homme et la seconde comme une femme.

(IV, 8). Dans une brève scène où elle est seule, la gouvernante avoue de s'amuser de cette situation, tout comme la comtesse, et fait quelques réflexions sur le mariage : « Si l'on savait prendre les mêmes moyens, on serait plus amants qu'époux [...] En vérité, on est bien dupe de s'enchaîner ! » (III, 11). Elle distingue donc la vie conjugale de la vie sexuelle, et semble affirmer que si les hommes et les femmes pouvaient adopter des comportements semblables, le sexe triompherait sur le mariage (ou dans le mariage ?), qui n'est qu'une prison. Le personnage de Mme Pinçon brille à la fin du dernier acte : travestie en jeune galant, elle se présente, le soir, dans le parc où le marquis et le baron ont été attirés, pour jouer le rôle de l'amant supposé de Madame la marquise, et susciter dans le marquis des réactions pas du tout philosophiques. Un duel dangereux va commencer, quand M. Pinçon arrive, effrayé, et révèle son déguisement, ainsi que l'identité de la mystérieuse femme voilée. Tout en ayant risqué d'être transpercée par l'épée du marquis, la gouvernante n'oublie pas de souligner que cette tromperie au dénouement heureux est le fruit de l'imagination féminine. Elle gagne le respect de tous, même du baron qui s'était moqué d'elle irrespectueusement (III, 5), et peut enfin affirmer : « Je suis satisfaite de moi ; j'ai prouvé à M. Pinçon qu'une femme a toujours raison, quand elle veut » (V, 14).

Vraie féministe de la pièce (malgré son âge), la gouvernante est une domestique dévote et fiable et un personnage courageux et cohérent : non seulement elle expose ses idées sur les femmes avec conviction, mais elle agit en personne et se retrouve avec une épée à la main pour permettre la réussite finale de l'intrigue et racheter la réputation de la marquise. C'est une combattante par la parole et par les actes, et cette scène finale du duel ne fait qu'évoquer l'image de femme guerrière à laquelle elle a été associée dans la pièce. Son féminisme s'exprime non seulement comme une forme d'antagonisme, de rébellion contre la prévarication masculine à l'intérieur du couple et contre les préjugés des maris, mais aussi dans la vision de conquêtes sociales : les femmes peuvent bien montrer de posséder le courage masculin et les capacités masculines utiles dans la vie publique, si seulement on leur donne les instruments nécessaires, avant tout l'instruction. Le féminisme de Mme Pinçon est collectif : quand elle parle, elle le fait pour toutes les femmes, elle défend la catégorie. Épouse en conflit permanent avec son mari, elle donne une représentation négative du mariage.

Babet

Jolie personne, amante de Blaise et berceuse de la fille du marquis, dont elle s'occupe avec dévotion, elle attire l'attention du baron, qui aimerait la séduire. C'est une fille simple et vertueuse, qui, comme son amoureux, parle un français plein de fautes de grammaire et de régionalismes. De ses huit présences sur scène, cinq se trouvent dans le dernier acte, où elle raconte à Blaise le comportement et le langage de la noblesse du château. Les aristocrates qu'elle décrit sont lunatiques, ne respectent pas l'avis des personnes âgées, sont vulgaires et grossiers exactement comme les paysans et même plus et, surtout, ils sont hypocrites : ils utilisent les armes de la langue pour justifier n'importe quelle impolitesse (« Parce qu'ils assurent que ce n'est plus une sottise, quand c'est dit avec esprit », V, 1). Malgré les délices dont ils se nourrissent, ils ont un air exsangue ; sans jamais travailler, ils sont toujours fatigués. Ces descriptions, faites avec simplicité et sans méchanceté, permettent d'offrir au spectateur/lecteur le point de vue des paysans sur la vie des grands seigneurs sous l'Ancien Régime, si différente de la leur, et qu'ils sentent très lointaine (malgré l'affirmation du curé que *nous somme tous égaux*). Blaise et Babet n'éprouvent aucune envie, et ne songent qu'à se marier. C'est Babet qui a connu la vie parisienne (« les gens de Paris ne se parlent jamais à cœur ouvert ») celle qui peut esquisser ce cadre de la haute société : Blaise, lui, s'étonne de la mémoire de Babet et craint qu'elle ne l'aime plus, vu que, vivant parmi les seigneurs, elle a en quelque sorte évolué par rapport à lui. La petite paysanne n'est donc pas dupe de la noblesse. Au contraire, c'est une jeune fille intelligente qui ne parle pas de féminisme, mais qui pourra se mériter l'estime de son époux et même l'aider à progresser, car Blaise semblerait plus simple qu'elle. Blaise et Babet servent aussi à Olympe comme troisième exemple de couple, jeune et de rang inférieur, par rapport au marquis et à la marquise, et aussi par rapport aux Pinçon.

Le titre de la pièce suggère que son thème principal est la satire de la philosophie, et effectivement, on l'a vu, on y montre les conséquences d'une confiance excessive dans certaines idées des Lumières (égalité absolue, liberté totale, rationalité), mais cette philosophie est ici appliquée à un mariage, et, à notre avis, c'est précisément là le vrai thème de la comédie. *Le Philosophe corrigé* est une pièce sur les relations à l'intérieur du couple homme/femme, qui met en évidence le rôle de l'intimité sexuelle. L'histoire se construit autour d'un adultère présumé et, tout le long de la pièce, différents personnages

soulignent la distinction entre la condition d'époux et celle d'amant : la comtesse demande à la marquise si le marquis était un *amant* tendre et comprend qu'elle ait bien préféré, par son déguisement, *reprendre l'amant plutôt que l'époux* (I, 6) ; Babet, courtisée ouvertement par le baron qui lui demande une place dans son cœur, répond : « Je pense que ce serait vous aimer, comme on aime son *mari*, ou son *amant* » (II, IX) ; Mme Pinçon affirme que si la marquise avait choisi pour *amant* un autre homme que son époux, elle éprouverait plus de satisfaction et moins de contraintes (III, 1) ; le baron reproche à la marquise de *penser des époux comme des amants* : ne sait-elle pas que *les uns se fuient, tandis que les autres se recherchent* ? (III, 7) ; Mme Pinçon, comme on l'a vu, fait des considérations sur le ménage des Clainville et s'exprimant contre le mariage, souligne qu'il vaudrait mieux être *plus amants qu'époux* (III, 11) ; enfin, le marquis corrigé, appelé par la marquise *mon ami, mon cher époux* dans la dernière scène, lui répond : « Dis ton *amant* ! Et ton *amant le plus passionné* ».

Il se trouve que dans la pièce il y a deux couples⁵²⁸ où l'activité sexuelle est compromise : le marquis et la marquise, aristocrates, mariés, n'ont plus de rapports sexuels à cause d'un éloignement émotif et géographique, et Blaise et Babet, paysans, non mariés, sont amants mais ne peuvent plus faire l'amour à cause d'une distance interpersonnelle (Babet doit s'occuper de la petite). Sur cette relation intime du jardinier et de la berceuse on s'attarde explicitement : Blaise est appelé par la marquise l'*amant* de Babet, et le Commandeur lui demande si son père sait qu'il *fait l'amour à Babet*. Il répond : « Oh, je ne lui faisons pus depuis qu'elle est gouvernante de notre petite maîtresse, et je souffrirons ben de cette abstinence jusqu'à tant qu'elle soit élevée » (IV, 8). Au silence et au refoulement qui règnent dans le couple Clainville, s'oppose ici la parole transparente et sincère. Deux abstinences et deux situations différentes, mais un commun dénouement...À la fin de la pièce, tout s'arrange, tout se complète : les époux seront aussi amants, et les amants deviennent aussi époux. Il nous semble qu'Olympe nous propose ici un modèle de mariage où les choses doivent se correspondre : si on se marie, il faut que l'amour, la sincérité, le dialogue, la passion et l'intimité sexuelle soient les ingrédients de ce ménage. Sinon, comme le dit Mme Pinçon, *on est bien dupe de s'enchaîner*.

⁵²⁸ Peut-être trois : comme on l'a vu, Mme Pinçon affirme être une épouse sexuellement active mais suggère ironiquement que son mari ne l'est plus tellement (III, 3).

Dans le contexte du cadre des relations hommes/femmes, cette pièce propose des comportements et des idées féministes. Le groupe masculin se présente comme ennemi des femmes : le marquis, qui se montre indifférent à sa femme, se croit cocu mais en réalité c'est lui qui la trahit ; le baron, fade et vaniteux, voit les femmes comme des objets à séduire et n'hésite pas à se moquer d'elles ; le Commandeur représente la vieille génération du pouvoir masculin, l'autorité de la famille, la culture de l'honneur qui punit les femmes ; Pinçon ne fait que critiquer sa femme et n'a aucune estime pour le genre féminin ; Blaise, lui, croit reconnaître l'origine des problèmes conjugaux du marquis dans le fait que la marquise lui a fait une fille et non pas un garçon (I, 3, 7)⁵²⁹. C'est donc contre tout un monde masculin qu'il faut agir, et quand le marquis s'éloigne de son épouse la croyant adultère, le groupe des femmes s'organise sous la direction de la comtesse : nous trouvons là un bon exemple de la solidarité féminine qui est si chère à Olympe de Gouges. Ce n'est pas du féminisme fait de revendications sociales ou politiques : c'est l'expression d'une condition féminine qui exige de l'amour et de la confiance, qui ne vise pas à combattre les hommes mais à les *corriger*. Seul le personnage de Madame Pinçon ne défend pas seulement la capacité féminine de poursuivre un objectif, mais incarne le féminisme des droits, affirmant que tout serait possible à des femmes instruites.

6.7 Molière chez Ninon, ou Le Siècle des grands hommes, 1788, pièce épisodique en cinq actes

Écrite en 1787 et publiée l'année suivante, cette pièce est la plus longue à l'intérieur de la production gougienne, compte 27 personnages parlants et présente une structure très différente par rapport aux autres comédies. Elle n'a pas de véritable intrigue, et chacun des cinq actes constitue un moment plus ou moins long d'une journée de la vie de Ninon de Lenclos, ou plutôt d'un espace temporel de 24 heures (d'un matin au lendemain matin). À l'intérieur, on trouve plusieurs petites intrigues relatives à différentes situations. Dans cette structure épisodique, la tension dramatique prévaut sur la narration : l'unité et la cohésion sont garanties essentiellement par le thème de la vie amoureuse de Ninon et par sa présence étincelante sur scène et dans la société des amis

⁵²⁹ Nous reprenons et intégrons ce que dit à ce propos Gabrielle Verdier, « From Reform to Revolution... », *op. cit.*, p.203.

qui l'entourent. Malgré le titre, le personnage central de la pièce n'est pas Molière mais Ninon (1620-1706), courtisane élégante et cultivée qui accueille les personnalités et les intellectuels dans son salon du Marais.

La source littéraire à laquelle Olympe s'inspire est l'ouvrage d'Antoine Bret *Mémoires sur la vie de Mademoiselle de Lenclos* de 1751, dont elle reprend plusieurs épisodes et des passages entiers⁵³⁰.

Les circonstances de la composition et de la réception de la pièce s'insèrent dans le cadre complexe des relations conflictuelles d'Olympe avec les Comédiens-Français et sont bien connues : Olympe nous les raconte dans la *Préface pour Zamore et Mirza*, dans la *Préface pour Molière chez Ninon* et plus tard dans le pamphlet *Les Comédiens Démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie Française pour se faire jouer* (1790). En 1787, les Comédiens accordent un tour de représentations à *Zamore et Mirza*, mais l'actrice Olivier tombe malade et meurt : le Comédie bloque la pièce d'Olympe mais lui fait passer devant des pièces nouvelles qui devraient la suivre. Olympe se plaint mais n'obtient aucune réponse. Elle écrit alors à la comédienne Louise Contat, citant l'œuvre de Mercier *La Maison de Molière* comme exemple de pièce jouée avant la sienne malgré sa réception plus tardive. L'actrice répond lui reprochant un manque de respect à l'égard de Molière et il s'ensuit une querelle à ce sujet, témoignée dans les lettres qu'Olympe échange avec Contat et Bellecourt⁵³¹, une autre Comédienne-Française. Racontant ces événements, Olympe écrit donc qu'elle a imaginé de recourir à l'intervention de Molière lui-même dans une nouvelle pièce : *Molière chez Ninon*.

Elle envoie le manuscrit aux Comédiens, avec une lettre de présentation où elle affirme avoir été instruite directement par Molière qui lui est apparu en songe. Elle obtient une lecture⁵³², qui est pourtant constamment renvoyée à cause de l'absence des acteurs. Elle insiste, et la lecture enfin se tient, mais dans des conditions pénibles : la moitié des acteurs manquent, ceux qui arrivent en retard n'écoutent que des parties et en plus il y a

⁵³⁰ Antoine Bret (1717-1792) fut un écrivain et un dramaturge prolifique. L'analyse des nombreux épisodes qu'Olympe a évidemment lus et rapportés dans sa pièce est proposée par Céline Grihard, dans son édition critique de *Molière chez Ninon* (Mémoire de Master 1, Université de Paris-Sorbonne, 2013-2014), [En ligne] bibdramatique.huma-num.fr/gouges_moliereninon#front-3.

⁵³¹ Voir ci-dessus, p.166.

⁵³² Olivier Blanc rappelle que dans la même période furent publiés les deux premiers tomes des *Œuvres* d'Olympe, qu'elle dédie au populaire duc d'Orléans, se plaçant donc sous sa protection, ce qui dut probablement pousser la Comédie-Française à lui accorder une lecture (O. Blanc, *Olympe de Gouges, Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p.84)

une porte ouverte que l'on n'arrive pas à fermer... Bref, on fait lire les bulletins⁵³³ qui, malgré quelques jugements positifs, pour la plupart refusent la pièce. Olympe affirme avoir publié la pièce avec *L'Esclavage des Nègres*, et avec un certain succès. Elle rapporte en plus un extrait du *Journal Encyclopédique* (août 1788) où on donne un compte-rendu très élogieux de *Molière chez Ninon*, que le rédacteur termine ainsi : « Une comédie où figurent les personnages qui servent d'aliment perpétuel à nos conversations, aurait satisfait tous les esprits et n'aurait pas nui à la recette »⁵³⁴.

Michel Faucheux nous dit que l'acteur Fleury raconte dans ses *Mémoires* qu'Olympe aurait eu une dispute très vive avec un Comédien, dont toutefois elle ne fait pas mention ni dans la *Préface* ni dans la *Postface pour Molière chez Ninon*⁵³⁵. Dans la *Postface*, elle décrit les réactions des Comédiens pendant la lecture et en rapporte les *bulletins*. Elle espère que la Comédie-Italienne pourra s'intéresser à la pièce, et suggère de possibles modifications pour simplifier la mise en scène et réduire le nombre des personnages. Elle exalte la figure de Ninon et la présente comme un modèle :

Et qu'il serait à souhaiter dans ce siècle de posséder une femme d'un aussi grand mérite ! Quand je l'examine telle qu'elle est et que je considère son esprit, sa grandeur d'âme, je ne vois plus ses erreurs ni ses faiblesses. Plus d'une femme voudrait lui ressembler secrètement, si elle n'a pas la vertu d'en convenir tout haut. J'ose donc croire, sans crainte de me tromper, que ma Ninon, sur la scène produira un bon effet sur toutes les femmes, dont le plus grand nombre n'est pas exempt de ses faiblesses. Mais les trois quarts de mon sexe sont privés de ses vertus. Ne pouvant donc pas détruire le mal et le détacher du bien, j'ai jugé à propos de les faire marcher ensemble, sans blesser la décence ni les règles du théâtre.

Elle se réjouit d'être la *mère* artistique de Ninon, et s'attend à la reconnaissance des *femmes d'esprit*, des *femmes du bon ton* et des *femmes vertueuses*. Elle est sûre que les *prudes* et les *Comédiennes* vont la blâmer, mais elle rit d'avance *de leur dépit et de leurs sottises*. Olympe observe que les Comédiens auraient moins vexé et moins persécuté

⁵³³ Voir ci-dessus, p.198, n.449.

⁵³⁴ O. de Gouges, *Les Comédiens démasqués*, in *Œuvres complètes, t.III, op. cit.*, p.249. Le compte-rendu souligne le plan riche et ambitieux de la pièce, et loue la souplesse et le naturel du style de l'autrice qui réussit à peindre et à faire dialoguer entre eux des personnages très différents avec beaucoup de vérité et de talent.

⁵³⁵ M. Faucheux, *op. cit.*, p.79-80. Le comédien est Dessertes. Mais Olympe se brouille également avec Fleury lui-même, qui aurait orchestré le complot contre elle, d'après ce qu'elle écrit dans la *Préface*.

un auteur homme, par crainte d'en être poursuivis, mais affirme qu'elle peut avoir la tête et le courage d'un homme, si elle s'y met, et réclamer des droits.

La pièce présente différents thèmes, dont les principaux seraient, selon Félix-Marcel Castan, les relations intersexuelles, la création artistique et les formes du pouvoir. Amour, culture et politique, trois éléments qui forment l'épine dorsale d'une civilisation, s'entrelacent dans la pièce grâce au personnage de Ninon, peint ici dans les années du début du règne de Louis XIV, une période où la galanterie est encore un modèle de comportement de la haute société.

Acte I (22 scènes). On est chez Ninon, rue de Tournelles, dans le Marais. C'est tôt le matin. Le valet de Ninon et sa femme de chambre, Mlle Le Roi, parlent avec admiration de Mlle de Lenclos et en dressent en quelque sorte un portrait, évoquant en même temps les noms des personnages (amis, amants, anciens amants) qui gravitent autour d'elle. Ninon traverse un moment délicat, elle a des soucis concernant son ami Desyveteaux, disparu depuis six mois, et son amant M. de La Châtre, qui va ce jour-même partir à l'armée. Arrive le Grand Prieur, un homme insupportable qui persécute Ninon, car il veut devenir son amant. Très poliment, Ninon lui offre son amitié, mais il réagit de façon peu respectueuse et s'en va, en colère, après avoir composé une épigramme injurieuse, à laquelle Ninon écrit une réponse appropriée. Le poète Chapelle et Molière entrent et commentent *la sottise épigramme et la jolie réponse*⁵³⁶. Ninon raconte une anecdote comique qui a comme protagoniste la femme d'un de ses anciens amants, jalouse et victime de sa propre ignorance. Molière, toujours en quête d'inspiration, y voit le sujet d'une situation théâtrale et évoque le Misanthrope, le personnage de la comédie à laquelle il est en train de travailler : Ninon est tellement adorable que même ce caractère ne lui résisterait pas...il va changer son plan et rendre le Misanthrope amoureux et donc, en quelque sorte, plus naturel. Ninon fait l'éloge du génie de l'inimitable Molière : ses pièces sont et seront toujours *le fondement de la bonne comédie*. On annonce l'arrivée d'une jeune demoiselle qui veut parler à Molière, à qui elle a déjà envoyé une lettre pour lui exposer sa situation : née dans une famille noble, elle n'a jamais eu la possibilité de se consacrer à sa passion, la comédie ; maintenant, ses parents, refusant de l'unir à son jeune amoureux, veulent la marier à un sexagénaire, et elle a décidé de s'engager dans la troupe de Molière. La jeune fille, qui s'appelle Olympe, fille du marquis de Châteauroux, raconte d'avoir quitté sa famille et d'avoir pris le parti de la comédie avec son amoureux, qui est sans parents et sans ressources. Son père le marquis veut la faire renfermer au couvent. Molière souligne les difficultés du métier du dramaturge, encore plus pour les femmes, et l'invite à rentrer en famille. Chapelle propose de demander à un ami commun, Saint-Évremond, d'intercéder auprès de Châteauroux, et, dans l'attente, Ninon accepte de donner l'hospitalité à la jeune fille⁵³⁷. Un ancien amant de Ninon se présente : c'est M. de Gourville, qui vient reprendre la cassette contenant trente mille écus qu'il avait confiée à Ninon avant de partir en guerre⁵³⁸. Il avait porté une deuxième cassette, identique, à un religieux très connu et célèbre dans Paris, qui pourtant, à son retour, avait fait l'innocent et ne lui avait rien rendu. Gourville, déçu par la malhonnêteté d'un homme de Dieu, s'attendait à un traitement pareil de la part d'une femme, et s'étonne de la parfaite équité de Ninon. Il tombe à ses genoux et lui fait l'aveu de ses soupçons.

⁵³⁶ Claude-Emmanuel Luillier, dit Chapelle (1626 ou 1627-1686) fut un homme de lettres et l'ami intime de Cyrano de Bergerac et de Molière,

⁵³⁷ Charles Le Marquetel seigneur de Saint-Évremond (1614-1703), moraliste et critique libertin, épicurien et sceptique, fréquentait assidûment le salon de Ninon.

⁵³⁸ C'est le mémorialiste Jean Hérault, baron de Gourville (1625-1703).

Molière, se perdant dans ses rêveries, pense déjà à un caractère d'homme hypocrite et imposteur. On informe Ninon que Desyveteaux a été retrouvé mais, avant qu'elle parte pour aller le voir, son amant le marquis de La Châtre, qui craint de la perdre pendant son absence, exige d'elle un billet avec une promesse d'amour éternel et de fidélité, et s'en va satisfait.

Acte II (12 scènes). Cet acte est entièrement consacré à l'épisode de Desyveteaux, et représente de fait une petite pièce autonome, ainsi qu'une *mise en abyme* sur le théâtre, car il met en scène une comédie pastorale⁵³⁹. Desyveteaux, quatre-vingt-dix ans, s'est retiré dans sa maison de campagne, où il a aménagé son jardin comme une bergerie et il a fait habiller ses domestiques en paysans. Lui-même, en proie à une sorte de folie, s'est habillé en berger et se fait appeler Coridon⁵⁴⁰. À son côté, avec un agneau, *la Dupuis*, une jeune femme habillée en Colinette, bergère des Alpes. Desyveteaux, amoureux, a voulu mettre en scène une comédie pastorale pour y vivre son amour, qu'il imagine comme une histoire contrastée, selon un *tópos* du genre. Le couple de bergers chante des romances et la Dupuis joue de la guitare, tandis qu'un paysan, recruté pour incarner le père de Colinette, se présente pour réclamer sa fille. La scène est absolument comique, car le père de Colinette est beaucoup plus jeune que le prétendant de sa fille, et Coridon, tombé dans la fontaine, est récupéré par ses deux valets. La situation va s'arranger quand Ninon arrive avec Molière, Gourville et Madame Scarron. Ils s'interrogent sur la métamorphose de leur ami et sur ses extravagances. Gourville et Madame Scarron voudraient le rappeler à la raison, alors que Molière suggère de le ramener dans la société avec sa bergère pour essayer de le guérir sans constriction. Ninon, elle, se montre respectueuse de la folie de son cher ami, car elle voit qu'il est bien heureux. On annonce que le Grand Condé est venu voir Ninon et Desyveteaux : le Prince, rentré en France après ses victoires militaires, n'a pas trouvé Mademoiselle de Lenclous chez elle et désire saluer sa précieuse amie⁵⁴¹. Étonné par ce *lieu de féerie*, le Grand Condé s'amuse bien, surtout quand des bergers et des bergères forment un ballet pastoral avec des danses et des chants improvisés en l'honneur du Prince et de Ninon. Condé tente vainement de détourner Desyveteaux de sa folie pastorale en lui proposant de le suivre à l'armée. On décide de prendre congé de lui et de le laisser jouir de ses rêveries⁵⁴².

Acte III (14 scènes). Cet acte est consacré à Scarron. Il entre dans le salon de Ninon à l'aide de quatre porteurs, étant à demi paralysé. Il pense que sa fin s'approche⁵⁴³ et se met à écrire un poème pour dire adieu au quartier du Marais et à l'adorable Ninon. Deux hommes arrivent : ce sont le Président Deffiat et le Maréchal D'Estrées, qui sont en train de se disputer la paternité d'un enfant dont ils ne nomment pas la mère (on devine que c'est Ninon)⁵⁴⁴. Comme chacun prétend être le père de cet enfant sur la base des dates, ils demandent l'avis de Scarron, qui répond : « C'est le secret des femmes que vous voulez calculer. Le premier mathématicien du monde y perdrait son algèbre » (III, 4), et suggère non pas de partager le poupon à la manière de

⁵³⁹ Nicolas Vauquelin Des Yveteaux (1567-1649) fut un poète d'inspiration épicurienne. Après une carrière militaire, il fut précepteur du futur Louis XIII, mais on l'éloigna de la Cour pour son comportement licencieux. Il vécut alors de manière extravagante : habillé en berger, il chantait pour son troupeau imaginaire dans son jardin. Auteur d'odes et de sonnets, il fut un poète peu original mais qui connut beaucoup de succès. Il est mort bien avant la période dans laquelle on peut situer les événements de la pièce, mais Olympe lui attribue quatre-vingt-dix ans, pour des exigences dramatiques.

⁵⁴⁰ Coridon, berger musicien, est un personnage présent dans des poèmes grecs et latins, notamment dans les *Bucoliques* de Virgile.

⁵⁴¹ Louis II de Bourbon-Condé, duc d'Enghien (1624-1686), premier prince du sang et cousin de Louis XIV. Frondeur ensuite pardonné par le Roi, il fut un grand général et un amant des lettres et de l'art.

⁵⁴² Cette comédie pastorale de l'acte II fait penser au *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627), comme nous le rappelle Céline Grihard, *op. cit.*

⁵⁴³ Il y a ici un petit décalage temporel. Puisque Ninon affirmera avoir *passé de quelques années la quarantaine* (IV, 4), on peut supposer que la pièce se déroule autour de 1663-1665. Paul Scarron meurt en 1660, à cinquante ans. Comme le souligne Castan, Olympe connaît le caractère et la place historique de ses personnages, mais ne fait pas un travail d'historien.

⁵⁴⁴ Ninon serait donc enceinte ou aurait donné naissance à un bébé peu avant. Le Maréchal de France Jean d'Estrées (1624-1707) fut un amiral important de la marine de Louis XIV.

Salomon, mais de le tirer à dés. C'est donc le Maréchal qui gagne. Ninon, Molière et le Grand Condé rentrent : tout le monde fait l'éloge de Ninon et Molière lit les vers de Scarron⁵⁴⁵, qui célèbrent eux aussi les charmes de Mademoiselle Lenclos. Parmi les présents, il y a le comte de Fiesque, qui aspire à son amour. Le discours est porté sur les ennemis que Ninon a à la Cour, sur les prudes et sur les bégueules, et voilà arriver un officier de police chargé d'arrêter Ninon, que les dévotes ont accusée d'actions infamantes : la Reine veut qu'elle soit enfermée aux Filles Repenties⁵⁴⁶. Tous ses amis se soulèvent contre cette décision : Condé, Molière et Scarron (transporté par le Prince) sortent pour se rendre chez la Reine et lui prouver que Ninon est *la personne la plus respectable de l'Europe*. Seul le comte de Fiesque reste avec elle : il lui avoue son amour passionné, et elle finit par lui donner de l'espoir. Cependant, une fois tout seul, il reconnaît avoir peur de trop souffrir pour les conséquences d'une relation avec une femme si exceptionnelle et inconstante. Le Grand Condé revient pour annoncer que la Reine a retiré l'ordre d'emprisonnement et que Christine, la reine de Suède, va rendre visite à Ninon ce soir même⁵⁴⁷. Malgré les préparatifs qui s'imposent, Ninon n'oublie pas le cas de la jeune Olympe et se prépare à rencontrer son père le lendemain.

Acte IV (18 scènes). Olympe est reconduite chez elle avec les meilleures promesses. Ninon, inquiète, pense au comte de Fiesque et discute avec Molière sur le vieillissement et sur l'âge pour l'amour. On apprend qu'elle est l'aînée de Molière de cinq ou six ans⁵⁴⁸ et qu'elle se considère désormais trop âgée pour se laisser séduire par les hommes. Ninon s'entretient avec le peintre Mignard et la marquise de La Sablière, qui veut lui présenter ses filles, à peine sorties du couvent⁵⁴⁹. Ninon craint que cette visite ne puisse nuire à la réputation des deux nobles demoiselles, qui seraient mal jugées par les prétendues femmes de bien. Rassurée par la marquise, Molière et Mignard, qui lui témoignent de leur admiration, elle accepte enfin de les embrasser. La reine de Suède arrive et la conversation s'oriente vers la politique : les deux dames parlent des devoirs des rois et du fardeau qu'ils doivent porter. Christine justifie son abdication et se définit *philosophe*. On parle ensuite de la société de Ninon, *la meilleure compagnie de Paris*, et de l'amour, que Ninon considère un caprice, un sentiment aveugle. Les deux femmes s'entendent à merveille et, découvrant une profonde analogie qui les rapproche, s'échangent des marques d'estime et d'admiration et se lient d'amitié. La reine rencontre tous les amis de Ninon, et on assiste ensemble à un magnifique spectacle de l'impromptu composé par Molière, un ballet consacré à l'amitié, auquel prennent part, inattendus, le berger Coridon et la bergère Colinette. Christine de Suède, ravie, prend congé de toute l'aimable société qui l'entoure et s'en va, accompagnée de Ninon.

Acte V (25 scènes). Dans le dernier acte, le dénouement de l'histoire de la jeune Olympe s'entrecroise avec la vie amoureuse et personnelle de Ninon. Le lendemain matin, très tôt, Mlle Le Roi informe le valet de Ninon que Mademoiselle de Lenclos a pris la décision de quitter le monde et sa société et de se retirer dans un couvent. Ninon, seule, révèle au public d'avoir livré à son ancien amant M. de Coligny, dix-huit ans avant, le bébé né de leur liaison. Elle a ainsi perdu les traces de son enfant. Maintenant, c'est le Maréchal d'Estrées qui lui demande de lui confier le nouveau-né. Ninon a compris d'être une mère qui crée de l'embarras à ses enfants et à leur réputation. Un billet du comte de Fiesque qui, craignant de trop souffrir, renonce à son amour et demande son amitié, la fait douloureusement réfléchir, car elle aime cet homme. En réponse, elle

⁵⁴⁵ Ces vers sont tirés du poème de Scarron *Adieu au Marais et à la Place Royale*, écrit pour prendre congé de la société galante et épicurienne dont il faisait partie, avant de s'établir au Faubourg Saint-Germain pour se faire soigner à l'hôpital.

⁵⁴⁶ Ninon fut effectivement enfermée dans une prison pour prostituées, par ordre d'Anne d'Autriche, en 1656. L'influence de ses puissants amis permit bientôt son passage au couvent et ensuite sa libération.

⁵⁴⁷ La reine Christine (1626-1689) rencontra vraiment Mademoiselle de Lenclos, et l'invita même à la suivre en Suède. Christine abdiqua en 1654, après sa conversion au catholicisme, pour éviter les représailles des protestants et se consacra ensuite aux voyages et aux activités culturelles.

⁵⁴⁸ Molière, né en 1622, ici *approche de sa quarantaine*, donc nous sommes autour de 1660-1661. Ninon, née en 1620, devrait alors avoir quarante et un ans : encore un petit écart chronologique.

⁵⁴⁹ Pierre Mignard (1612-1695), auteur du plus célèbre portrait de Molière, fut peintre à Versailles.

lui envoie une mèche de cheveux. Un jeune homme charmant se présente à Ninon : c'est le Chevalier de Belfort, l'amoureux d'Olympe, qui, par son aspect, sa voix et son allure ressemble beaucoup à M. de Coligny. Interrogé, il répond de ne pas connaître ses parents, mais que le comte de Coligny était son protecteur. Ninon est alors sûre d'avoir retrouvé son fils perdu et se révèle à lui. Le bonheur est réciproque. Le comte de Fiesque vient demander pardon à Ninon et lui jurer amour éternel. Elle fait un bilan de sa vie amoureuse, déclare son âge et lui confirme sa décision de se retirer pour d'importantes raisons. Ils se quittent en amitié. C'est maintenant M. de Saint-Évremond qui se présente avec le père d'Olympe, le marquis de Châteauroux. Celui-ci refuse de donner sa fille à un fils naturel dont on ne connaît pas la mère. Avec l'aide de Molière, qui participe à la conversation, Ninon comprend qu'elle jouit de l'estime du marquis et ose donc se révéler comme la mère du jeune Belfort. La joie est générale. Toutefois, Ninon exige qu'on garde le silence sur cette reconnaissance, pour protéger la réputation des jeunes époux. Tous les amis de Ninon viennent essayer de la détourner de son projet, mais elle est résolue. Saint-Évremond, lui, il est convaincu qu'elle reviendra un jour.

Ninon

L'entrée sur scène du personnage, qui va occuper 64 scènes sur 91 (70%), est précédée des commentaires de ses domestiques qui parlent d'elle : on la décrit généreuse (elle se couche très tard la nuit mais veut que ses gens se couchent à minuit), sincère (elle n'est pas hypocrite et ne cache pas sa conduite), sensible (elle est en peine pour Desyvetaux), elle sait se faire respecter. En même temps, on évoque son intense vie amoureuse, dans laquelle les amants se succèdent très rapidement, et parfois s'entrecroisent. Cela se voit très bien dans l'épisode où les deux prétendants père lancent les dés pour établir la paternité du bébé de Ninon, et chacun veut l'être, car ils le sentent comme un honneur (III, 4).

Mademoiselle de Lenclos est une femme d'esprit, qui ne se fâche pas devant la vulgarité, mais la plaint, et y répond avec ironie et intelligence, comme le témoigne l'épisode de l'épigramme du Grand Prieur. Elle est capable de ridiculiser l'ignorance et la petitesse d'esprit sans méchanceté, et s'accorde bien avec Molière, qui fait confiance à son *génie éclairé* et à son *goût délicat* pour juger du *Misanthrope*. Symbole éternel de séduction et d'amour, elle est aussi une source d'inspiration pour Molière, qui change le caractère de son personnage et le fait amoureux. Avec Molière, elle a un rapport de profonde amitié, estime et admiration : elle loue sa capacité de saisir le potentiel dramatique des situations de la vie, elle le considère le génie de la comédie, imitable mais impossible à égaler (I, 8). Elle reconnaît dans son indignation pour l'imposture « le but respectable de l'auteur célèbre, et de l'homme estimable » (I, 16). Le savoir est une valeur importante, mais elle s'exprime contre la culture pédante : « j'aime mieux un esprit médiocre que les gens savants qui trouvent l'occasion de citer à tout propos » (IV, 6).

Adorée par les hommes qui l'entourent, Ninon est le symbole même de l'amour : « Vous êtes Vénus sous les traits de Ninon. Pour nous tromper et nous séduire, elle ne pouvait pas en trouver de plus parfaits » (Molière, IV, 4). Ninon est très sensible au charme masculin. Quand elle perd la tête avec le comte de Fiesque, qui ressemble à La Châtre, elle avoue sa fragilité : « s'il continue, je n'aurai jamais la force de lui résister » ; « Courage ! Il ne manquait plus que de se mettre à mes genoux : ma foi, je n'y tiens plus » (III, 8). Parlant de lui : « Eh bien, cet homme m'occupe malgré moi ; que je suis faible ! Et je veux avoir du courage. Mon sexe l'emporte, et je suis toujours femme » (IV, 3). Ses amours sont sincères, mais son inconstance est constante : elle change souvent d'amant, et ses amants le savent très bien : La Châtre exige d'elle un engagement écrit de fidélité pour la vie, et elle a peur que cette promesse ne lui apporte des tourments. Elle dira au comte de Fiesque : « L'amant qui craint l'avenir, et qui fait provision de constance, est bien près de violer ses serments ; l'amour veut être libre, et c'est en l'enchaînant qu'il s'échappe » (IV, 13).

Bien qu'elle soit une femme très désirée, ses beautés physiques et son charme ne suffisent pas à décrire Ninon. La caractéristique principale de Mademoiselle de Lenclos dans cette pièce semble en effet être son exceptionnalité : on lui reconnaît un statut de femme supérieure qui la distingue des autres femmes et souvent on lui attribue même des qualités masculines. Molière et les plus grands de la Cour pensent d'elle que c'est « un brave homme sous les traits d'une femme » (I, 1). Paul Scarron (« On peut dire que c'est un grand homme sous des cotillons », III, 5) et le Grand Condé (« N'êtes-vous pas homme par l'esprit et le courage ? », III, 6) soulignent aussi sa supériorité, qui s'identifie à un caractère masculin. Le comte de Fiesque dit d'elle : « Quel est l'homme qui pourrait résister à une femme si séduisante, qui réunit l'esprit, les talents, les grâces, la beauté, et cent rares qualités étrangères chez les femmes ? » (III, 9). Même Christine de Suède lui attribue des *qualités qui la mettent au-dessus de son sexe* (IV, 15).

Tous les personnages de la pièce célèbrent ses qualités. Elle est « la femme la plus admirable (Olympe, I,12), « la personne la plus respectable de l'Europe » (Scarron, III, 7), « la femme la plus aimable de son siècle » (l'officier de police, III, 7). Il faut « rendre hommage à tant de rares qualités, et à tant de grandeur d'âme » (Molière, III, 6). La reine Christine se fait un vrai plaisir et un honneur d'aller rendre son hommage « à cette fille célèbre, dont la beauté et les talents sont les moindres ornements de ses rares qualités »

(III, 11), et la définit « la seule femme de France que l'on doive citer et admirer » (IV, 16). Elle mérite plus que toutes « l'éloge de tous les honnêtes gens » (Mignard, IV, 6). Son fils l'admire : « Je ne pourrais jamais trouver sur la terre une mère plus respectable et plus intéressante à la fois » (V, 12) et l'appelle *incomparable mère* (V, 24). C'est « une femme que tout le monde respecte » (Châteauroux, V, 24). Ninon est un modèle pour toutes les femmes, mais elle n'est pas une idole lointaine et parfaite : son humanité reste entière, tangible, avec ses fragilités et ses faiblesses, ses contradictions et ses vérités. Molière le dit bien : « Quelle grandeur d'âme ! Quel esprit ! Quelle délicatesse ! Ah, femmes, femmes qui vous gendarmez contre elle ! Apprenez à l'imiter, et vous vous élèverez. Quel modèle à suivre ! Ses faiblesses, ses erreurs, font ressortir davantage ses grandes et sublimes qualités. Se serait-on jamais douté, dans sa modeste conversation, qu'elle attend ce soir chez elle la reine de Suède ? » (IV, 8).

Les femmes qui *gendarment contre elle* sont principalement les bégueules, les prudes, les prétendues femmes de bien, les dévotes qui crient au scandale et qui ont porté plainte à la Reine. Le jugement de ses amis est très clair : « Il n'y a que des hypocrites, des femmes sans principe d'honneur et de probité, qui cherchent à ternir votre réputation » (Molière, IV, 6) ; « Dénuées de qualités estimables, elles cherchent à les obscurcir en la personne qui les possède » (Mignard, IV, 6). On lui envie ses amitiés et son influence, et non seulement ses charmes : elle dit au Grand Condé qu'elle a des ennemis à la Cour, précisément parce qu'elle *a trop d'amis* » (III, 6).

Ninon n'a pas peur du jugement de ses ennemis, mais craint pour la sérénité de ceux qui l'aiment : elle hésite à rencontrer les deux filles de Madame de la Sablière parce que cette visite pourrait nuire à leur réputation (IV, 6), elle se fait du souci même avec la reine Christine qui l'invite à partir avec elle (IV, 15) et, à la fin de la pièce, elle ne veut pas que tout le monde sache que le Chevalier de Belfort est son fils, pour le protéger des persécutions : « Le préjugé est terrible » (V, 24) .

Il nous semble que le personnage de Ninon incarne également le sentiment de l'amitié la plus sincère et la plus profonde. Très sensible, elle tient beaucoup à la sérénité et au bonheur de ses amis. Face à l'heureuse folie de son ami Desyveteaux, elle est dès le début favorable à le seconder : « Mes amis, respectons sa folie, et craignons de l'affliger, en lui ôtant ses douces rêveries ; ce serait peut-être lui ôter son bonheur » (II, 8). Cette amitié l'entoure, la soutient, la légitime, lui donne sa force. En parlant de La Châtre, elle

dit : « Il n'a pas de rivaux plus à craindre que mes amis ». Et Molière commente : « La voilà ! Amie pour la vie ! Amante pour l'instant » (I, 16). À cet amoureux en train de partir elle dit peu après : « Je cherche dans l'amitié la consolation du chagrin que votre absence va me causer, et je sens bien que je ne l'y trouverai pas » (I, 19). Ses amis échangent son attachement et sa fidélité. Même dans sa folie, Desyveateaux orne son chapeau du ruban qu'elle lui avait donné. La remarque de Molière « Voyez à quel point vos amis vous sont fidèles » la fait pleurer d'émotion (II, 8). Scarron la met sur le même plan que sa propre femme : « Mon prince, voilà ma femme et voici mon amie » (III, 6). Le Grand Condé ne peut qu'admirer cette société d'amis : « ce n'est que dans cette maison que je vois régner la pure et simple amitié. Je ne m'étonne point si tous les honnêtes gens s'y rassemblent » (III, 6). C'est grâce à Condé que tous ces amis se mobilisent pour elle quand on veut l'arrêter : « il faut que toute la société se rende dans la galerie des Tuileries, et que je fasse voir à la Reine quels sont les amis de Ninon » (III, 7). Elle demande l'aide de ses amis pour préparer la fête en l'honneur de la reine ; « Vous voulez des compliments, et je ne fais que dire des vérités à mes amis. Nous en serons tous ; et les plus mauvais seront les plus sincères : c'est le cœur qui le dictera et non pas le génie » (III, 14). Dans la dernière scène, on annonce une nouvelle mobilisation pour la persuader à ne pas se retirer : « Venez voir arriver tous vos amis en foule chez vous » (Chapelle, V, 25). Scarron, invalide, se fait placer à travers la porte pour lui empêcher de sortir.

Il se trouve que la société d'amis de Ninon est formée des personnalités très célèbres du Grand Siècle : écrivains, artistes, princes, femmes savantes, hommes politiques, philosophes...le salon de Mademoiselle de Lenclos est un microcosme qui représente, à lui seul, le génie et la civilisation d'une époque. La reine Christine s'exprime ainsi sur la société de Ninon : « on dit qu'elle est charmante, qu'elle réunit des hommes du plus grand mérite, du plus grand génie, du premier rang ; enfin, que la meilleure compagnie de Paris se trouve chez vous ». Lenclos répond : « Il est vrai, madame, que les hommes de ma société se sont presque tous rendus recommandables à leur siècle, et que j'ai le bonheur de les rassembler chez moi, sans que rien puisse troubler cette union » (IV, 15). Il s'agit donc d'une communauté d'esprits exprimant une civilisation entière qui se réunit spontanément autour de cette femme hors du commun. Molière le résume parfaitement : « elle réunit chez elle les héros et les rois, ce qu'il y a de plus distingué

parmi les hommes de lettres, et ce qu'il y a de plus estimable dans les artistes. Égale avec tous, modeste sans affectation, elle obtient les vœux de toutes les classes et l'amour des grandes âmes » (IV, 17).

L'analogie avec Christine de Suède, une autre figure extraordinaire, souligne encore plus l'exceptionnalité de Ninon et l'ennoblit⁵⁵⁰. L'admiration de celle-ci pour la reine est ainsi exprimée : « Je me croyais quelque chose en femme, et je vois que je ne suis rien en comparaison de tant de philosophie, de courage, de noblesse et de modestie » (IV, 14). L'abdication précoce de Christine est le prétexte pour des observations sur la politique et sur les difficultés liées au pouvoir : « Le vulgaire regarde une couronne comme un don du Ciel ; mais je conçois aisément, madame, que les rois sont les victimes de ce préjugé et qu'en faisant tout pour le bonheur de leurs sujets, ils n'ont pas encore assez fait. Ils donnent des lois et sont esclaves au milieu de l'éclat qui les environne » ; « quel est celui qui aura le courage de vous imiter ? Il est si flatteur pour la vanité de commander à tout un peuple et d'en être adoré ! » (IV, 15). Mais les deux dames parlent aussi de l'Amour, dont les censeurs sont les ennemis de Ninon, comme le devine la reine de Suède : « je ne m'étonne pas si vous excitez la jalousie des femmes et surtout des prudes ». Ninon sort alors le thème de l'âge : « Je voudrais que ce dieu fit comme Thétis, qu'il me rendît invulnérables aux atteintes de la vieillesse et qu'il me cachât les rides sous le talon ». Elle donne ensuite sa définition hédoniste : « l'amour ne m'a paru qu'un goût fondé sur les sens, un sentiment aveugle qui ne suppose aucun mérite dans l'objet qui le fait naître et ne l'engage à aucune reconnaissance ; en un mot, un caprice dont la durée ne dépend pas de nous, et que suivent le dégoût et le repentir » (IV, 15). Cette vision de l'amour bien s'applique au personnage, qui rejette le mariage et n'aime pas beaucoup les serments pour toujours.

C'est aussi une philosophie plus masculine que féminine, ce qui fait exclamer à Christine de Suède : « Quelle femme ! Il y a plus d'héroïsme dans son âme que de faiblesse ». Une entente immédiate s'établit également entre Ninon et la jeune Olympe, destinée à devenir sa belle-fille, avec qui elle se montre solidaire dès le début, l'accueillant chez elle et s'offrant comme intermédiaire auprès de son très sévère père. Très probablement, dans la jeune fille belle et passionnée Ninon se revoit un peu elle-

⁵⁵⁰ Comme le souligne Franca Zanelli Quarantini, *Olympe de Gouges o il teatro referenziale*, op. cit.

même à son âge, comme sembleraient le révéler ses réactions émues lors de leur première rencontre.

Le vieillissement est un souci pour Ninon, qui sent le poids des années qui passent. Elle en avait déjà parlé à son cher Molière : « Eh bien, prenons mon parti : je veux désormais ne m'occuper que de mes amis ; aussi bien, je pourrais finir plus désagréablement que ce misérable Desyveteaux. Il a trouvé, dans ses vieux jours, une bergère qui le console, et moi, à cet âge, je ne trouverai pas de berger ! » ; « mais il n'est pas moins vrai que j'ai passé de quelques années la quarantaine : ainsi vous êtes trop sage pour ne pas me conseiller de renoncer à plaire et à me laisser séduire » (IV, 4). Au début de l'acte IV, elle commence donc à penser de se retirer de la vie galante, car elle va se retrouver seule et malheureuse, et dans l'acte suivant elle avoue au comte de Fiesque qu'elle approche de sa cinquantaine, et que la philosophie, refoulée pendant les années de jeunesse, réclame ses droits dans un âge plus avancé. Ninon veut donc renoncer à l'amour mais en même temps à la société de ses amis : puisqu'elle est mère, elle ne veut pas attirer de préjugés sur ses enfants. Vivre en société signifierait les exposer à des ennuis et donc elle décide de s'enfermer au couvent. Seule sur scène, elle l'explique au public : « Mais la nature, mes enfants, mes enfants, mes enfants ! Cette idée m'arrache des larmes. Ils ne peuvent m'avouer pour leur mère qu'en rougissant » (V, 4). Elle n'a pas encore retrouvé le fils perdu il y a dix-huit ans, mais il y en a un autre plus jeune qu'elle ne veut pas perdre.

Révélant au comte de Fiesque sa décision, Ninon touche le thème de l'inégalité des sexes de son point de vue : « La disposition que j'ai à réfléchir m'a fait porter mes regards sur le partage inégal des qualités qu'on est convenu d'exiger des deux sexes. J'en sens l'injustice et ne puis la soutenir. Je vois qu'on nous a chargées de ce qu'il y a de plus frivole et que les hommes se sont réservé le droit aux qualités essentielles. De ce moment, je me fais homme. Je ne rougirai donc plus de l'usage que j'ai fait des dons précieux que j'avais reçus de la nature » (V, 18). Ninon assume donc, en quelque sorte, une partie de cette supériorité de nature masculine que l'on lui a toujours reconnue : elle fait appel à ses qualités *essentiels* pour le choix de la solitude, antithèse de la frivolité féminine.

Dans les intentions d'Olympe de Gouges, on l'a vu, Ninon est un modèle pour les femmes qui peuvent se reconnaître dans ses faiblesses humaines et apprécier les grands

mérites, assez rares dans le sexe féminin, d'un personnage qui est à la fois amie, amante, mère, bienfaitrice, femme de culture et d'esprit et, finalement, exemple de vertu.

Olympe

Olympe est le personnage principal de l'intrigue qui commence dans l'acte I et se termine dans l'acte V. La fille du marquis de Châteauroux est évidemment un double d'Olympe de Gouges, avec laquelle elle partage quelques aspects : elles ont des origines nobles, elles sont destinées à un mariage forcé, elles ont une passion pour le théâtre. Dans l'acte I, le personnage de la pièce est annoncé par Molière, qui en parle comme d'*une fille de qualité* et d'*une tête exaltée* (I, 9). Il lit la lettre dans laquelle Olympe expose sa situation. C'est un appel à l'aide et en même temps la missive d'une admiratrice : « Je n'espère qu'en vos bontés, monsieur ; je connais vos nobles procédés, votre génie et tous vos ouvrages. [...] Je sais par cœur tout votre théâtre ». À son entrée (I, 12) Ninon éprouve immédiatement de la sympathie pour la jeune fille : « Quelle est belle ! ». Olympe, de son côté, ne manque pas de louer Mademoiselle de Lenclos : « vos rares vertus me sont connues et mes malheurs intéresseront votre âme. Heureuse si je peux obtenir votre estime et votre appui ! ». Elle a bien raison de faire confiance à Ninon, car par *sa candeur* et *son âge* elle réussit à conquérir la dame.

Olympe se trouve maintenant devant deux personnalités extraordinaires : « c'est au plus grand génie de l'Europe à qui je viens m'adresser et en présence de la femme la plus admirable ». Quelle occasion pour Olympe de Gouges de dialoguer, à travers son double, avec Molière en personne, et de lui faire raconter les difficultés de sa profession ! Même un auteur *couvert de gloire* a ses problèmes : « Mes amis, mes chers amis, vous ne voyez que les roses qu'on sème par-ci par-là sur mes pas, et que votre amitié me cueille ; eh bien, moi, je ne trouve à chaque instant que des épines sur mon passage ». La jeune Olympe veut entreprendre la carrière de comédienne, avec son amoureux, pour échapper à un mariage forcé, mais Molière lui présente un futur plein de déceptions pour sa carrière ainsi que pour son ménage : la sagesse et la constance sont prosrites de la comédie, et une fille vertueuse n'y trouverait que des obstacles. Nous imaginons que, comme Olympe de Gouges veut se réhabiliter aux yeux de la Comédie-Française à travers la figure de Molière, elle ne peut pas lui permettre d'encourager à la profession dramatique une jeune fille de famille noble qui veut s'enfuir avec son amant, car ce serait un comportement pas

du tout convenable. Le personnage d'Olympe sort de scène mais reste sous la protection de Ninon. Elle réapparaît brièvement dans le quatrième acte, pleine de reconnaissance, et revient dans le dernier acte, pour la réconciliation avec son père et le dénouement heureux de son histoire. Elle y prend la parole deux fois, et c'est pour des affirmations importantes. D'abord, c'est au sujet de son amoureux, pour revendiquer la primauté de la noblesse d'âme sur la noblesse des titres : « Que font la naissance et les titres à l'homme qui n'en soutient pas l'honneur ? Le premier homme dans la société est l'homme estimable qui n'a d'autres principes que ceux des âmes bien nées, et que le sentiment et l'éducation ont élevé au-dessus du vulgaire » (V, 14) ; ensuite, c'est pour exprimer sa reconnaissance à Molière, son bienfaiteur : « si ma reconnaissance pouvait vivre aussi longtemps que votre mémoire, je désirerais qu'elle apprît aux siècles à venir tout ce que je vous dois ». (V, 24). On retrouve là l'idée que les bienfaits doivent être connus et que leur mémoire doit être transmise à la postérité.

Céline Grihard souligne que cet épisode d'Olympe est de fait une petite comédie dans la pièce : son intrigue est construite autour du thème du mariage contrasté de deux jeunes amoureux et, même si sans péripéties, elle trouve son dénouement grâce à une reconnaissance finale⁵⁵¹.

La reine Christine de Suède

Digne homologue de Ninon, Christine occupe le quatrième acte. Les historiens et les biographes la décrivent comme une souveraine savante, très intelligente, pleine d'esprit et généreuse. Dans la pièce, elle conserve ces caractéristiques, auxquelles on ajoute une sagesse philosophique appliquée à la politique et à l'individu. Parlant des rois avec Ninon, elle s'exprime ainsi : « Un roi n'a pas le droit de penser ni d'agir comme un homme ordinaire. Toujours s'observant, toujours observé et forcé, à toute heure du jour, de représenter un faux personnage, il se lasse à la fin de ce rôle trop pénible ; et s'il est assez philosophe, il en arrache le masque et reprend sans peine son véritable caractère » (IV, 15). Elle parle donc au nom de la vérité et de l'authenticité de la personne. Peu avant, parlant de son abdication, elle avait affirmé : « Cette abdication a calmé les esprits et, maîtresse de mon sort, sans rang et sans éclat, j'ai commencé à régner pour moi-même ».

⁵⁵¹ C. Grihard, *op. cit.*

Quand le discours porte sur la jalousie des prudes et sur l'amour, Christine découvre en Ninon une femme supérieure qui lui ressemble et formule sa conception d'amitié : « Quand on a l'estime de soi, on est au-dessus des préjugés. Celui qui voit d'un œil philosophique le cours de la vie, ne s'arrête point aux vaines opinions des hommes, il met son bonheur dans la société de ceux qui sympathisent avec lui, sans s'embarrasser des idées populaires. Voilà ses avantages, voilà sa supériorité, le reste est le fruit de son inconséquence ». L'estime de soi et une société d'amis fondée sur l'affinité permettent à ceux qui savent être philosophes de s'élever au-dessus de l'opinion publique. Christine, *la femme la plus sublime de l'univers*, demande l'amitié de Ninon, *la seule femme de France que l'on doive citer et admirer* : l'estime est réciproque, l'analogie est complète, et les chœurs sur l'amitié dans le ballet qui suit semblent la sceller.

On pourrait reconnaître un parallélisme entre l'abdication royale de Christine et la retraite sentimentale et sociale de Ninon. Reine des cœurs de ses amants et de ses amis, Lenclos abdique elle aussi, renonçant à l'amour et à la société, pour pouvoir assumer, même si officieusement, le rôle de mère.

Mlle Le Roi, Mme de la Sablière, Mme Scarron

Ces trois personnages secondaires de la pièce qui accompagnent Ninon pendant cet espace de temps de 24 heures représentent l'amitié féminine. Mlle Le Roi, sa femme de chambre, tout en étant une domestique, est à mesure de décrire le caractère et les qualités de mademoiselle de Lenclos très fidèlement, et c'est à elle et au valet Francisque qu'Olympe de Gouges confie la tâche de présenter le personnage de Ninon dans les premières scènes du premier acte, avant son entrée en scène. De façon analogue, Mlle Le Roi occupe le début du dernier acte, pour anticiper la décision prise par Ninon et pour la commenter : « car je connais l'esprit et le cœur de Mlle Ninon. La solitude n'est pas son élément, la vie du couvent est si ennuyeuse ! Elle n'y sera pas quatre jours qu'elle y périra d'ennui ». Ninon trouvera un autre type de société à l'intérieur du couvent : celle des béguines « acariâtres, minutieuses, médisantes et fausses comme des femmes qui sont privées de la société des hommes et qui détestent celles qui ont vécu dans le grand monde » (V, 1). Ninon se condamnera donc à vivre dans la mortification de ses qualités, dans un lieu où elle ne trouvera aucune solidarité féminine.

Madame de la Sablière⁵⁵² n'apparaît qu'au quatrième acte, pour présenter ses filles à Ninon. Elles viennent de sortir du couvent, elles sont destinées à briller en société et Ninon se fait du souci parce qu'elles lui rendent visite. Soutenue par Molière et Mignard, Madame de la Sablière confirme son point de vue : « Pour moi, je m'applaudis d'être, sur votre compte, d'un avis différent de celui de ces prétendues femmes de bien » (IV, 6). Elle incarne l'amitié et la solidarité féminine, ainsi que la délicieuse Madame Scarron⁵⁵³, qui fait son apparition à la fin du premier acte avec une réplique affectueuse : « Tout ce qui peut vous être agréable, ma chère Ninon, ne me l'est-il pas ? » (I, 22). Elle n'est sur scène que cinq fois et parle très peu. Toutefois, c'est elle la porte-parole de toute la société de Ninon quand elle met la couronne du respect et de l'amitié sur la tête de la reine de Suède (IV, 17).

Les thèmes féminins de cette comédie dense et particulière sont tous incarnés par le personnage de Ninon, à laquelle les autres femmes de la pièce servent de soutien ou de contour affectueux (Mlle Le Roi, Madame de la Sablière, Madame Scarron) ou encore d'homologue (Christine de Suède). Nous distinguons deux niveaux de lecture. Sur le plan social et culturel, cette pièce célèbre une femme privilégiée, cultivée et brillante, qui réunit chez elle les meilleurs esprits d'une civilisation, devenant le point de repère d'une élite littéraire, artistique, politique qui exprime le goût d'un siècle. C'est une femme qui s'élève au-dessus du genre féminin, et qui est bien consciente d'avoir cette réputation : « Eh bien, mes amis, me regarderez-vous encore comme une femme supérieure à mon sexe ? » (I, 8). On ne peut pas parler ici de féminisme, mais il y a la valorisation d'une fonction féminine importante : Ninon, réunissant et faisant interagir les meilleurs esprits de son temps, devient la protectrice des valeurs de son époque, le centre dynamique de l'élaboration et de la codification de goûts esthétiques, théories, comportements, produits culturels et idées politiques.

Sur le plan personnel, Ninon est une femme galante complètement libre d'aimer et de se laisser séduire. Dans les relations intersexuelles, elle réalise la liberté des

⁵⁵² Marguerite Hessein dame de la Sablière (1636 ou 1640-1693) fut une célèbre salonnière et femme savante. Douée pour les sciences, la musique et les langues, autrice d'ouvrages religieux, elle se distingua également pour ses œuvres de bienfaisance. Elle eut effectivement deux filles, nées dans la seconde moitié des années 1650, donc vraisemblablement trop petites pour être les jeunes demoiselles sorties du couvent que Ninon rencontre dans la pièce au début des années 1660.

⁵⁵³ C'est Madame de Maintenon (Françoise D'Aubigné, 1635-1719). Après la mort de Scarron, elle fut la gouvernante des enfants naturels de Louis XIV et de Madame de Montespan. Après la mort de la reine Marie-Thérèse, elle devint l'épouse morganatique du Roi en 1683.

sentiments et des comportements, elle est aussi indépendante qu'un homme. C'est là certainement un modèle féminin très fort, une expression d'égalité libertine : une femme qui aime les hommes librement mais n'en est pas subjuguée. Bien sûr, il y a un prix à payer : malgré sa célébrité et la protection d'hommes importants, Ninon reste un personnage scandaleux pour certaines catégories de femmes influentes qui veulent la faire renfermer. Surtout, elle risque de perdre son petit enfant, comme elle a perdu un autre enfant pendant dix-huit ans, car il s'agit de fils naturels, destinés à être élevés loin d'elle. La reconnaissance finale lui apporte une joie immense mais aussi la conscience que la liberté sentimentale et sexuelle s'allie mal avec l'exercice d'une maternité sereine. Le comportement sexuel d'une mère a des effets sur la réputation de ses enfants : voilà une vérité qui a toujours accompagné les femmes dans leur histoire, d'une façon ou de l'autre. Ninon, femme supérieure, femme libre et libertine, met ici de côté son nouvel amour et tous les amours futurs pour choisir la maternité et, par conséquent, une vie retirée, à l'abri des calomnies et des préjugés. Cette retraite physique implique de renoncer non seulement à la passion, mais aussi à la société de ses amis et à la société civile. Tout son style de vie s'écroule devant l'amour maternel et le bonheur de ses enfants.

La Ninon d'Olympe de Gouges nous apparaît-elle donc comme une féministe ratée ? Nous la définirions plutôt, pour lui rendre justice, l'incarnation de la dialectique qui anime depuis toujours l'être féminin : l'éternel conflit entre image publique et vie privée qui se joue sur le corps de la femme.

6.8 *La Bienfaisance récompensée ou La Vertu couronnée*, 1788, comédie en un acte et en prose mêlée d'ariettes

Voilà une autre pièce très originelle quant à sa structure. Comme nous l'avons déjà vu⁵⁵⁴, elle est enchâssée dans un conte mêlé d'anecdotes ayant le même thème : *Bienfaisance ou La Bonne mère*. Dans ce conte, il y a quatre récits indépendants qui décrivent autant d'actes de générosité. Le dernier récit est rapporté dans une lettre écrite par le duc d'Orléans (futur *Philippe Égalité*) et concerne un acte d'héroïsme accompli par Catherine Vassent, une jeune fille de vingt ans qui a sauvé trois hommes descendus dans une fosse d'aisance et qui allaient mourir d'asphyxie. Catherine reçoit une somme

⁵⁵⁴ Voir ci-dessus, p.172.

importante de la part du duc, qui montre lui aussi, de cette façon, sa générosité. Dans *Bienfaisance ou La Bonne mère*, ces événements sont racontés chez la jeune veuve Madame de Circey : ils frappent l'imagination de son fils à tel point que le jeune garçon décide d'écrire sur-le-champ une pièce sur cet épisode. À l'intérieur du conte s'ouvre alors un espace dramatique, qui présente *La Bienfaisance récompensée*, une pièce en un acte (six scènes) dont *La Bonne mère* est donc la source. L'épisode de la jeune Catherine est un fait divers réellement arrivé, témoigné dans *Le Mercure de France* (13 septembre 1788, p.88) qui rapporte des extraits du Registre des Délibérations de la ville de Noyon⁵⁵⁵.

Le thème principal de la pièce, la générosité, a des implications sociales, puisque la bienfaisance est présentée comme un devoir pour les grands, qui doivent s'occuper des pauvres et des fragiles. Olympe y aborde également des thèmes féminins : le courage des femmes, qui sont pourtant le sexe opprimé, et le mariage forcé en contraste avec le mariage d'amour. Un autre thème cher à l'autrice est celui des dons qui viennent de la nature bienveillante. Finalement, la pièce (et le contexte dans lequel elle se trouve) est aussi un éloge au duc d'Orléans, auquel Olympe dédie les deux premiers tomes de ses *Œuvres*. La pièce contient plusieurs *ariettes*, petits interludes musicaux chantés par les personnages qui alternent avec le texte, et se termine par un chœur.

À Noyon, sur la place de l'Hôtel de Ville, on se prépare à assister à la cérémonie en l'honneur de Catherine et à accueillir *Monseigneur*, un grand prince qui va venir pour orner la cérémonie de sa présence et pour marier Catherine à ses frais. Le père de Catherine et son frère Bernard se réjouissent, ainsi que Madame Gertrude, la maîtresse de Catherine. Il y a aussi le prétentieux Chevalier de Montvilain, *un vieux fat et ridicule* qui veut épouser Catherine à tout prix, bien qu'on lui dise qu'elle ne l'aime pas. Un autre amoureux de Catherine est le jeune tisserand Sergi, qui avoue son sentiment à Bernard. Puisque le Prince a accordé à Catherine de pouvoir librement choisir son époux, et qu'elle ne sait pas qu'il l'aime profondément, Sergi craint qu'elle ne puisse nommer un autre.

⁵⁵⁵ Le 31 mars 1788, à Noyon, en Picardie, Catherine Vassent sauva effectivement trois hommes qui, ayant entrepris la vidange d'une fosse d'aisance dans une maison, étaient en train d'asphyxier. Le journal raconte que personne n'était assez hardi pour y descendre, et que Catherine, domestique dans une maison voisine, s'exclama : « Que ne suis-je un garçon ? j'y descendrais, & je les sauverois ». Guidée par son courage et par un principe d'humanité, la jeune fille descendit dans la cave avec une corde et du vinaigre pour disperser les vapeurs mortelles et réussit à faire tirer du haut trois des hommes suffoqués. Elle perdit ensuite connaissance et quand elle essaya de sauver le quatrième homme, il était trop tard. On organisa une importante cérémonie publique en l'honneur de l'héroïne, elle reçut une couronne civique, beaucoup de dons et de récompenses en argent, dont celle du duc d'Orléans. Plus tard, elle se rendit à Paris, où on lui décerna le Prix de Vertu de l'Académie Française.

La cérémonie a lieu, avec des cortèges, des trompettes et des tambours. On acclame Catherine, le chœur des hommes sauvés la proclame *bienfaitrice, fille incomparable, fille intrépide*. Le Prince arrive et, ému, loue la jeune fille, exemple indéniable de femme courageuse et généreuse, malgré l'oppression dont son sexe est victime. Il lui demande de choisir un époux, elle hésite...le Chevalier de Montvilain en profite pour se proposer de manière très intrusive, mais le Prince est catégorique : il consentira à cette union seulement si Catherine accepte. Sergi se croit perdu, le Chevalier est sûr que la jeune fille le voudra, le Prince pense que le Chevalier est ridicule, et Catherine a peur de s'exprimer. C'est madame Gertrude qui contribue à résoudre la situation : elle assure Monseigneur que Catherine n'aime pas du tout le Chevalier, et invite la jeune fille à expliquer ses sentiments. Le Prince veut qu'elle soit libre de choisir de ne pas se marier. Catherine chante une ariette en regardant intensément Sergi, avouant qu'elle aime quelqu'un à son insu. Le Prince, qui a bien observé et tout compris, établit que Sergi sera l'époux. Les jeunes amoureux, d'abord sans mots pour l'émotion, se déclarent enfin leur amour. Le Chevalier, abattu, s'en va, tandis que le Prince demande de voir la veuve et les enfants du quatrième homme qui est mort asphyxié.

Personnage de fiction mais aussi réel et contemporain, Catherine Vassent offre à Olympe de Gouges le prétexte pour aborder plusieurs thèmes. Le fil conducteur de cette pièce très courte est la générosité envers les autres, et tout tourne autour de ce principe, que la jeune fille incarne grâce à son action héroïque. Au début, les compatriotes félicitent ainsi le père de Catherine : « le Ciel vous comble de *bienfaits* » ; Madame Gertrude, qui a élevé Catherine comme sa propre enfant, décrit son courage comme un bienfait de la nature : « Je ne suis pour rien dans l'acte d'héroïsme qui vient de l'immortaliser. La nature *a tout fait pour elle* et elle ne me doit rien ». Catherine, appelée *bienfaitrice*, répond qu'elle ne cherche pas la gloire et que le résultat de ce qu'elle a fait est déjà sa récompense : elle répète le même principe au Prince, avec d'autres mots : « Ah ! Monseigneur ! Mon bonheur est au-dessus de l'acte d'humanité que j'ai rempli ». Monseigneur souligne l'exceptionnalité du geste et le large écho qu'il aura : « Il n'y a point d'époux sur la terre qui puisse la récompenser : Il n'appartient qu'au Ciel de vous en tenir compte. Bientôt tout l'univers vous admirera ». Le bienfait du Prince n'est pas seulement une récompense en argent, une dot matérielle : c'est aussi le don d'une liberté sentimentale et personnelle, car il laisse Catherine libre de décider et de choisir son destin. L'intervention de Madame Gertrude est encore un acte de bienfaisance gratuite : elle éloigne de la jeune fille le danger d'un mariage non désiré. Enfin, le Prince montre sa bienfaisance envers ceux qui n'ont pas accompli d'actions courageuses mais sont simplement des défavorisés : sa requête de rencontrer la veuve et les orphelins de la

victime nous fait penser qu'il va leur témoigner sa générosité très concrètement. Olympe a ainsi la possibilité de montrer la grandeur du duc d'Orléans et d'évoquer en même temps la condition des veuves et des orphelins, parmi les groupes les plus faibles de la société.

La première thématique féminine de cette petite pièce est la valeur des femmes. Olympe ne peut pas laisser échapper l'occasion d'offrir un hommage à une fille si courageuse et intrépide, qui symbolise la force des femmes et l'affirmation d'une égalité : d'après les témoignages, devant la nécessité de sauver les hommes dans la fosse, la vraie Catherine s'exclame « Que ne suis-je un garçon ? », déclarant son inégalité. Mais son cœur lui dit autre chose, et elle le suit. Le sexe perd donc d'importance, ce qui compte c'est *l'acte d'humanité*. Dans la pièce, c'est la voix du Prince qui énonce cette égalité des sexes : « Mais quel bonheur pour moi de voir tant de jeunesse réunir tant de force et d'humanité ! Ah ! Si les hommes se sont signalés quelquefois, peut-on disputer actuellement le courage et la grandeur d'âme à ce sexe trop longtemps opprimé ? ». L'éloge du courage devient une réflexion sur la condition féminine. C'est là la nuance féministe de la pièce, mais c'est un (grand) homme qui s'en fait l'interprète, et non pas une femme.

Le deuxième thème féminin est, bien sûr, celui du mariage par amour. Ici on ne nous présente pas un vrai mariage forcé, mais plutôt une situation délicate pour une jeune fille réservée, simple et modeste. Un vieil homme qui a *de la naissance, de la fortune et du crédit* et qui connaît bien le Prince pourrait apparaître comme un parti convenable pour Catherine : il suffirait la décision d'une autorité masculine (son père ou le Prince) pour qu'elle soit obligée à s'unir au Chevalier. Mais, heureusement, son père est contraire à ce mariage et le Prince trouve le prétendant ridicule (« Ah ! Que c'est drôle, le vieux barbon ») : on se moque là de la catégorie bien connue des vieux qui tombent amoureux des jeunes filles.

Face au danger d'être mariée à un homme vieux qu'elle n'aime pas, Catherine se tait, hésite, affirme que *sa liberté appartient à son père et que c'est pour lui seul qu'elle veut la conserver* : c'est là une fille dévote et soumise à l'autorité paternelle, certainement pas une féministe. Montvilain essaie de s'insinuer dans sa vie et dans son lit, mais elle ne réagit pas, si ce n'est que pour exclamer « Ciel ! » et « Ah ! Je succombe de frayeur, et mon bonheur, fait aussi mon malheur ». Catherine est un personnage qui sert la cause des femmes par son courage intrépide même supérieur à celui des hommes, mais elle

n'assume pas ce rôle, elle ne le revendique pas comme une preuve d'égalité. C'est une héroïne inconsciente du message féministe qu'elle donne.

Le personnage de Madame Gertrude est bien marqué et offre un soutien important à Catherine. D'abord, elle fait taire le vieux Chevalier qui parle d'épouser la jeune fille, et lui reproche sa présomption de vouloir apparaître un grand seigneur. Ensuite, dans un moment de grand embarras, elle répond à l'invitation du Prince et prend la parole à la place de Catherine pour la mettre à l'abri de tout équivoque : « Monseigneur, Monsieur de Montvilain l'abuse. Je ne crois pas que Catherine songe à lui. Et je crois même qu'elle n'a jamais eu d'inclination sur personne. *À Catherine* : Parle, mon enfant. Ne crains point de t'expliquer devant Monseigneur. C'est un si bon prince ». La voix de Gertrude est celle de la sincérité et aussi de la solidarité féminine.

La Bienfaisance récompensée n'est pas une pièce à thèse, mais plutôt un hommage à une pratique sociale et morale, la bienfaisance, et à un homme bienfaisant, Louis-Philippe II Bourbon d'Orléans, qui est de toute évidence le *grand prince*. C'est lui qui affirme que les femmes sont injustement opprimées. Le personnage de Catherine Vassent n'exprime aucune revendication féminine, mais prouve qu'une femme peut égaler ou dépasser un homme en valeur et rappelle que pour les filles le danger des mariages forcés existe toujours. Heureusement, la solidarité des autres femmes existe aussi.

6.9 *Les Démocrates et les Aristocrates ou Les Curieux du Champs de Mars*, 1790, impromptu en un acte, avec vaudeville

Le prétexte de cette courte pièce est la Fête de la Fédération du 14 Juillet 1790, qu'Olympe utilise comme contexte et toile de fond. Cette fête, qui célèbre le premier anniversaire de la prise de la Bastille, a lieu sur le Champ-de-Mars, à la présence du Roi et des députés. D'abord La Fayette (pour la garde Nationale), puis le Président de l'Assemblée (pour les députés), ensuite le Roi prêtent serment à la Nation et à la Loi⁵⁵⁶. On parle de 100.000 personnes réunies pour la célébration.

La comédie est annoncée dans une brochure (*Bouquet National dédié à Henri IV pour sa fête*, juillet 1790) où Olympe présente des vers écrits justement pour la Fête de la

⁵⁵⁶Avec la Déclaration de 1789, s'impose une nouvelle conception de souveraineté, qui réside dans la Nation : le Roi est tel par la Loi et non plus par la grâce de Dieu.

Fédération et affirme avoir composé deux pièces destinées aux provinces : *Le Temps et la Liberté, ou La Fédération française*, œuvre allégorique, et *Les Démocrates et les Aristocrates*. La première n'a jamais été retrouvée, la seconde n'a jamais été jouée.

Cette comédie met en scène un éventail de personnages appartenant à différentes couches sociales et avec différentes idées politiques qui se trouvent dans la rue et parmi la foule, à l'occasion de la cérémonie au Champ-de-Mars. C'est la première pièce qu'Olympe écrit après 1789, dans une période où elle est très mal vue par les révolutionnaires et en même temps par les monarchistes : elle vient de composer deux ouvrages, *Séance royale* et *Motion de Monseigneur le duc d'Orléans*, qui traitent le thème de la régence et qui lui attirent beaucoup de critiques de tous les côtés⁵⁵⁷. Dans sa *Lettre aux Représentants de la nation* (1790), Olympe essaie de persuader l'Assemblée qu'elle est animée avant tout par l'amour pour la patrie, le monarque et le peuple. Elle décrit ainsi ses positions politiques :

Je sais que l'on me reproche de n'avoir pas eu un parti décidé. Pardonnez-moi, Messieurs, l'expression. Les deux partis m'ont paru extrêmes. J'ai gardé un juste milieu. J'ai pensé que pour rapprocher ces deux partis violents, il ne fallait qu'avoir du zèle, de l'activité et du patriotisme. C'est ce que j'ai tâché de prouver et je me flatte que l'on ne peut, au moins, me refuser cet avantage. Les uns veulent cependant que je sois aristocrate, les aristocrates prétendent que je suis démocrate. Je me trouve réduite comme ce pauvre agonisant à qui un prêtre rigoureux demandait à son dernier soupir : « Êtes-vous moliniste ou janséniste ? Hélas ! répondit le pauvre moribond, je suis ébéniste ». Comme lui, je ne connais aucun parti. Le seul qui m'intéresse vivement est celui de ma patrie, de la France, de mon pays enfin.⁵⁵⁸

Les Démocrates et les Aristocrates, pièce donc décidément politique et bien contextualisée, est construite sur des petits sketches, des scènes aux dialogues rapides et au contenu comique ou satirique, qui nous montrent les réactions des différents personnages aux prises avec la célébration révolutionnaire et, plus en général, avec les changements apportés par la Révolution. Olympe semble vouloir montrer les contradictions et l'inconsistance de certaines prises de position idéologiques et d'un

⁵⁵⁷ *Séance royale* (juillet 1789) est le récit d'un songe où Louis XVI abdique en faveur d'un prince qui est reconnu comme le duc d'Orléans. La brochure est saisie. Pour répondre aux accusations d'orléanisme, Olympe publie la *Motion*, qui lui vaut la haine des orléanistes. Voir ci-dessus, p.181.

⁵⁵⁸ O. de Gouges, *Œuvres complètes, t.III op. cit.*, p.214, Elle fera plus tard, dans *Sera-t-il roi, ne le sera-t-il pas ?* (1791) une autre déclaration de modération : « je suis royaliste, oui, Messieurs, mais royaliste patriote, royaliste constitutionnelle ».

certain langage. Elle le fait à travers la satire, l'humour, le réalisme, sans jamais passer par la polémique, la grossièreté ou le moralisme⁵⁵⁹.

La comédie compte 20 personnages (dont un chien) et plusieurs figurants. M. de Bélisle, un officier de la Garde Nationale, bienfaisant et politiquement impartial, observe l'humanité qui remplit les rues autour du Champ-de-Mars, assiste aux différentes réactions, écoute les discours de plusieurs personnages démocrates et aristocrates et interagit avec eux. Il y a un pauvre aveugle (aristocrate) avec son chien, qui n'arrive plus à gagner sa vie grâce aux numéros de la petite bête (aristocrate aussi), entraînée à sauter pour la famille royale, et qui donne une définition religieuse de la Constitution : Père, Fils et Saint-Esprit correspondraient à Roi, Nation, et Loi. La marquise de la Branche du Blason (aristocrate) se plaint de la Révolution qui, par l'abolition des titres de noblesse, lui a changé de nom : devenue Madame Cornu, elle affirme vouloir défendre ses prérogatives et ses droits, et se propose d'animer un projet contre-révolutionnaire ; elle se dispute avec un vieux Chevalier qui ne semble pas trop intéressé aux bouleversements apportés par la Révolution et qui répète obsessivement le refrain *n'en parlons plus*. Une jolie fille, Suzon, arrive avec son présumé fiancé, un pleurnichard simple d'esprit : elle a feint de se perdre dans la foule pour rejoindre l'endroit où son amoureux secret prête service comme sentinelle, et réussit à monter avec celui-ci sur les planches pour voir la cérémonie. Un domestique démocrate prêt à accueillir les nouveautés discute avec un domestique aristocrate qui se plaint des conséquences néfastes de la chute de la noblesse. Un auteur tragique traîne avec son manuscrit en quête d'un dénouement pour sa tragédie, et ses pensées à haute voix (« ...et le Roi meurt ») le font passer pour un conspirateur, de façon qu'il risque d'être arrêté par la Garde Nationale (aristocrate). Le médecin *Sené* (démocrate) et le procureur au Châtelet *Rapine*⁵⁶⁰ (aristocrate) s'insultent réciproquement, dans un jeu syntaxique de répliques symétriques, chacun attaquant les méfaits de la catégorie professionnelle de l'autre (*Assassin breveté, Voleur public*). Un héraldiste très agité, M. de l'Écusson (aristocrate), affirme avoir été ruiné par la Révolution, qui a effacé les arbres généalogiques, et se voit obligé de changer de métier. Au moment du serment civique, tous montent sur les planches. Le coup de canon éblouit tout le monde : l'auteur tragique y voit l'inspiration pour le coup de théâtre de sa scène

⁵⁵⁹ Comme le souligne Gisela Thiele-Knobloch (Olympe de Gouges, *Théâtre politique, t. 2, op. cit.*, p. 14).

⁵⁶⁰ *Nomen est omen...*

dramatique, et offre aux présents une chanson dialoguée qu'il a composée pour la Fédération⁵⁶¹.

Le point de vue de M. de Bélisle, l'observateur neutre, équilibré et gentil, comme le dit bien Castan, « permet de ressaisir les fils de l'actualité et les comportements de tant de personnages qui remplissent les rues, les divers types de réaction à l'événement national »⁵⁶². Gisela Thiele-Knobloch parle de cette comédie comme d'une *petite étude sociologique*⁵⁶³. Nous y voyons également un intérêt sociolinguistique, car chaque personnage utilise le registre de sa couche sociale. Le climat général est d'allégresse, même si la peur de la conspiration et de la délation se fait sentir : un citoyen dénonce l'auteur tragique qui raconte *tout haut* l'intrigue de sa tragédie ; la patrouille de la Garde Nationale qui adore le monarque affirme : « Nous sommes entourés de traîtres » ; M. de Belisle recommande au vieil aveugle de ne pas parler *tout haut*, car il pourrait être pris pour un aristocrate. À travers ses personnages-caricatures, Olympe montre les implications ridicules ou dangereuses des étiquettes politiques et du fanatisme.

Il y a dans la pièce trois figures féminines, dont une seulement peut être d'un certain intérêt pour notre analyse. C'est Suzon, la jeune fille des scènes 4 et 5. Jolie, rusée et aussi légèrement manipulatrice, elle entre sur scène accompagnée de Bertrand, que M. de Bélisle définit *une espèce de nigaud*. Il pense que « c'est peut-être son amant ou son frère ». On verra tout de suite qu'il n'est pas le frère, car il appelle les parents de Suzon *votre père et votre mère* : c'est donc probablement le fiancé de la jeune fille. Elle aussi le considère un nigaud : quand il l'accuse d'avoir voulu se perdre dans la foule pour venir rôder autour de son amoureux, elle lui répond avec ironie et ajoute : « En effet, vous me paraissez bien éveillé ! D'où vient donc ce prodige ? ». Bertrand a compris qu'il y a un flirt, mais se montre bien plus intéressé à la cérémonie, et invite Suzon à parler à la sentinelle pour pouvoir monter sur les planches (*échafaudaux !*) et assister confortablement au spectacle. La coquetterie de la jolie fille avec *M. le Sentinel* obtient évidemment l'effet désiré, et Bertrand s'en réjouit beaucoup. Si, d'après les signaux du texte, nous interprétons Bertrand comme le fiancé, Suzon apparaît alors comme une jeune

⁵⁶¹ Ces couplets ne se trouvent pas à la fin de la pièce mais dans la brochure *Bouquet National*.

⁵⁶² O. de Gouges, *Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 195.

⁵⁶³ Gisela Thiele-Knobloch, *Préface à O. de Gouges, Théâtre politique, t.2, op. cit.*, p.15.

femme qui veut choisir elle-même l'homme qui lui plaît, malgré ce que ses parents ont décidé pour elle⁵⁶⁴.

La marquise de la Branche est l'expression de la vieille aristocratie qui pleure sur la perte de ses privilèges. Le troisième personnage féminin, à l'extrême opposé de l'échelle sociale, est *une poissarde*, c'est-à-dire une femme de la Halle assez grossière, qui commente effectivement de manière un peu vulgaire le comportement de la sentinelle avec Suzon. C'est une figure esquissée avec réalisme, qui apporte de la couleur à la scène.

Dans *Les Démocrates et les Aristocrates* nous ne trouvons donc aucune déclaration féministe, mais une affirmation de la liberté sentimentale d'une femme, qui reste toutefois au niveau du comportement et qui n'est pas verbalement explicitée.

6.10 *Le Couvent ou Les Vœux forcés*, 1792, drame en trois actes

À l'origine, la pièce n'a que deux actes et s'appelle *Les Vœux forcés ou L'École du fanatisme*⁵⁶⁵. Olympe, comme elle nous le dit dans la *Préface*, la propose au Théâtre de Monsieur en février 1790, mais on lui demande un temps très long pour la représenter. Elle passe alors au Théâtre du Palais Royal, avec le même résultat. Son fils Pierre porte le manuscrit, auquel Olympe a ajouté un troisième acte, au Théâtre Français Comique et Lyrique. Olympe donne la permission de faire quelques coupures et quelques petits changements. Le directeur Labreux négocie la représentation avec Pierre et joue la pièce en octobre, sous le titre *Le Couvent ou Les Vœux forcés*. Le succès est énorme, mais Olympe, qui rentre de son séjour à la campagne, découvre que la pièce est annoncée publiquement comme ayant deux auteurs : Madame de Gouges et Monsieur Labreux. Elle crie au plagiat mais comprend qu'il est inutile de poursuivre en justice, d'autant plus que les représentations continuent, à Paris et ailleurs (on arrivera à quatre-vingt-quatre). Elle publiera la pièce en en 1792.

Comme d'habitude, Olympe s'inspire volontiers de l'actualité : dans la *Préface*, elle affirme que la « question des vœux arrachés aux jeunes gens des deux sexes » dont on discute à l'Assemblée constituante lui a fait venir l'idée de son drame. C'est encore

⁵⁶⁴ Thiele-Knobloch parle expressément de *touche de féminisme*, car Suzon « revendique le droit de choisir elle-même son mari » (*ibidem*). Nous ne parlerions pas de mariage mais d'amour, ce qui n'ôte rien au personnage.

⁵⁶⁵ Gabrielle Verdier, suivant Olivier Blanc, rappelle également un autre titre, *La Révolution des Couvents*.

suivant un principe de réalisme qu'elle observe les figures des prêtres qui interviennent sur ce sujet pour créer ses personnages religieux : « J'arrachai une plume de l'aile de chacun. L'éloquence et l'érudition de Messieurs Talleyrand, Sieyès et surtout la pureté religieuse de Monsieur l'abbé Goutes me donnèrent de quoi m'entendre sur ce caractère. L'abbé Maury m'inspira celui de mon grand-vicaire ». Comme il s'agit d'une pièce contre une forme d'injustice, elle se sent concernée :

Victime du fanatisme, comme on l'apprendra par les suites, ce sujet dut me sourire plus qu'à tout autre. Aussi je le traitai rapidement. J'en ai puisé les matériaux dans le sein de l'Assemblée nationale. Je le communiquai à un grand nombre de personnes à Versailles. Tous m'en firent le plus grand récit. Tous m'engagèrent à le faire représenter. Mais on craignait la censure malgré le premier rayon de la liberté. Aucun auteur n'avait encore porté ce sujet au théâtre. Il fallait donner l'essor à la grande question qui s'agitait à l'Assemblée nationale. Ma pièce pouvait peut-être y contribuer mais l'original que j'étais, l'arrêt du sort, l'irrévocable arrêt qui me poursuit, voulut me faire paraître imitateur⁵⁶⁶.

Pendant l'année 1790, la question des rapports institutionnels entre l'État et l'Église se fait épineuse : après la confiscation du patrimoine ecclésiastique (novembre 1789), l'Assemblée abolit les vœux monastiques et les ordres religieux contemplatifs le 13 février, et approuve la *Constitution civile du clergé* en juillet⁵⁶⁷. Étant donné les circonstances historiques, on pourrait s'attendre à une condamnation des couvents de la part d'Olympe de Gouges, mais en réalité, ce qui l'intéresse est montrer l'injustice des vœux forcés et des abus d'autorité, et non de l'institution conventuelle, car l'autrice reconnaît la valeur des vraies vocations⁵⁶⁸. Avant la pièce d'Olympe, d'autres abordent le

⁵⁶⁶ O. de Gouges, *Œuvres complètes, t.IV, op. cit.*, p.205-206. Pendant l'attente d'Olympe, en août 1790 le Théâtre Italien joue *Les rigueurs du cloître*, une comédie en deux actes de Fiévée et Berton, qui imite probablement *Le Couvent* mais qui est représentée la première. Un autre possible imitateur d'Olympe est Jacques- Marie Boutet dit Monvel, auteur de *Les Victimes cloîtrées* (1791), œuvre déjà mélodramatique, de grand succès.

⁵⁶⁷ Les ecclésiastiques devront prêter serment à la nation et deviendront des fonctionnaires publics, nommés et rémunérés par l'État.

⁵⁶⁸ Comme le souligne aussi Karen Sullivan dans son article « Room to Grow : The Convent in Graffigny, Riccoboni and Gouges » (*The French Review*, vol. 89, No.3, March 2016). Entre autres, Sullivan rappelle en bref le rôle des couvents au XVIII^e siècle et les stéréotypes négatifs qui caractérisent certaines œuvres littéraires du genre conventuel : le couvent-prison (*Les lettres portugaises* de Guilleragues, 1669), le couvent lieu de perversion et d'empiété (*Thérèse philosophe* de Jean-Baptiste Boyer d'Argens, 1748, *Vénus dans le cloître* de l'Abbé du Prat, 1683) et le couvent comme symbole de despotisme (*La Religieuse* de Diderot, 1796). Sullivan souligne que d'autres ouvrages présentent une image différente du couvent : il devient ici un espace à mi-chemin entre public et privé, loin des regards et de la convoitise des hommes,

thème des vœux forcés : Diderot, bien sûr, avec sa *Religieuse* (1760), Jean-François de La Harpe avec *Mélanie ou Les Vœux forcés*, dont l'héroïne se suicide (1770), Sébastien Mercier dans le *Tableau de Paris* (1781-1788), qui porte une critique très dure aux mortifications imposées par les cloîtres. Michel Faucheux cite comme source possible du *Couvent* la pièce *Éricie ou La Vestale* de Jean Gaspard Dubois-Fontanelle (1768). Le théâtre révolutionnaire traite abondamment ce thème : pendant qu'à l'Assemblée constituante on débat sur l'incompatibilité de la vie monastique avec les principes révolutionnaires, comme nous le rappelle Audrey Viguier, de 1790 à 1796 on enregistre une dizaine de pièces qui dénoncent les abus physiques et moraux des couvents⁵⁶⁹. *Le Couvent* d'Olympe s'insère donc, apparemment, dans le courant anticlérical de l'époque, et résulte comme la première pièce par ordre de composition. La nouveauté la plus manifeste de l'ouvrage réside, toutefois, dans la mise en scène d'hommes et de femmes d'Église en habits religieux, ce qui n'était pas permis avant la Révolution. Malgré les critiques positives sur le contenu de la pièce, perçu comme révolutionnaire et anticlérical, le fait de porter au théâtre l'intérieur d'un couvent est encore considéré une offense aux bonnes mœurs : si la *Chronique de Paris* (15 novembre 1791) loue l'enthousiasme révolutionnaire de Madame de Gouges, selon l'*Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791* la pièce est bien écrite mais montre des scènes qui choquent *toutes les bienséances*, à cause de son irrévérence religieuse⁵⁷⁰.

Même si Olympe de Gouges utilise des situations qui peuvent être dérisoires, probablement pour mettre en ridicule certains personnages, ce qui l'intéresse n'est pas scandaliser les spectateurs, mais dénoncer les abus de l'autorité parentale et défendre les droits des jeunes à choisir librement leur destin. À la base de l'intrigue il y a une situation typique : une jeune novice amoureuse est obligée de prononcer les vœux contre sa volonté.

où les femmes peuvent trouver la possibilité d'un développement intellectuel et d'une certaine autonomie (*Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny, 1747), un refuge qui leur offre protection et amitié (*Histoire de deux amies* de Madame Riccoboni, 1786) ou un lieu où devenir adulte et décider de sa propre vie (*Le Couvent* d'Olympe de Gouges). Dans ces trois œuvres la vie monastique n'est pas condamnée mais elle est montrée comme la possibilité de vivre une vocation religieuse ou bien une phase *préparatoire* à la vie mondaine.

⁵⁶⁹ Audrey Viguier, « L'abbé Gouttes et le curé du *Couvent ou les vœux forcés* d'Olympe de Gouges », *The French Review*, vol. 85, No. 6, Les Lumières, au passé et à présent, American Association of Teachers of French, May 2012, p. 1113-1122, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/23214096>.

⁵⁷⁰ O.Blanc, *Olympe de Gouges, Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 138-139.

Le jeune Chevalier de Leuville veut s'introduire dans le couvent où Julie, la novice de seize ans dont il est amoureux, va prononcer ses vœux le jour même. La jeune fille, d'origine noble, a été élevée par les religieuses depuis son enfance par ordre de son tuteur le marquis de Leuville, père du Chevalier, qui exerce son contrôle sur le couvent et sur son Abbesse. Le Chevalier, qui a eu l'occasion de la voir quelquefois au parloir, veut pénétrer dans le cloître habillé en capucin pour la persuader à s'enfuir, et demande l'aide du jardinier Antoine. Le Curé du village a reçu du couvent une lettre anonyme avec un appel à l'aide : on lui demande d'empêcher ou retarder les vœux de Julie et on fait référence à un mystère d'iniquité qui concerne le Marquis. Effectivement, le marquis cache un secret : il y a longtemps il a tué en duel l'homme que sa sœur Angélique avait épousé sans son approbation, et a ensuite renfermé au couvent la dame avec sa petite fille Julie. Angélique, persécutée, a dû prendre le voile et cacher son identité à sa fille, dont elle est devenue la meilleure amie. C'est donc Sœur Angélique l'auteur du billet.

Le curé est déterminé à s'assurer de la sincérité de la vocation de Julie, affirmant qu'obliger une fille de seize ans à se renfermer dans le cloître est une offense à la religion et que tout individu a *le droit de se choisir librement une place dans la société*, selon les lois de la raison et de la nature. Il souligne que les femmes sont trop souvent victimes de coercition et prétend exercer son droit de présence à la cérémonie pour vérifier la volonté de la novice. Le marquis, qui a payé la pension de Julie, affirme vouloir arrêter son soutien économique si elle ne prend pas le voile immédiatement⁵⁷¹; le Grand-Vicaire, qui l'accompagne et le supporte, parle de *l'intérêt du Ciel*. Les deux hommes essaient, sans succès, de corrompre le Curé en lui promettant une charge importante.

La cérémonie s'approche, et Julie, en proie au désespoir, ne comprend pas pourquoi une famille qu'elle ne connaît pas (elle se croit orpheline) l'oblige à prendre le voile. Sœur Angélique lui promet son soutien, tandis que l'Abbesse du couvent insiste hypocritement sur la nécessité de prononcer les vœux ce jour, selon la volonté du marquis et du Ciel, et ordonne à Sœur Angélique de se retirer dans sa cellule jusqu'à nouvel ordre. Un capucin chargé de persuader la novice arrive : c'est le Chevalier travesti. Son dialogue avec Julie révèle qu'elle désire rester au couvent sans prendre le voile et pouvoir décider de sa vocation, d'autant plus qu'elle a un penchant pour un jeune homme qu'elle a vu au parloir. Le capucin jette son déguisement et se révèle. Pendant qu'il essaie de persuader Julie à le suivre et à l'épouser, l'Abbesse et le marquis les découvrent et crient à la profanation. Le Chevalier se justifie par des arguments semblables à ceux du Curé : défendant l'innocence opprimée, il honore la religion. Il invoque les lois, l'humanité et les droits de la nature contre le fanatisme et l'orgueil. Le marquis le menace de le faire enfermer pour le reste de ses jours, et Julie se résout à marcher à l'autel pour le sauver. Le Curé, reconnaissant une violence, bloque la cérémonie et demande justice au Commissaire que le marquis a fait appeler croyant pouvoir s'en servir. Le Commissaire ordonne que la novice soit libre de rester dans le couvent avant de décider où elle préfère vivre. Julie affirme vouloir rester sans prendre le voile, et le Chevalier menace le suicide.

Dans la rue, le peuple s'est réuni et veut forcer les portes du couvent, car on l'a informé de ce qui se passe à l'intérieur. L'Abbesse, le Grand-Vicaire et le marquis s'accordent secrètement pour faire la cérémonie malgré l'interdiction du Commissaire, mais le marquis ne semble plus si déterminé. Antoine a tout entendu et prévient le Curé. Celui-ci, pendant que l'Abbesse conduit Julie à l'autel, arrive à interrompre le rite une deuxième fois, invitant l'Abbesse à ne pas attirer la haine du peuple dans un moment de fermentation contre l'Église. Le Commissaire se présente aussi avec le Chevalier. Julie, prête à tout pour sauver son amoureux, est dans le délire et marche à l'autel prononçant son serment. Sœur Angélique, désobéissant à l'Abbesse, fait son entrée juste à temps : elle révèle à tous son identité et la cruauté de son frère. Le marquis, en proie aux remords, demande pardon à Dieu et aux hommes, accepte l'amour des deux jeunes gens et demande à l'Abbesse de cesser toute persécution à l'égard d'Angélique. L'Abbesse, repentie elle aussi, annonce que le curé sera dorénavant son guide. Antoine, satisfait, s'exprime toutefois en faveur du mariage, qui à son avis est plus agréable à Dieu que la vie conventuelle.

⁵⁷¹ Quand une novice prend le voile, le couvent perçoit généralement sa dot.

L'Abbesse

C'est le personnage féminin qui, occupant les deuxième et troisième actes, domine la scène (20 présences). Elle apparaît à côté de Julie juste après Sœur Angélique, ce qui souligne le contraste avec ce modèle de religieuse et de *mère* complètement différent. La didascalie qui accompagne sa première réplique nous dit qu'elle parle *d'un ton hypocrite* : elle est donc présentée tout de suite comme un personnage perfide. En effet, voyant Julie qui pleure, elle attribue sournoisement ces larmes à *la joie de quitter l'esclavage du monde*. Le voile semble donc une liberté, mais c'est le contraire. Le discours de l'Abbesse tend à placer la novice dans un espace mental et physique renfermé : elle lui rappelle qu'elle va *s'enchaîner pour toujours aux devoirs les plus saints*, elle lui présente sa résistance aux vœux *comme un piège de l'ange des ténèbres* où elle ne doit pas tomber, elle l'invite à *marcher à l'autel avec fermeté* et l'assure *qu'il ne lui reste d'autre parti à prendre*. C'est donc une voie à sens unique et sans issue celle que Julie doit parcourir. Quand Sœur Angélique intervient, la confrontation entre les deux personnages est directe, et l'Abbesse, grâce à son autorité, renferme son adversaire dans sa cellule (II, 2,3)⁵⁷². Quand le marquis affirme vouloir recourir aux lois pour punir l'audace de son fils, l'Abbesse y consent très volontiers au nom du culte, de la religion et du Ciel, alors que le curé voudrait que le crime du jeune homme soit excusé au nom de la jeunesse, de la beauté et du malheur de Julie. Le contraste est tellement frappant que l'Abbesse le souligne : « Quel langage pour un pasteur ! Est-ce ainsi que vous défendez ces vierges de Dieu des passions mondaines ? ». La religieuse parle et agit sans tenir compte qu'il y a un monde hors du couvent, et que le couvent y appartient. Elle demande au Commissaire : « Ceux qui n'ont avec le monde aucune communication sont-ils encore dépendants de ses lois ? » et, quand Antoine l'informe que *la rue est pleine de monde* et que *l'on va forcer les portes du couvent*, elle s'étonne : « Que dites-vous, Antoine ? Et pour quel sujet vient-on troubler des vierges dans leur retraite sacrée ? ». Comme réponse aux malheurs qui accablent le couvent (la corruption satanique de Julie et les nouvelles menaces qui arrivent

⁵⁷² La scène se termine donc dans une atmosphère de clôture et fait place à un dialogue qui, au contraire, se fonde sur des images d'ouverture vers l'extérieur : le Chevalier, habillé en capucin, demande à Julie à moitié évanouie *d'ouvrir ses yeux à la lumière* et ensuite la supplie *d'oser le suivre, d'oser franchir cette enceinte*. Découvert, il jure vouloir *sortir* uniquement pour conduire la jeune fille vers un autre *autel*, celui de *l'hyménée* (II, 4, 5).

de l'extérieur), elle ne trouve que les prières et la mortification physique par la flagellation (III, 3). Elle est encore persuadée à consacrer Julie aux autels malgré le magistrat. Avec un empressement fanatique, elle veut obliger Julie à prendre le voile de sa volonté sous prétexte que cela évitera l'emprisonnement du Chevalier, et fait commencer la cérémonie, qui a une connotation funèbre : « Approchez, mes sœurs, portez le drap mortuaire et qu'on sonne l'agonie » (III, 11)⁵⁷³. Elle parle du monde comme d'un lieu de dangers et de perfidie et arrive même à présenter les vœux de Julie comme un sacrifice nécessaire pour sauver la religion que les émeutes populaires menacent et pour pouvoir vivre à côté de Sœur Angélique, qu'elle adore. L'insistance de l'Abbesse produit son effet, et c'est seulement la révélation de Sœur Angélique qui arrête enfin la pauvre Julie. La scène finale, très courte, est dense de nouveautés : reconnaissance, repentance, pardon, conversion, triomphe de l'amour. L'Abbesse y prend part : elle promet qu'elle assurera le bonheur de Sœur Angélique dans le cloître et qu'elle choisira le curé comme son directeur spirituel. C'est la promesse d'un modèle de vie conventuelle plus sincère et sans persécution.

L'Abbesse nous semble un personnage fanatique et opportuniste. Elle occupe une charge importante, jouit de beaucoup de privilèges, et c'est en fonction de cela qu'elle agit : « J'ai fait mon devoir, et monsieur, qui connaît l'importance de ma place, doit juger si j'ai quelques reproches à me faire » (III, 13). Son changement soudain à la fin de la pièce nous paraît peu vraisemblable : toutes les larmes versées par Julie n'ont pas réussi à l'attendrir, mais la conversion du marquis est pour elle *une scène touchante*.

Julie

Julie est présente dans tout le deuxième acte et dans la partie finale du troisième (14 scènes). Elle apparaît *dans la plus grande douleur* et se définit *infortunée*. Dans la scène 1 de l'acte II elle est avec Sœur Angélique, qu'elle appelle *ma mère* : Julie sent l'affection profonde d'Angélique et sait qu'elle la soutient. Suivant un raisonnement tout à fait logique, Julie se demande pourquoi les parents qu'elle ne connaît pas et qui l'ont abandonnée (d'après ce qu'on lui a dit) sont les mêmes personnes qui exigent d'elle *des vœux contre lesquels son cœur se révolte*. Julie dit ouvertement qu'elle a subi des humiliations et des vexations à l'intérieur du couvent, et que Sœur Angélique a toujours

⁵⁷³ Ces cérémonies symbolisent la mort de la vie mondaine et la naissance de la vie pour Dieu.

pris ses défenses, en s'exposant au courroux des supérieurs. Elle laisse entendre qu'elle a un secret dont Angélique n'est pas à connaissance : on apprendra plus tard que c'est son amour pour le Chevalier⁵⁷⁴. Sa vision de la situation est très lucide, car elle connaît bien son âme. Quand l'Abbesse lui parle du pouvoir de la grâce, elle réplique : « Non, madame, aucune voix intérieure ne m'appelle à l'état que l'on veut me faire embrasser. J'offenserais la religion même, si j'osais prononcer des vœux démentis par mon cœur » (II, 2). L'Abbesse l'invite à prendre les autres sœurs comme modèle, et elle de répondre : « J'admire leur constance sans pouvoir l'imiter ». Elle demande qu'on lui dévoile le mystère de sa naissance : si ses parents sont pauvres, elle ira chez eux ; aux personnes généreuses qui se sont chargées de sa pension, elle demanderait de retarder cette cérémonie pour *laisser à son cœur le temps de se disposer*. Elle s'offre de travailler au couvent pour ne pas être à charge : elle est prête à accepter n'importe quelle tâche pour gagner le temps nécessaire à décider sa vocation.

Cette clarté d'esprit s'accompagne toutefois à une âme *sensible* : rencontrant le capucin-Chevalier, elle s'évanouit. Elle lui fait pourtant confiance et lui avoue qu'elle a un penchant. Il l'encourage à cultiver tout sentiment, car « la nature n'est jamais en contradiction avec le Créateur » et « le Ciel ne s'irrita jamais contre la vertu cédant aux plus doux sentiments de la nature » (II, 4). Le capucin se dévoile, mais Julie n'ose évidemment pas le suivre, parce qu'elle craint pour lui : « N'ajoutez pas à l'horreur qui m'environne le spectacle de vous voir poursuivi comme un coupable ». Elle veut s'assumer la responsabilité de cette *profanation*, et n'hésite pas à se jeter aux genoux du marquis : « Ah, monsieur ! Ayez pitié de votre fils. Moi seule, je suis coupable » (II, 7). Le marquis jure d'oublier le crime si elle prononce ses vœux, et elle invoque Dieu pour qu'il soutienne son courage et pardonne à son mensonge. Quand le Curé et le Commissaire interviennent en sa faveur, Julie précise clairement son point de vue : « Non, monsieur, je ne demande point à sortir, je chéris ma retraite, mais qu'on ne me force plus à offenser le Ciel. (*Au Chevalier*) Adieu, monsieur, oubliez la malheureuse Julie, et rapprochez-vous d'un père à qui vous devez obéir » (II, 8). Le couvent apparaît donc ici comme un lieu qui protège, malgré toutes ses imperfections, où la jeune fille pense pouvoir vivre dans l'attente de prendre des décisions importantes. Dans l'acte III, Julie

⁵⁷⁴ Félix-Marcel Castan souligne que dans cette pièce tout le monde a un secret, et que le couvent est une allégorie du secret.

est de nouveau conduite à l'autel, et son attitude semble d'abord plus tranquille : « Ces paroles me rassurent, je me sens plus calme. (À l'Abbesse) Eh bien, madame, ordonnez la cérémonie. C'en est fait. » (III, 10). Le calme n'est qu'apparent, car il y a un *feu qui brûle dans son cœur* et, quand elle entend la cloche, elle s'évanouit dans les bras de l'Abbesse. Elle reprend le chemin de l'autel *dans le délire* et le poursuit, malgré le Curé, malgré le Chevalier et malgré le Commissaire, les trois figures masculines qui se succèdent sur scène et qui interviennent pour l'arrêter. C'est seulement l'arrivée de Sœur Angélique qui détermine, avec son coup de théâtre, le dénouement heureux de la pièce.

Sœur Angélique

Très peu présente sur scène (3 apparitions en tout), Angélique est pourtant un personnage fondamental. Avant son entrée, elle est présentée par Sœur Agathe comme « la meilleure amie de Julie, celle de nos sœurs à qui elle est la plus attachée et qui a pris le plus de soin de son enfance » (I, 7). Peu avant, le Curé avait évoqué la mystérieuse disparition de la sœur du marquis et de son enfant (I, 2). Quand le Chevalier identifie Sœur Angélique comme sa tante, le spectateur/lecteur n'est donc pas du tout surpris. Il se trouve alors que les victimes conventuelles sont au nombre de deux, car Angélique a été placée au couvent par son frère contre sa volonté, après le meurtre de son mari. À l'époque, les réclusions avaient généralement des raisons économiques (préserver le patrimoine de famille) ou morales (expier un péché personnel ou familial)⁵⁷⁵. Dans ce cas, à l'origine il n'y a pas de péché, mais un acte de désobéissance à l'autorité masculine : un mariage d'amour non approuvé par le frère marquis, tyran et assassin.

Dans les deux scènes où elle est avec Julie (II, 1, 2), Sœur Angélique révèle son attachement pour la jeune fille, à laquelle elle risque de découvrir la vérité sur leur lien (« Oui, ma fille, appelle-moi ta mère, j'ai plus que tu ne penses des droits à ce titre ») et sur sa propre histoire (« Hélas, vous n'est pas la première victime qui se soit sacrifiée aux caprices de parents injustes ! »). La participation émotive d'Angélique se voit également dans le passage progressif du vouvoiement au tutoiement : l'alternance du début du dialogue fait place à un *tu* définitif. La jeune novice interprète les élans de son amie comme le témoignage d'une sincère affection, même s'ils déclarent indirectement leur lien profond : « Je suis d'autant plus à plaindre que tes maux mettent le comble à tous les

⁵⁷⁵ Voir par exemple Karen Sullivan, *op. cit.*, p.162.

miens », « Tes persécuteurs n'entreprennent rien contre toi qui ne retentisse, hélas, dans ce cœur trop déchiré ». Angélique réussit presque à se faire avouer toutes les raisons de la répugnance de Julie pour les vœux, mais l'arrivée de l'Abbesse déplace le ton du discours : il s'agit maintenant de supplier la religieuse (« Ayez pitié de sa jeunesse, accordez quelques délais à ses larmes ») et ensuite de l'attaquer plus ouvertement comme complice du marquis : « Servirez-vous ses projets, madame, en contribuant au sacrifice de cette innocente victime ? ». C'est bien à cause de cette imprudence que Sœur Angélique reçoit l'ordre de se retirer et de se taire.

Elle réapparaît dans la dernière scène de la pièce, dans un coup de théâtre, pour arrêter la cérémonie des vœux et révéler à tous l'histoire de sa famille : son mariage non autorisé par son frère, la vengeance meurtrière du marquis, son renfermement dans le cloître avec son enfant par *un ordre surpris à l'autorité*, la suite de persécutions qui la força à prendre le voile, la défense intimidante de révéler qu'elle était la mère de la petite. Après tant d'injustices, Angélique est toutefois prête à *tendre les bras au marquis* et oublier ses torts envers elle. Cela se passe en quelques instants. Comme pour l'Abbesse, on observe un changement un peu trop soudain, qui est dû aux exigences dramatiques⁵⁷⁶.

De toute façon, par son intervention décisive, Sœur Angélique est la voix féminine qui a, elle seule, le pouvoir d'empêcher les vœux forcés. C'est bien sûr la voix d'une mère, mais c'est aussi la voix d'une femme courageuse qui agit pour une autre femme. Julie sera sauvée et le couvent réformé, mais Angélique va payer un prix : ayant prononcé ses vœux perpétuels, elle restera au cloître, même si on lui assurera une vie calme et sereine.

Sœur Agathe et Sœur Félicité

À son apparition, Sœur Agathe accueille le faux capucin et a pour lui un rôle informatif : parlant de la Sœur Angélique, elle permet au Chevalier de reconstruire la situation (I, 8). Plus tard, au début de l'acte III, elle a de nouveau la fonction d'informer : elle convient que, malgré l'indigne comportement de Julie (« Le paradis ne sera jamais ouvert pour elle. Abandonner Dieu pour un mortel ! »), les sœurs du couvent ne sont pas moins à plaindre, car une menace extérieure plane sur elles. C'est la nouvelle dont Sœur

⁵⁷⁶ L'opposition entre les bons et les méchants, le traître démasqué, les amoureux réunis et le coup de théâtre final sont des éléments qui deviendront typiques du mélodrame.

Félicité ne sait rien : les hommes « entreront librement dans les cloîtres ; on ne prononcera plus de vœux et chacune deviendra ce qu'elle voudra, ou ce qu'elle pourra, car enfin vous conviendrez, ma sœur, que nous sommes attachées à nos habitudes et nous dissoudre sans prévoir les suites, c'est nous exposer à d'étranges tentations » (III, 1)⁵⁷⁷. C'est un passage important, qui exprime non seulement un sentiment humain, la peur de la nouveauté, mais dénonce aussi les risques d'une réinsertion forcée dans le monde pour une génération entière de religieuses consacrées à la vie monastique. Il semble que, si elle pouvait choisir, Sœur Agathe resterait volontiers dans le couvent. Toutefois, elle parle ensuite comme une jeune femme qui se fait du souci pour son aspect physique : « après nous avoir fait passer les plus belles années de notre jeunesse dans les cloîtres, on nous forcerait à reparaître dans le monde, flétries par toutes les privations imaginables ! ».

Sœur Félicité est un personnage presque caricatural. Sa chasteté pudibonde sonne très fausse. Elle dit à Sœur Agathe, *d'un ton hypocrite* : « Ah, ma sœur ! Que m'avez-vous appris ? Je me sens mourir de frayeur. Et nous sera-t-il permis aussi de nous marier ? J'en frémis ! Les hommes sont épouvantables ». Dans cette scène, qui constitue un intermède mi-sérieux mi-comique, les deux religieuses finissent par parler comme deux jeunes femmes devant un miroir : l'une, vingt-trois ans, et l'autre, vingt-cinq, s'échangent des compliments sur leur aspect, et Sœur Félicité s'imagine probablement déjà dans les bras d'un homme *épouvantable*.

Le Couvent ou Les Vœux forcés est certainement une pièce de dénonciation, non seulement contre les vocations imposées mais contre la clôture et l'oppression en général. On montre les abus d'une autorité patriarcale (exercée dans ce cas par un frère), rendus possibles par une Église corrompue, opportuniste et fanatique (le Grand-Vicaire, l'Abbesse), et par des institutions indifférentes ou aussi corrompues (l'autorité qui a autorisé la réclusion voulue par le marquis).

Peut-on la définir une pièce anticléricale ? Le cible d'Olympe ne sont pas les institutions ecclésiastiques, mais ce clergé dogmatique, corrompu et fanatique. La figure du Curé incarne un modèle très positif d'homme d'Église, l'antithèse du Grand-Vicaire et de l'Abbesse. C'est lui le prêtre idéal, celui qui non seulement énonce ses idées sur la

⁵⁷⁷ Un problème réel. Il paraît sûr qu'en 1790 un certain nombre de sœurs *libérées* choisirent de rester à l'intérieur des couvents, comme le rappelle Karen Sullivan (*op. cit.*, p. 170), qui cite un ouvrage de Geneviève Reynes de 1987 sur la vie des religieuses contemplatives de l'époque.

liberté de conscience mais qui intervient concrètement et s'oppose à son supérieur hiérarchique :

Ah ! Si le sacrifice était volontaire, s'il se consommait dans un âge où la raison et l'expérience permettent d'en mesurer toute l'étendue, quoiqu'il répugne à la nature, j'y applaudirais volontiers. Mais à seize ans, à cette époque de la vie où le cœur incertain cherche à se connaître, où les premières impressions commencent à se développer, à cet âge où l'innocence est si timide qu'elle ploie sans oser murmurer sous le joug qu'on lui impose, commander l'abnégation de soi-même, ordonner le plus inconcevable de tous les sacrifices, enchaîner un enfant, aveuglément docile, dans des liens qui ne se briseront jamais, c'est offenser l'Être Suprême, c'est s'opposer aux lois éternelles de la Création, c'est rendre barbare le culte d'un dieu de paix. (I, 2)

Les vœux perpétuels sont donc représentés comme une forme d'esclavage qui *répugne à la nature*, mais leur imposition est même une offense aux lois divines. La référence à l'Être Suprême, créateur du monde selon la conception déiste des *philosophes*, éloigne déjà très clairement le Curé de l'orthodoxie catholique et situe son discours dans un contexte révolutionnaire : le *Préambule* de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789 affirme que ces droits sont déclarés par l'Assemblée Nationale « en présence et sous les auspices de l'Être suprême », ce qui constitue une forme de sacralisation⁵⁷⁸. Les *lois éternelles de la Création* auxquelles les vœux forcés s'opposent ne sont donc pas celles du Dieu des chrétiens, mais ce sont les lois naturelles établies par le Dieu non révélé, créateur et régulateur des lois de l'Univers.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Olympe de Gouges conserve cette expression dans le *Préambule* de sa *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* de septembre 1791.

⁵⁷⁹ L'Être Suprême est aussi l'appellatif du *Grand Architecte de l'Univers* de la Franc-Maçonnerie, de laquelle étaient membres ou sympathisants les *philosophes* et bien des hommes politiques de l'époque, dont Necker, Mirabeau, Danton, Marat, le duc d'Orléans Philippe Égalité, l'Abbé Sieyès... Pendant la Terreur, Robespierre, tout en n'étant pas maçon, imposera le culte de l'Être Suprême comme religion révolutionnaire pour remplacer en même temps le catholicisme et l'athéisme du culte de la Raison, qu'il considérait moralement stérile. Par le décret du 7 mai 1794, Robespierre établira donc cette nouvelle religion d'État comme culte d'une entité transcendante qu'il faut honorer à travers le respect des vertus civiques et républicaines. Le 8 juin 1794, lors de la Fête de l'Être Suprême célébrée en très grande pompe au Champs-de-Mars, Robespierre déclare que l'athéisme est immoral et aristocratique et que l'idée de l'Être Suprême et de l'immortalité de l'âme, étant un rappel constant à la justice, est sociale et républicaine. Sur les rapports entre la Révolution française et la Franc-Maçonnerie, qui se diffuse en France à partir de 1725, on a beaucoup écrit, et ce travail n'est pas le bon endroit pour aborder la question. Nous nous limitons à souligner que la première constitution écrite du Grand Orient de France de 1849 (art.1) affirme que « La Franc-Maçonnerie, institution essentiellement philanthropique, philosophique et progressive, a pour base l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme », une formule qui est remplacée en 1877 par la suivante : « La Franc-Maçonnerie, institution essentiellement philanthropique, philosophique et progressive, a pour objet la recherche de la vérité, l'étude de la morale universelle, des sciences et des arts et l'exercice de la

L'exceptionnalité du Curé se confirme immédiatement après. Comme il a osé suggérer que dans le clergé les vocations sont souvent des prétextes pour accéder à des charges importantes et pour se procurer toutes les jouissances de la mollesse et du luxe, le Grand-Vicaire l'accuse de prêcher la morale des *philosophes*. La réplique du Curé est une leçon sur la liberté individuelle et le bonheur social :

La religion ne commande point d'être sourd à la voix de la nature. Concilier ses dogmes avec les devoirs de la société, voilà la morale, voilà l'instruction que nous devons aux hommes. Laissez se consacrer au service des autels celles qu'une vocation particulière y appelle dans un âge où la raison ait pu suffisamment les éclairer sur le choix d'un état où il est si difficile de se plaire ; mais renoncez au pouvoir tyrannique de condamner à des regrets la timide innocence que vous enchaînez dans les cloîtres. Songez que le droit de se choisir librement une place dans la société appartient, par la nature, à tout être pensant, et que le premier de tous les devoirs est d'être utile. (I, 2)

Eh oui, c'est un prêtre bien philosophe... On retrouve là les positions de l'Abbé Gouttes, *prêtre constitutionnel* (ou *jureur*), célèbre (et critiqué) pour ses propositions progressistes et réformistes à l'Assemblée, qui s'accompagnaient à une dénonciation des abus de l'Église. Il prônait un retour à une Église primitive et à un clergé honnête dans lequel le peuple se reconnaît⁵⁸⁰. Olympe, on l'a vu, connaît les débats, assiste à des auditions et le prend comme modèle. Le Curé d'Olympe est tout à fait un prêtre révolutionnaire, car il évoque l'Être Suprême, il combat le fanatisme, l'oppression, l'abus et il a une vision patriotique d'utilité sociale⁵⁸¹. Sa définition de la morale que le clergé doit incarner et enseigner est d'intérêt général, mais sa défense de la liberté individuelle touche directement et particulièrement les femmes, qui sont la partie fragile de la population concernée par le fanatisme religieux et la pratique des vœux forcés. Il le dit explicitement : « Sexe faible et malheureux, trop souvent sacrifié à des convenances *barbares*, on t'interdit le pouvoir de te déterminer sur la moins importante des considérations de fortune, et cependant on t'enchaîne par des serments inviolables, on veut que tu puisses signer un contrat dont la *raison* frémit » (I, 2). Le Curé exprime

bienfaisance. Elle a pour principes la liberté absolue de conscience et la solidarité humaine. Elle n'exclut personne pour ses croyances. Elle a pour devise : Liberté, Égalité, Fraternité ».

⁵⁸⁰ Jean-Louis Gouttes (1739-1794), évêque d'Autun, fut guillotiné pour avoir protesté contre la Terreur et contre la suppression du culte. Audrey Viguier nous fait connaître sa pensée dans son article (*op. cit.*).

⁵⁸¹ Il exprime donc une claire préférence pour les vocations religieuses conscientes et *actives* (voir aussi Karen Sullivan, *op. cit.*, p.170).

clairement le paradoxe de la condition féminine : sans pouvoir jouir des mêmes droits civils que les hommes, sans pouvoir participer au contrat social, les femmes sont toutefois obligées de signer un autre contrat, injuste et déraisonnable, qui les rend esclaves pour toute leur vie⁵⁸². Les vœux forcés sont contre la nature, contre la raison, contre Dieu, voilà le message du Curé et le message d'Olympe, qui en fait manifestement son porte-parole. Le Curé n'est pas seulement un théoricien de la liberté : il agit. Insistant, il n'hésite pas à imposer sa présence à la cérémonie pour s'assurer de sa légitimité et à menacer de porter plainte en justice :

Eh bien, sachez ce que l'humanité et la religion m'ordonnent de faire. Je paraîtrai à la cérémonie dont il n'est pas permis de m'interdire l'entrée ; j'y réclamerai hautement les droits naturels et la liberté ; si la novice hésite, si je m'aperçois de quelque violence, je déposerai ma protestation au greffe du tribunal de justice, et j'investirai votre victime du pouvoir de faire casser des vœux évidemment forcés. (I, 4)

Il refuse avec décision l'offre d'une riche prébende, déclarant que sa portion congrue, un faible patrimoine, l'économie et la sobriété sont les richesses qui lui suffisent pour ses besoins et ses devoirs de pasteur. Il interrompt sans hésiter la cérémonie des vœux deux fois, et il essaie de présenter à l'Abbesse les risques du fanatisme religieux dans le nouveau contexte social et politique :

Cessez une si cruelle persécution. [...] songez du moins à vos propres intérêts : une fermentation générale agite le royaume ; nous touchons la plus importante des révolutions ; les abus, les tyrannies de vos pareilles, madame, et des nôtres, ont depuis longtemps rebuté les cœurs et aigri les esprits. [...] Craignez d'attirer sur cette maison la vengeance des hommes, quelquefois plus prompte encore que celle de Dieu. N'est-ce pas à nous qu'il appartient de donner l'exemple de l'humanité et de la justice ? Le peuple sait déjà que vous forcez une victime à se consacrer aux autels, et je le vois disposé à la défendre. (III, 12)⁵⁸³

⁵⁸² La vie monastique est l'une des formes d'esclavage du théâtre gougien, avec la traite des Noirs et le mariage. C'est le thème de l'article de Mathieu Laflamme « Les formes d'esclavage dans le théâtre politique d'Olympe de Gouges », *Dalhousie French Studies*, Vol. 107, Dalhousie University, Fall 2015, p.57-66.

⁵⁸³ La menace de la foule qui veut pénétrer dans le couvent ne semble pas se concrétiser dans la pièce. Cependant, elle traduit la tension croissante dans le pays et la colère du Tiers-État à l'égard des institutions conventuelles et du haut clergé. Pour différentes raisons, les couvents et les monastères furent très contestés pendant la Révolution, et dans l'imagination collective ils étaient vus aussi comme des lieux de débauche. Dans les rumeurs qui circulaient à ce propos il y avait certainement du vrai, mais les remarques du Chevalier au jardinier Antoine (« il se passe souvent dans ces retraites des aventures que le public ignore » I, 1) représentent tout de même une attaque directe et aussi dangereuse de la part d'Olympe de Gouges.

Enfin, dans la dernière scène, le Curé pousse le marquis au repentir et invoque pour lui « un retour sincère à la vertu et aux sentiments de l'humanité et de la nature » ; à l'Abbesse qui le choisira comme son pasteur, il répond : « Madame, ce n'est point à moi que vous rendez justice, c'est à la vérité, c'est au culte d'un dieu ennemi de la persécution » (III, 14). La pièce n'est donc pas anticléricale *tout court* : on y souhaite une réforme des couvents et, plus en général, de l'Église, à travers la parole d'un curé progressiste qui croit en Dieu mais aussi en l'humanité.

Le Curé, malgré son importance, n'est pas le seul adjuvant dans le processus de libération de Julie : le Chevalier, le Commissaire et la foule y participent aussi. L'amour, la justice et la Révolution sont donc du côté de la novice, c'est-à-dire du côté des femmes forcées à prendre le voile. Le sentiment amoureux n'est pas seulement un fait personnel, car c'est grâce à l'amour que la jeune fille peut être rendue à la vie civile (famille, société, culture...) ; la loi est présente pour protéger la femme et son droit à un libre choix (« Les vrais magistrats sont l'appui des opprimés », II, 8), et cela même à l'intérieur d'une institution religieuse : *dans aucun siècle* les religieux contemplatifs n'ont été exempts des lois du monde (II, 8); le peuple est prêt à défendre la cause des femmes au nom des libertés civiles et à détruire un système archaïque et patriarcal opprimant qui ne respecte pas la libre conscience des citoyens.

En tout cas, Olympe de Gouges choisit une figure masculine, le Curé, pour exprimer les instances féministes de la pièce. On peut se demander pourquoi elle n'a pas préféré une voix féminine. Très probablement, Olympe veut garantir la légitimité de ces revendications à travers un personnage masculin : on a vu que le théâtre révolutionnaire n'aime pas beaucoup les féministes et met en scène plutôt des femmes héroïques au service de la patrie, ou bien des figures rassurantes de type rousseauien. Olympe parle donc à travers son Curé, qui est un homme incorruptible et combattif, un religieux vertueux et sincère, un patriote réformiste : le message du droit des femmes à la liberté et au bonheur est entre de bonnes mains⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ Audrey Viguier aborde cette question et parle ouvertement de *stratégie propagandiste* d'Olympe (*op. cit.*, p.1117).

6.11 *La Nécessité du divorce*, 1790, pièce inédite en trois actes

Dans la brochure *Motion de Monseigneur le Duc d'Orléans*, un texte de juillet 1789⁵⁸⁵, Olympe aborde déjà le thème du divorce. Dans ce discours politique, qu'elle imagine prononcé par le duc d'Orléans à l'Assemblée, le divorce est défini « très nécessaire aux mœurs et à la liberté de l'homme » et est décrit comme un remède aux préjugés dont les enfants naturels sont victimes⁵⁸⁶. Un an après, elle écrit *La Nécessité du divorce*, une comédie présentée à la Comédie-Italienne en 1791 mais qui n'a jamais été représentée et dont le manuscrit n'a été découvert qu'en 1991. Elle aime s'inspirer de faits d'actualités ou d'épisodes de la vie réelle : dans la brochure *Sera-t-il roi, ne le sera-t-il pas ?* (juin 1791), elle affirme avoir composé une pièce en cinq actes intitulée *Le Divorce* et destinée à la Comédie Italienne, inspirée d'une anecdote qu'elle raconte pour montrer *les affreux préjugés du mariage*⁵⁸⁷. C'est l'histoire de l'union libre d'un jeune couple qui a des enfants. L'homme est obligé par son père à épouser une autre femme, qui le trompe et met au monde l'enfant de son amant : tout à coup il meurt et, malgré ses intentions, ses deux enfants naturels et sa compagne se retrouvent seuls et sans aucun droit, tandis que l'enfant *bâtard* de sa femme devient son héritier.

Le divorce est parmi les sujets dont le monde intellectuel discute au siècle des Lumières⁵⁸⁸, mais la Révolution en fait un thème brûlant : bien évidemment, voulant régénérer la société et rompre avec toutes les structures de l'Ancien Régime, elle ne peut

⁵⁸⁵ Voir ci-dessus, p.288.

⁵⁸⁶ Les liaisons adultérines produisent une progéniture illégitime, tandis que la possibilité de se remarier réduirait énormément le nombre des enfants naturels.

⁵⁸⁷ Dans le manuscrit retrouvé, le titre *La Nécessité du divorce* présente une rayure sur les mots *La Nécessité*. Il s'agit donc du même ouvrage. Gabrielle Verdier prouve, en plus, que la structure en trois actes (au lieu des cinq annoncés) ne compromet pas cette attribution (Gabrielle Verdier, « Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire : adieu au mariage d'Ancien Régime ? », *Dalhousie French Studies*, Vol. 56, Le mariage sous l'Ancien Régime, Dalhousie University, Fall 2001, p. 154-164, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/40836782>).

⁵⁸⁸ Les *philosophes* sont favorables au divorce, qui respecte le principe de liberté et de moralité, d'autant plus que les Saintes Écritures ne l'interdisent pas, que les Romains et les Juifs le pratiquaient, et que dans certaines parties de l'Europe (Pologne, régions protestantes) il est permis. Dans l'Ancien Régime, comme on l'a vu, le mariage se fonde plus sur les intérêts familiaux que sur les sentiments et représente de fait un instrument de contrôle économique et social. Le rôle des parents et des tuteurs y est fondamental : sans leur consentement, il est impossible de se marier avant un certain âge (30 ans pour les garçons, 25 pour les filles), et un mariage non autorisé (même entre majeurs) peut porter à la décision d'exhérer un enfant. Le mariage est indissoluble : la *séparation de corps*, accordée en quelques circonstances, permet de rompre la vie commune mais laisse subsister le lien matrimonial et, forcément, empêche les époux séparés de se remarier. Nous avons déjà parlé de la condition difficile de la femme dans le mariage dans la première partie de notre travail.

pas se passer de s'intéresser au lien matrimonial, qui est de fait une limitation à la liberté et à l'égalité. Depuis les États Généraux, les femmes demandent une loi sur le divorce. Effectivement, les révolutionnaires n'ont aucune intention de démolir l'institution du mariage, mais souhaitent la refonder, en théorie, sur les nouveaux principes. Le pouvoir absolu du père et du mari doit faire place à une famille construite sur des choix libres et responsables : « Au travers du divorce, la Révolution invente le couple »⁵⁸⁹.

La loi sur le divorce sera votée le 20 septembre 1792, dans le plus vaste contexte du processus de laïcisation de l'État⁵⁹⁰, et les pièces de théâtre sur ce sujet ne manquent pas, d'autant plus qu'il s'agit forcément d'un sujet nouveau. Dans son article sur ce sujet, Philippe Corno souligne les trois éléments qui favorisent la naissance d'un théâtre révolutionnaire du divorce : le lien avec les thématiques de l'amour et du mariage, l'expression d'une conflictualité déjà dramatique contenue dans l'idée du divorce, et la volonté pédagogique et morale du théâtre de cette période. Dans les différentes pièces, le divorce est présenté différemment : comme un élément du contexte socio-politique sans incidence sur l'intrigue, comme un élément de l'intrigue, ou bien comme le centre de l'intrigue⁵⁹¹.

La Nécessité du divorce appartient à cette dernière catégorie, et se signale non seulement par sa précocité (elle est écrite avant le 26 octobre 1790, date attestée de son passage à la censure de la police), mais aussi par le traitement sérieux du sujet et par le fait d'être la seule pièce écrite par une femme⁵⁹². Le titre de la comédie est peut-être suggéré à Olympe par le texte publié anonymement *La Nécessité du divorce*, de la même année. On attribue ce traité à l'avocat Charles Cailly⁵⁹³, défenseur des femmes et du

⁵⁸⁹ Francis Ronsin, *Le contrat sentimental : débats sur le mariage, l'amour, le divorce, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Aubier, 1990, p. 180 (cité par Verdier, « Olympe de Gouges et le divorce... », *op. cit.*, p.155). Cette nouvelle vision du mariage est très importante, même si nous avons déjà souligné plus haut (p.84) que la loi sur le divorce apparaît moins une reconnaissance de liberté qu'une opération d'intérêt moral et social agissant contre le libertinage et les naissances illégitimes. Tout comme la patrie, il faut régénérer la famille et lui donner de la stabilité.

⁵⁹⁰ Nous avons déjà rappelé que dans les années suivantes les possibilités de divorcer seront de plus en plus restreintes, jusqu'à l'abolition (1816).

⁵⁹¹ Philippe Corno, « Le divorce dans le théâtre révolutionnaire : du motif dramatique nouveau au discours théâtral sur la loi et ses usages », *Studi Francesi*, 169 (LII | I), 2013, La Révolution sur scène, a cura di Pierre Frantz, Paola Perazzolo, Franco Piva, p. 63-73, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3283>. L'article offre un panorama du contexte socio-politique où s'affirme le principe du divorce à l'époque de la Révolution et analyse le traitement de ce thème dans le théâtre de l'époque.

⁵⁹² Pour une comparaison plus détaillée avec quelques-unes des autres pièces qui traitent ce thème pendant la période révolutionnaire, voir Philippe Corno, *op. cit.* et Gabrielle Verdier : « From Reform to Revolution... », *op. cit.* et « Olympe de Gouges et le divorce... », *op. cit.*

⁵⁹³ Auteur des *Griefs et plaintes des femmes mal mariées* (1789), voir ci-dessus, p.70.

divorce et membre de la Société des Amis de la Constitution, qu'Olympe connaissait. C'est encore en 1790, le 5 août, que le député Gossin aborde pour la première fois le thème du divorce à l'Assemblée Nationale, invoquant le respect des principes de la *Déclaration* de 1789 et le souci du bien public⁵⁹⁴, et provoquant par son intervention un débat entre plusieurs députés. L'action de la pièce gougienne a lieu exactement ce 5 août 1790. Olympe ne s'inspire pas seulement de l'actualité politique, elle porte au centre de son intrigue une réforme qui n'est même pas encore en vigueur : le personnage de Rosambert assiste aux délibérations de l'Assemblée de ce jour et, rentré, prétend que le divorce a été voté. Il le fait pour choquer ses amis, Monsieur et Madame D'Azinval, deux époux séparés de fait, qui effectivement, avec la perspective de pouvoir divorcer, décident sur-le-champ de se réconcilier. Ce dénouement aura des conséquences positives pour d'autres personnages.

Germeuil et Constance s'aiment, mais sont affligés par le comportement volage du frère de Constance, Monsieur D'Azinval, qui a encore passé la nuit loin de sa jeune épouse. Ce libertinage donne raison au célibataire Rosambert, qui défend à son neveu Germeuil de se marier tant que le mariage reste indissoluble, tout en espérant que la sagesse des législateurs *patriotes* reformera bientôt cette institution barbare. Il débat la question du divorce avec l'Abbé Basilic, confesseur de Madame D'Azinval et porte-parole de l'Église. Rosambert avance les principaux arguments des divorciaires, résumés dans le pamphlet de Cailly, arguments basés sur la loi naturelle, les droits de l'homme, l'exemple de l'histoire. Le retour du mari fait fuir l'Abbé, qui avait appris à Madame D'Azinval qu'elle avait une rivale. Rosambert avertit son ami de la perfidie de l'Abbé mais lui fait des reproches lorsque D'Azinval lui révèle qu'il était avec sa maîtresse Herminie, qui ignore qu'il est marié. Le célibataire accuse son ami de faire le malheur de deux femmes qui l'aiment, en lui avouant que le célibat, qu'il a choisi par principe, le prive de la joie que donnent une épouse et une famille.

Le deuxième acte met en branle l'action. Rosambert fait remarquer à Madame D'Azinval que ses reproches ne servent qu'à éloigner son mari et la met en garde contre l'Abbé. Elle réplique que c'est sa critique de l'indissolubilité du mariage qui a encouragé son mari infidèle. Rosambert lui explique le fond de sa pensée : on ne peut pas obtenir le bonheur particulier des familles par les lois ou par la contrainte : c'est l'ouvrage de la liberté naturelle. Persuadée enfin par les arguments du célibataire, Madame D'Azinval lui révèle un projet qu'elle a formé : sous un autre nom, elle ira chez sa rivale pour connaître les moyens qu'elle emploie pour *fixer* son époux. C'est alors que Rosambert imagine un stratagème. Il suggère à Madame d'Azinval qu'il serait plus *décent* de prier Herminie de se rendre chez elle. Il fait surprendre le billet de la femme à la maîtresse par son mari, ce qui retient celui-ci chez lui toute la journée, tandis que le célibataire se rend

⁵⁹⁴ Gossin ne fait aucun appel à la tradition ancienne ou aux Écritures, et n'utilise pas le mot *divorce* mais se prononce contre la *séparation de corps* et expose un plan sur le droit de se remarier pour les époux séparés (G. Verdier, « Olympe de Gouges et le divorce... », *op. cit.*, p. 158).

à l'Assemblée. Rosambert apprend aussi que Madame D'Azinval a envoyé un autre billet à l'Abbé Basilic.

Au troisième acte, les deux entretiens si attendus réussissent à désabuser les époux. Caché dans un cabinet, D'Azinval entend la conversation entre sa femme et sa maîtresse. Herminie apprend avec horreur qu'il est marié et jure de quitter la capitale. Madame D'Azinval admire la pureté de mœurs de sa rivale et plaint le sort d'une autre victime de l'amour. L'estime que l'épouse et la rivale expriment l'une pour l'autre est un exemple de solidarité féminine rare sur scène. L'Abbé Basilic se révèle pour ce qu'il est, un tartuffe, un personnage corrompu. Sous le couvert de *charité chrétienne*, l'Abbé encourage Madame D'Azinval à repousser son époux et à chercher silencieusement des compensations amoureuses secrètes, car le plaisir doit être répété et varié si on veut *parvenir au vrai bonheur*. Indignée, elle chasse de chez elle le vil séducteur, ce parasite homme d'église. Il y a un échange d'accusations entre mari et femme, interrompu par l'arrivée de Rosambert qui leur annonce qu'ils vont pouvoir divorcer : la loi est approuvée et ils peuvent enfin *briser leurs fers*. Libres de se séparer définitivement et complètement, les époux désunis se demandent pardon et se réconcilient. C'est alors seulement qu'il leur révèle son petit mensonge, que la loi du divorce n'a pas encore été décrétée par l'Assemblée, mais sera peut-être reprise dans une autre occasion. Son stratagème a réussi, car les époux s'unissent *plus tendrement que jamais*. Dans l'espoir que l'Assemblée prononcera prochainement le divorce, le célibataire consent au mariage de Germeuil et Constance, tout en les avertissant que seulement *la sensibilité, la douceur et une indulgence mutuelle* sont à la base d'un accord parfait⁵⁹⁵.

Madame D'Azinval

Elle est absente du premier acte, où, toutefois, on commence à la connaître, car (comme d'habitude) d'autres y présentent la situation et le caractère des personnages principaux. Cette fois, il s'agit surtout de Germeuil, qui nous informe que Monsieur D'Azinval n'est pas rentré chez lui et définit son épouse *une femme aimable et vertueuse*, mais on a déjà compris qu'elle est aussi dévote et sensible, d'après les remarques du domestique : sa maîtresse a pleuré toute la nuit, elle ne s'est pas couchée (I, 1, 2). Pendant sa conversation avec son amoureuse Constance, Germeuil reconnaît que Madame D'Azinval a des charmes et des vertus, mais que « cela ne suffit pas toujours pour fixer un époux ou ramener un inconstant. Des attentions soutenues, le soin de cacher ses inquiétudes, sa douleur, d'offrir toujours un visage riant à l'homme que les reproches ou l'humeur peuvent éloigner encore plus, seraient des moyens plus sûrs ». Elle est donc une épouse qui ne peut pas cacher ses chagrins, et cette sincérité des comportements extérieur finit par indisposer davantage Monsieur D'Azinval. La femme trompée devrait donc faire

⁵⁹⁵ Ce résumé de la pièce est tiré, avec quelques variations mineures, de Gabrielle Verdier, « Olympe de Gouges et le divorce... », *op. cit.*, p. 159-160.

l'effort de faire bonne mine à mauvais jeu et essayer de récupérer la fidélité du mari à travers une attitude sereine et une dévotion constante. Cela provoque la réaction de Constance, qui appelle madame D'Azinval *la femme la plus malheureuse et la plus respectable*, une *épouse adorable avec une sensibilité touchante*, en contraste avec son mari qui préfère les *grâces étudiées des femmes sans principes*, qui sont cause de troubles et de désolation dans les familles. Elle dessine ensuite le portrait idéal de la mère de famille.

Madame entre sur scène au début du deuxième acte : dans la scène 1, elle parle avec Rosambert, le célibataire endurci ami de son époux : on comprend qu'elle a cherché une confrontation avec Monsieur D'Azinval et qu'elle a prononcé devant lui le nom de sa maîtresse, Herminie, provoquant l'aveu de l'amour qu'il éprouve pour elle. Son époux lui a dit qu'il *ne cessera jamais d'aimer Herminie*, et elle ne se sent plus qu'*un objet de haine et de mépris à ses yeux*. Le célibataire attribue la colère de Madame aux révélations (*le rapport odieux*) d'un *malhonnête homme* qui a voulu porter la division à l'intérieur du couple (on découvrira plus tard que c'est l'Abbé), alors que lui, Rosambert, tout en étant au courant du comportement de son ami, a préféré ne rien dire pour ne pas perturber la tranquillité du ménage des D'Azinval et le bonheur de Madame. Mais celle-ci aime la sincérité, et reproche à Rosambert d'avoir en quelque sorte encouragé son époux, par ses idées, à voir l'indissoluble institution du mariage uniquement comme une chaîne affreuse. Il s'ensuit une discussion, dans laquelle Rosambert expose ses théories sur les conséquences de la perpétuité du mariage, et qui porte Madame d'Azinval au désespoir :

Eh, sentez-vous, monsieur, combien cette réflexion est fort déchirante pour une âme sensible ? [...] Faut-il donc renoncer à toute espérance de ramener un infidèle, de le fixer dans sa famille, de lui faire sentir le vide et la frivolité de ses amusements coupables, de le convaincre qu'il est odieux dans tous les cas de violer sa parole, c'est un sacrilège d'enfreindre un serment fait en face des autels ?

Rosambert lui donne ses conseils pour se conserver un mari, et il s'agit de la même philosophie que celle de Germeuil : fuir les reproches, être douce, complaisante, affectueuse. Il en explique toutes les raisons : les emportements d'une femme jalouse ne font que nuire à l'image d'une épouse, qui, *sans enfant et étrangère à son mari*, cesse d'être une *femme vénérable à la société entière* et devient odieuse à la nature et objet de

mépris. Cette vision de Rosambert se fonde sur la conception de la mère de famille comme d'une figure centrale et respectable, qui donne un sens au mariage et mérite l'admiration de la société. Madame D'Azinval finit par être d'accord, et informe Rosambert d'un projet qu'elle veut mettre en œuvre : se rendre chez Herminie pour *l'interroger et connaître les moyens qu'elle emploie pour fixer son époux*. Le célibataire lui suggère plutôt de lui écrire un billet pour la faire venir, sans se révéler, profitant du fait qu'elle ne connaît pas le domicile de D'Azinval.

L'épouse trompée conçoit donc l'idée de rencontrer sa rivale non pas pour l'insulter ou pour la menacer, mais pour apprendre en quelque sorte un art de séduction, une stratégie féminine. Cette idée, assez exceptionnelle, de pouvoir communiquer avec la maîtresse de son mari pour en tirer un enseignement, suppose déjà une condition d'égalité entre les deux femmes et, si on veut, un certain respect. C'est comme si Madame D'Azinval reconnaissait, d'une certaine façon, une supériorité féminine d'Herminie qui mérite d'être analysée. Il faut aussi rappeler que Madame ne sait pas qu'Herminie ignore que D'Azinval est marié. La jalousie fait donc place ici à une curiosité de femme, dans une situation où le véritable adversaire est son mari et non sa maîtresse. En effet, ce qui afflige Madame D'Azinval n'est pas un sentiment de haine vers la femme qui lui a volé son époux, mais le triste constat que l'on ne peut pas faire confiance aux hommes.

Au début de l'acte III, dans lequel elle est constamment sur scène, Madame exprime à Constance ses espoirs et ses craintes : d'un côté, elle voudrait bien la voir mariée à Germeuil, mais de l'autre, elle frémit à cette pensée, car « Les hommes sont si trompeurs ! Si volages ! ». Face à la confiance de Constance en l'amour de son fiancé, elle déclare : « Il ne changera jamais ! Et moi aussi, je l'ai cru. J'ai été cruellement désabusée » (III, 1). Pendant sa rencontre avec Herminie, Madame D'Azinval se révèle très directe et en même temps très gentille : elle avoue immédiatement d'être la femme de D'Azinval et ce qu'elle dit nous révèle son caractère : « Calmez-vous, mademoiselle. Je ne vous ferai aucun reproche. Vous n'en méritez pas » (III, 3). Elle ne veut donc pas choquer Herminie et elle ne la considère pas une rivale, car elle n'est pas coupable. Elle la prie de se relever, comme elle *ne peut pas la souffrir à ses genoux* et, après avoir écouté son récit, elle lui reconnaît ses mérites et arrive même à justifier dans une certaine mesure son mari pour s'être épris d'elle : « Mademoiselle, je vois que rien n'a pu étouffer en vous cette vertu qui vous est chère, je vois qu'elle a toujours rempli votre âme, qu'elle vous

élève au-dessus de vous-même, qu'elle répond à vos mœurs pour toujours, et qu'elle vous met enfin au-dessus de tout votre sexe [...] Je ne puis blâmer mon mari d'avoir ressenti pour vous... ». Quand Herminie, affligée, affirme avec dignité de vouloir renoncer à sa liaison et promet de quitter Paris, l'estime de Madame D'Azinval se transforme en solidarité et compassion : elle *court à elle et l'embrasse* : « Quels sentiments ! Quelle situation terrible ! Embrassez-moi, malheureuse victime de l'amour... Vous méritez un meilleur sort ». Après l'avoir accompagnée à la sortie, Madame complète sa réflexion : Herminie est à plaindre et non pas à mépriser, car il ne faut pas juger sans connaître : « Ah, l'on ne connaît pas les cœurs ! Si l'on était plus à portée de les juger, si l'on ne dédaignait pas trop d'y pénétrer, on saurait davantage où peut habiter la vertu ».

L'autre rencontre de Madame D'Azinval est avec le perfide Abbé Basilic, qu'elle attend avec impatience pour en recevoir des consolations et des conseils...mais le genre de consolation qu'il voudrait lui offrir est bien différent. On apprend que c'est lui qui a dévoilé à Madame la trahison de son époux, qu'il peint comme un être infâme. Madame d'Azinval, on l'a désormais compris, est une femme amoureuse, raisonnable et équilibrée : elle exprime son attachement à son mari et sa volonté de chercher à lui plaire pour le ramener à la vertu, mais l'Abbé la décourage et lui conseille de mépriser *ce tyran qui la traite en esclave* et de lui refuser tous ses devoirs d'épouse : avec le consentement de l'Église, elle pourrait *trouver dans l'ombre du silence des dédommagements cachés*, étant donné que la jouissance devient un *insipide devoir* quand elle se borne à un même objet, et qu'il faut *répéter et varier le plaisir* pour arriver *au vrai bonheur*. Madame, indignée, passe immédiatement de la reconnaissance à la colère et le chasse de chez elle à jamais, avec Monsieur D'Azinval, qui sort de sa cachette furieux contre l'Abbé⁵⁹⁶.

La confrontation qui suit, la troisième, est avec Monsieur d'Azinval qui a tout entendu. Il attaque sa femme pour avoir placé si mal sa confiance dans l'Abbé. Son épouse remarque que c'est à cause de ses erreurs qu'elle a dû subir cette humiliation. Lui, en réponse, établit une comparaison entre l'erreur de sa femme et la sienne, qui est au moins justifiée. Il faut dire que Madame D'Azinval ne mérite pas cette observation assez cynique, et elle sent le besoin de préciser que la comparaison n'est pas juste : elle s'est trompée dans le choix d'un conseiller sur la base d'une apparence respectable et sans le

⁵⁹⁶ La scène rappelle l'acte IV du *Tartuffe* : Orgon, caché sous la table, assiste à la scène de la fausse séduction qui révèle le vrai caractère de Tartuffe et affronte l'hypocrite.

savoir, tandis que lui, Monsieur D'Azinval, il *a trahi la foi qu'il lui avait jurée en connaissance de cause*. Confronté à cette vérité, l'homme n'a pas d'arguments (« Brisons-là, madame, et épargnons-nous d'inutiles reproches ») et manifeste son impatience pour la nouvelle loi sur le divorce qui leur permettra d'être enfin libres de *briser leurs nœuds*.

L'arrivée de Rosambert avec la nouvelle que l'Assemblée a prononcé le divorce provoque le désarroi de Madame D'Azinval, qui retombe dans son fauteuil et s'exclame « Dieu ! Je me meurs ». Tout à coup, son époux se rend compte de sentir tous ses torts et se jette à ses genoux demandant son pardon et affirmant ce qui fondera leur mariage dorénavant : l'amour, l'estime, le repentir et la vertu. Madame lui pardonne *un instant d'erreur* et demande à son tour qu'il excuse *ses humeurs et ses reproches*. Elle promet de *doubler de soins et d'attentions, pour lui prouver son amour*. Le couple réuni, Rosambert avoue qu'il a menti, et que ce stratagème sert à prouver sa théorie : *avec le divorce, il y aurait bien moins de mauvais ménages*. Madame D'Azinval, ainsi que son mari, lui est reconnaissante et intercède avec joie en faveur du mariage entre Constance et Germeuil, auquel Rosambert accepte enfin de consentir.

Madame D'Azinval est une femme pleine de qualités qui incarne certainement un modèle d'épouse idéale : c'est le portrait d'une femme équilibrée, courageuse mais non orgueilleuse, disposée à modifier son comportement et à lutter pour sauver son mariage. C'est une femme généreuse, car elle veut le bonheur de Constance et Germeuil. Surtout, c'est une femme solidaire, qui non seulement réussit à se mettre à la place de sa rivale et à relativiser sa faute, mais arrive à la plaindre et à souffrir pour elle et avec elle.

Herminie

Apparition rapide mais intense, Herminie occupe seulement deux scènes du dernier acte, et prend la parole seulement dans la seconde. Tout comme Madame D'Azinval, elle est vertueuse, et contraste manifestement avec le prototype de la femme briseuse de ménage que Constance décrit dans l'acte premier, affirmant que Monsieur D'Azinval préfère aux qualités de sa femme « les agaceries piquantes, les grâces étudiées de ces femmes sans principes, qui portent dans les familles le trouble, la désolation, l'indigence et l'effroi » (I, 3). Le lecteur/spectateur est donc porté à imaginer Herminie comme une séductrice rusée, mais il découvre bientôt qu'elle est en réalité dupe de

D'Azinval, qui lui a caché sa condition d'homme marié. En effet, peu après (I, 10), il révèle à Rosambert qu'Herminie est douce et sensible, qu'elle n'a pas d'intentions cachées, qu'elle n'a pas seulement refusé une fortune brillante (donc un amant très riche), mais aussi un mariage avantageux, espérant pouvoir un jour épouser D'Azinval.

Chez Madame D'Azinval, Herminie comprend enfin sa situation : « D'Anzival, tu m'as trompée ! Pardonnez-moi, madame, pardonnez-moi ce mot. C'est le premier cri de l'amour abusé. Je saurai désormais l'étouffer dans mon cœur. Je serai seule victime de ma crédulité » (III, 5). La première réaction d'Herminie s'exprime donc à travers le langage d'une amoureuse profondément déçue : *D'Azinval, tu m'as trompée !* Devant l'épouse légitime, elle parle comme si elle avait un droit à la sincérité, alors que la condition de maîtresse est normalement associée à la tromperie. Herminie semble se rendre compte de ce paradoxe, vu qu'elle s'excuse tout de suite (*pardonnez-moi ce mot*) avec Madame D'Azinval, celle qui à l'intérieur du triangle amoureux aurait le sacro-saint droit de se sentir *trompée*. Ce dialogue nous permet donc d'assumer le même point de vue qu'assumera Madame D'Azinval, c'est-à-dire de nous mettre nous aussi dans la peau d'Herminie et de percevoir son incrédulité, sa honte, sa peine.

Déjà, les deux femmes se trouvent dans une situation d'égalité : elles ont été trompées sans le mériter. Herminie est tombée amoureuse d'un homme qu'elle croyait libre et qui est de fait son premier amour : « J'ignorais que D'Azinval fût marié. Je dirai plus. Il est le premier qui m'ait fait éprouver ces sentiments tendres qui font aujourd'hui ma honte et mon désespoir ». Elle se présente comme une fille qui a reçu une bonne éducation et qui n'a pas abandonné le chemin de la vertu pour suivre de mauvais exemples ou pour chercher le luxe, mais pour vivre un sentiment vrai : « Dans un état qui pour l'ordinaire semble annoncer le genre de vie le plus licencieux, j'ai dû à la sévérité de mon éducation de conserver cette pureté de mœurs qui fait notre plus bel apanage, mais ce que n'avait pu le mauvais exemple ou l'appât de l'or, l'amour, un amour bien funeste à mon repos... ». Nous avons vu que ce récit suscite l'admiration de Madame D'Azinval et place Herminie au-dessus de tout son sexe, « à qui l'avantage d'une éducation brillante donne souvent des torts plus impardonnables ». Herminie jure qu'elle ne reverra plus Monsieur et qu'elle quittera la capitale. De plus, elle encourage Madame D'Azinval, lui témoigne de son estime, lui donne des conseils : « Votre époux reviendra facilement à vous. Son cœur n'est point corrompu. Vos charmes, vos vertus, vos attentions, vos caresses le

ramèneront à vos pieds. Puissiez-vous être toujours heureuse ! ». Pour la troisième fois, on suggère dans la pièce la formule parfaite par laquelle une épouse devrait garder ou reprendre son mari. Avec ce message, Herminie sort de scène. Il est évident que ce personnage incarne la figure de la fille ingénue et vertueuse qui au nom de l'amour se laisse séduire par un homme marié avec lequel elle ne pourra jamais ni former un couple légitime ni avoir des enfants légitimes. Madame D'Azinval, grâce à cet entretien, finit donc aussi par sauver la jeune fille d'un destin malheureux⁵⁹⁷.

Constance

Très bonne amie de sa belle-sœur, Constance se heurte à la triste réalité des maris infidèles : quand elle prend la parole, elle plaint le sort de Madame D'Azinval, qui, après seulement deux ans de mariage, est devenue pour son mari un objet d'indifférence et de dégoût. Cela ne fait que décourager la jeune fille, désormais pleine de doutes et de craintes sur le futur de son amour. Germeuil essaie de la rassurer sur sa propre fidélité, mais elle réplique : « Et qui me répondra, monsieur, de la durée de ces mêmes sentiments que vous croyez en cet instant devoir être toujours les mêmes ? C'est ainsi que s'exprimait mon frère : c'est ainsi qu'il a trompé sa malheureuse épouse ! Et si vous me trompiez, vous, Germeuil ? Ah, je sens que je n'y survivrai pas » (I, 3). Devant les affirmations de Germeuil sur les comportements que Madame D'Azinval devrait tenir pour garder son mari, Constance réagit avec incrédulité (« Que dites-vous, monsieur ? Ah, ménagez la femme la plus malheureuse et la plus respectable ! Ce que vous exigez est le plus noble effort de la vertu »), et dénonce les fautes de son frère, qui préfère un autre monde à celui de la tranquillité familiale, et un autre type de femme à son épouse adorable. Évoquant le profil des femmes *sans principes*, elle le compare, par contraste, à un profil bien différent : « Et pourtant, quelle différence ! Ah, je le sens : une mère de famille, qui consacre tous ses instants à faire le bonheur de son mari, à économiser ses revenus, à élever ses enfants, à en faire des citoyens utiles, est un être auguste qui a des droits à

⁵⁹⁷ Tous les critiques mettent en évidence le thème de la solidarité féminine dans cette scène. Toutefois, Thiele-Knobloch et Olivier Blanc (*Olympe de Gouges. Des droits de la femme...op. cit.*) affirment que Monsieur D'Azinval, ayant assisté à la rencontre, est rempli d'admiration pour les deux femmes et sort *corrigé* de sa cachette. Cela ne trouve aucune correspondance dans le texte : D'Azinval, furieux contre l'Abbé, reproche durement à sa femme d'avoir donné sa confiance à ce prêtre perfide et termine la discussion brusquement, invoquant le moment où sa femme et lui pourront enfin divorcer (III, 8). Il *se corrigera* seulement après la (fausse) nouvelle sur le vote de l'Assemblée.

l'hommage, à l'admiration non seulement de son époux, mais de tous ses concitoyens ». Voilà, bien présenté, le modèle de la femme pivot de la famille et pivot de la société, vue non comme une figure soumise ou inférieure, mais au contraire digne du respect et de l'admiration de tous. C'est une sorte de reine de la maison (*un être auguste qui a des droits à l'hommage*) dont les bienfaits se répandent sur la patrie. Constance craint de ne pas pouvoir réaliser ce modèle, puisque Rosambert ne consent pas au mariage de son neveu. Dans la scène successive, le célibataire confirme avec fermeté ses idées, et Germeuil et Constance ne réussissent qu'à commencer une réplique (« Mais, mon oncle... », « Mais, monsieur... »), qui est immédiatement interrompue. La même situation se répète plus tard (II, 4). Devant l'autorité familiale de Rosambert, l'enthousiasme du jeune couple n'a aucun effet. Au moins, Germeuil a persuadé sa jeune amoureuse à avoir confiance en lui : avant l'arrivée d'Herminie, Constance avoue à Madame D'Azinval : « Je suis sûre du cœur de Germeuil. Il ne changera jamais » (III, 2), et encourage sa belle-sœur à espérer dans le retour de son époux, *égaré par un instant d'erreur*. Constance (dont le nom est déjà une promesse d'assiduité), représente donc la foi en le mariage et en l'amour, une foi qui n'est pas aveugle, car elle a bien ses doutes et ses craintes, mais qui se fonde sur la confiance, sur la sincérité des sentiments et, sûrement, sur les élans qui viennent de son jeune âge. Ce n'est peut-être pas par hasard si Constance, partisane du mariage, veut éviter de rencontrer l'Abbé Basilic, qui au contraire travaille pour détruire les fondements du ménage des D'Azinval, se justifiant ainsi avec Rosambert : « Je ne soupçonne pas cet homme d'être aussi respectable que son état l'exige, et je crains bien que ses mauvais conseils... ».

Les personnages féminins de cette comédie sont trois modèles positifs qui gravitent autour du thème du mariage : une jeune fille qui se prépare à devenir une bonne épouse mais qui connaît les risques de l'infidélité des hommes ; une maîtresse *vertueuse* et ingénue qui est dupe de son amant et qui, désabusée, retrouve sa dignité ; une épouse trompée qui solidarise avec la souffrance de sa rivale et qui veut s'appliquer à reconquérir son mari. Aucune faute, aucune méchanceté, aucune tromperie dans le comportement de ces femmes, qui ne sont pas des modèles parfaits (chacune ayant ses faiblesses), mais qui, précisément pour cette raison, résultent crédibles et imitables.

Madame D'Azinval, en particulier, est un personnage de femme forte et moderne, capable de mettre de côté les scènes de jalousie, les cris et les insultes pour raisonner avec une rivale de qui elle espère mieux connaître son mari et qui finit par susciter sa compassion et sa compréhension. C'est la femme nouvelle de la Révolution, tolérante et solidaire, un nouveau modèle féminin qu'Olympe de Gouges veut proposer à son public⁵⁹⁸. Dans la confrontation entre les deux femmes rivales, deux facettes de l'univers féminin se rencontrent, se reconnaissent, se comprennent. L'image générale de la femme est victorieuse dans la pièce, même dans le cas d'Herminie : la jeune *amante de bonne foi*, qui porte sur scène le thème des filles trompées et leurrées par des séducteurs sans scrupules, après un égarement en quelque sorte justifiable, reprend en main sa vie, et cela grâce à une autre femme. Le thème de la solidarité féminine est particulièrement en évidence et, avec la fidélité dans le couple, résulte comme le thème principal dans le discours des femmes. En effet, le divorce est un sujet que ces trois personnages n'abordent pas, car elles sont concentrées sur l'amour, sur les hommes et sur le mariage.

Ceux qui discutent du divorce, ce sont les personnages masculins. D'abord, le sujet est introduit par Germeuil qui parle de son oncle, célibataire endurci à cause de l'indissolubilité du mariage : « Avec le divorce, d'après sa façon de penser, les nœuds du mariage sont des liens de fleurs. Sans lui ce sont des fers qu'un esclave mord en frémissant et qui font le tourment de sa vie » (I, 3). Peu après, conversant avec Germeuil et Constance, Rosambert les prévient : avant le mariage, tout est parfait, mais après, le mari et la femme finissent par se détester, d'où « la désunion des époux, la mauvaise éducation des enfants, la ruine des familles et la corruption de la société ». Rosambert déclare son admiration pour la Révolution, qui a ouvert la voie à une progressive amélioration de la vie des hommes : *grâce à la sagesse des législateurs, les choses ont pris une tournure*. Il fait l'éloge des députés patriotes et espère qu'ils achèveront leur ouvrage, par exemple en prononçant le divorce (I, 4). Juste après, dans la scène avec l'Abbé Basilic, Rosambert se révèle très critique à l'égard des prêtres qui prétendent donner des conseils à un ménage, n'étant pas mariés, d'autant plus que le célibat de religieux est contre nature : « le devoir de tous les hommes est de donner des citoyens à la société ». Il faut donc que la loi sur le

⁵⁹⁸ Gisela Thiele Knobloch (*Préface, Théâtre politique, t.2, op. cit.*) et Laurence Malingret (« Le Théâtre d'Olympe de Gouges entre norme et subversion », dans A. Sirvent Ramos, M. Isabel Corbi Saez, M. Angeles Llorca Tonda (dir.) *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques, op.cit.*, p.187-196) soulignent le rôle de Madame D'Azinval comme prototype de la femme nouvelle.

divorce soit votée, pour permettre de réduire le célibat, y compris celui des prêtres. Devant un Abbé qui essaie en vain de défendre les principes sacrés et les traditions de l'Église, Rosambert réplique, très philosophiquement, que chaque législateur travaille pour son temps, et donc que « le passé peut servir d'exemple, mais il ne peut jamais servir de loi ». Ensuite il rappelle que le divorce fut pratiqué dans le monde chrétien dans l'Antiquité et observe que cette loi donnerait un essor nouveau à la démographie du pays. L'Abbé, choqué, s'interroge sur le destin des enfants et sur la division des biens après les divorces. Le célibataire précise qu'il y aura moins de divorces qu'on ne le croit, justement parce que la possibilité de divorcer va favoriser les efforts de réconciliation, et que la loi devra prévoir le sort des enfants et des époux⁵⁹⁹. Il y aura bien sûr des inconvénients, mais ce qui compte est l'utilité universelle : « Partout le bien particulier cède à l'intérêt général ». Rosambert peint un scénario futur où le divorce réduira le libertinage, augmentera les mariages et donnera un essor puissant à la fécondité (gênée par les divorces de fait), grâce à la possibilité de construire de nouvelles familles⁶⁰⁰. Monsieur D'Azinval, son ami, qui s'afflige seulement prononçant les mots *ma femme*, affirme qu'il attend la loi sur le divorce avec impatience car il ne veut pas devoir se repentir toute sa vie de ne pas être resté célibataire. À Madame D'Azinval, Rosambert expose ses théories sur le bonheur de la famille, qui se fonde sur un parfait accord entre ses membres : ce parfait accord *ne peut pas résulter des lois qui l'imposent*, mais dérive de la liberté naturelle. Le mariage indissoluble est une contrainte qui ne porte jamais au bonheur, car on vit avec son ennemi.

Les arguments de Rosambert sont très spécifiques et son aversion pour le mariage est constante jusqu'à la fin de la pièce. Mais il ne faut pas croire qu'il rejette l'idée d'un ménage à cause d'une haine envers les femmes ou d'une intolérance pour la famille. Son neveu le dit tout au début de la pièce : « Ce n'est ni la haine, ni le mépris pour un sexe si digne d'être aimé, ni les formulations odieuses d'un sordide intérêt qui l'ont forcé comme tant d'autres à garder le célibat. L'indissolubilité seule d'une union peut-être mal assortie l'a fait frémir » (I, 3). Au contraire, il fait justement partie de cette portion importante de

⁵⁹⁹ Cet argument est repris littéralement par Olympe dans un écrit du 17 février 1792, *Le Bon Sens du Français* : elle demande aux législateurs « Un décret qui fasse comprendre que l'égalité est entre les époux et les épouses comme entre tous les individus français. Qui assure à chacun sa propriété et leur permette de se désunir sous l'inspection des tribunaux de famille, chargés de juger suivant les lumières de la raison, de la seule raison et de veiller aux intérêts des enfants et aux arrangements de la fortune » (Olympe de Gouges. *Œuvres complètes*, t.IV, op. cit., p. 61).

⁶⁰⁰ Il reprend là des arguments présents dans les débats de l'Assemblée : hausse démographique, réconciliation encouragée à l'intérieur des couples désunis, augmentation des mariages.

célibataires qui se marieraient volontiers si le divorce était une réalité, comme le dit, continuant, Germeuil : « Mais parvenu à cet âge où l'homme sent plus que jamais les besoins d'avoir auprès de lui une compagne officieuse⁶⁰¹ et sensible, mon oncle voudrait en vain se dissimuler quel *vide affreux* est dans son cœur » (I, 3). Rosambert confirme lui-même, entre le sérieux et le badin : « Tenez, par exemple, que nos législateurs prononcent aujourd'hui le divorce et je me marie demain, pourvu toutefois que je trouve une femme qui veuille de moi ; car je me rends justice au moins : je ne suis rien moins qu'un Adonis... » (I, 4). À Monsieur D'Azinval, Rosambert raconte une anecdote qui le porte à affirmer la force de l'amour familial : « Combien ce spectacle me frappe ! Qui suis-je ? me dis-je alors à moi-même. Où est cette femme, où sont ces enfants qui doivent me survivre et me perpétuer, qui doivent prendre soin de ma vieillesse et fermer mes paupières ? Je ne vois autour de moi qu'un *vide affreux* » (I, 10). Rosambert prouve ainsi qu'il défend le mariage : son éloge du divorce est réellement une célébration du mariage comme lien volontaire fondé sur *l'union, la paix et le parfait accord*, d'après ce qu'il a dit à madame D'Azinval sur *le bonheur particulier des familles*. Le succès de son stratagème prouve finalement qu'il a raison, car les époux, devant la possibilité de divorcer, se réconcilient avec beaucoup de tendresse. Rosambert défend la loi sur le divorce mais montre qu'il n'est pas nécessaire de l'utiliser⁶⁰², et l'union familiale en sort renforcée.

Rosambert est-il un personnage féministe⁶⁰³ ? En tant que défenseur du divorce, oui. Certainement, par sa vision du mariage malheureux et indissoluble comme d'une forme d'esclavage, il est un porte-parole d'Olympe de Gouges, qui abhorre toute forme de servitude et tous les serments qui rendent les individus prisonniers d'un contrat perpétuel (comme les vœux forcés). Le divorce est nécessaire, pour Olympe, comme expression de la liberté des femmes et comme instrument d'émancipation féminine, car dans le couple le sujet faible est toujours la femme, arrivée souvent à la condition d'épouse à travers un mariage forcé (et c'est aussi son cas à elle) et soumise entièrement

⁶⁰¹ À l'époque, *serviable, attentionnée*.

⁶⁰² C'est ce qui met en évidence, entre autres, Philippe Corno, *op. cit.* Les pièces sur le divorce mettent en place une *pédagogie dramatique* qui veut faire comprendre aux spectateurs ce qu'ils devraient faire à l'intérieur du couple plutôt que ce qu'il est possible de faire pour briser le couple.

⁶⁰³ Selon Olivier Blanc et plusieurs critiques, le personnage de *Rosambert* serait inspiré de Jacques Biétreix de *Rosières* (le compagnon d'Olympe pendant plusieurs années), comme le prouverait le jeu paronomastique sur les deux noms de famille.

à l'autorité et à la violence maritale ; mais c'est également un instrument d'émancipation collective : expression de la liberté du couple et mesure contre le fléau des enfants illégitimes, le divorce peut régénérer les mœurs et ôter à l'Église son pouvoir de contrôle sur les familles⁶⁰⁴. Cependant, Olympe n'est pas intéressée ici à présenter un divorce tout féminin : elle veut montrer globalement les avantages sociaux de cette loi, d'après les débats qui ont lieu à l'Assemblée. Si, d'un autre côté, nous considérons Rosambert comme défenseur du mariage, *un mariage libéré des contraintes de la perpétuité*, il est également féministe, car à l'intérieur du ménage ainsi conçu et établi par la loi, la femme conserve l'amour et le respect de son mari et la possibilité de se soustraire légitimement à un lien odieux ou violent⁶⁰⁵.

Il reste à préciser qu'Olympe écrit cette pièce au mois de février 1791, et que le 14 septembre de la même année elle publie sa *Déclaration*, qui se termine par la *Forme de contrat social de l'Homme et de la Femme*⁶⁰⁶. Laurence Malingret y voit une contradiction avec la vision du mariage exprimée dans *La Nécessité du divorce*, et reconnaît dans les théories de Rosambert (qui sont aussi celles des députés de l'Assemblée) une argumentation toute masculine qui ne correspond pas aux idées de l'autrice. Nous ne partageons pas cette interprétation. En effet, entre la composition de la pièce et la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* il y a des événements importants, dont l'entrée en vigueur de la première Constitution française qui transforme la France en une monarchie constitutionnelle (3 septembre 1791) : cela correspond à l'établissement d'un état civil laïque tenu par les municipalités et à l'instauration du mariage civil. L'union entre l'homme et la femme devient alors un contrat sur un plan d'égalité. Quelques jours après, le 14 septembre, Olympe publie sa *Forme de contrat social de l'Homme et de la Femme*, qu'elle définit comme *formule de l'acte conjugal* : une proposition donc cohérente avec le nouveau cadre juridique. Ce contrat est, de fait, la formule qu'Olympe imagine pour sanctionner l'union conjugale civile, et va notamment dans le sens d'une tutelle juridique et économique des enfants du couple, *de quelque lit qu'ils sortent*. Olympe se préoccupe d'y introduire des obligations en faveur des enfants, précisant les deux modifications qui peuvent intervenir à l'intérieur du

⁶⁰⁴ Mathieu Laflamme (*op. cit.*) souligne l'élément de critique à la religion (dans la figure de l'Abbé Basilic), incapable de comprendre la vie matrimoniale et d'intervenir dans les questions familiales.

⁶⁰⁵ Nous avons déjà remarqué qu'à l'époque les divorces, relativement peu nombreux, furent presque entièrement demandés par des femmes.

⁶⁰⁶ Voir ci-dessus, p.185.

ménage : le *cas de séparation* (le divorce, on le sait, sera voté un an après) et le *cas d'union parfaite* avec la mort d'un conjoint. Il nous paraît évident qu'il n'y a aucune contradiction entre le souhait de Rosambert pour l'institution d'un divorce destiné à favoriser la stabilité des mariages et la vision du mariage comme contrat social qui sort de la Constitution de 1791.

6.12 *Mirabeau aux Champs-Élysées*, 1791, pièce en un acte (jouée)

Honoré Gabriel Riqueti comte de Mirabeau (1749-1791) est le modèle politique d'Olympe de Gouges⁶⁰⁷. Quand elle fait parvenir aux membres de l'Assemblée un exemplaire de sa brochure *Action héroïque d'une Française ou La France sauvée par les femmes* en 1789⁶⁰⁸ (la douzième des brochures politiques qu'elle leur a offertes), Mirabeau lui envoie sa réponse pleine d'éloges et l'encourage, et il faut croire qu'il se sont rencontrés dans les salons pendant les années suivantes. Olivier Blanc souligne la correspondance étonnante entre les idées du tribun et celles d'Olympe. Tous les deux défendent la Constitution, abhorrent les excès, craignent l'anarchie et le désordre incontrôlable et rêvent d'une monarchie *régénérée*, libérée de la noblesse et du clergé, capable de régner avec *sagesse, patriotisme, prévoyance* et *popularité*. Si Olympe admire Mirabeau en tant qu'homme politique, elle l'attaque sur le plan moral à cause de ses débauches, comme elle nous le dit dans la deuxième *Préface (Encore une Préface)* pour cette pièce : « Dans tous mes écrits, j'attaquai Mirabeau comme homme public. Moi seule, peut-être, ne l'ai point redouté. J'ai osé lui dire que si son cœur était aussi grand que son esprit, l'État était sauvé. [...] Il est mort et j'ai fait son éloge parce qu'il n'est plus ». Olympe fait aussi référence à son propre écrit du 24 juin 1789, le *Discours de*

⁶⁰⁷ Personnalité débordante, libertin, vicieux, grand gaspilleur, protagoniste de plusieurs scandales, très probablement franc-maçon, Mirabeau entre aux États-Généraux en mai 1789 comme député du Tiers-État. Il se gagne l'admiration des révolutionnaires lors de la séance du Jeu de Paume, quand il répond avec passion et fermeté à l'ordre d'évacuation pour les députés du Tiers. Célèbre pour sa laideur, pour son intelligence et pour sa puissance oratoire, Mirabeau est un révolutionnaire qui ne cesse pas de défendre le peuple mais qui a un idéal de monarchie constitutionnelle forte. Cette duplicité répond à sa volonté de réconcilier l'Assemblée nationale constituante et le Roi, qu'il essaie de persuader à ne pas devenir ennemi de la Révolution et auquel il donne secrètement des conseils pour renforcer son pouvoir. Mirabeau est fidèle au monarque aussi pour des motifs financiers (il en reçoit de l'argent pour payer ses dettes), mais sa préoccupation principale est éviter à tout prix à la France les dangers d'une anarchie qui dériverait d'une liberté sans contrôle. À sa mort, il a 42 ans : son corps est porté au Panthéon au cours d'une cérémonie pompeuse, dans le deuil général. Le 10 août 1792, on découvre aux Tuileries une armoire qui contient sa correspondance secrète avec le Roi : accusé de trahison *post mortem*, il est exclu du Panthéon en 1794.

⁶⁰⁸ Voir ci-dessus, p.180.

l'Aveugle aux Français, où elle cite Mirabeau, « dont on admire le génie et la facilité », déplorant le fait que « la meilleure plume de la France, le plus éloquent des hommes ne fait pas toujours un bon usage de qualités aussi rares et aussi précieuses ». Elle prévoit que « Sans doute si jamais Monsieur M...travaille son caractère, s'il se défait des inconséquences de l'esprit français et s'il tourne enfin constamment sa plume vers le bien, un jour on lui élèvera une statue ».

Le 2 avril 1791 Mirabeau meurt soudainement et Olympe écrit *Le Tombeau de Mirabeau*, une oraison funèbre qu'elle lit au café Procope, où elle l'appelle *le père de la liberté*, invoquant pour lui une sépulture digne *sous l'autel de la patrie*. Le 12 du mois, Olympe présente aux Italiens *Mirabeau aux Champs-Élysées*, une *pièce patriotique* et entièrement d'actualité, en quatre actes, qui contribue à la construction du mythe de Mirabeau comme héros de l'Assemblée nationale⁶⁰⁹ : l'ouvrage est immédiatement accepté avec enthousiasme, mais, en phase de production, les comédiens font des coupures importantes⁶¹⁰ et Olympe lui apporte d'autres modifications, suivant les conseils d'une personne de confiance qu'elle a choisie pour tester la pièce.

Dans la *Préface* pour *Mirabeau aux Champs-Élysées*, Olympe affirme l'avoir composée en quatre heures, animée par un élan patriotique, pour rendre hommage à la mémoire de Mirabeau, et se justifie pour les défauts de l'ouvrage. Elle s'attarde sur la question linguistique, soulignant la grande difficulté de faire parler les grands hommes chacun avec son langage : non pas le langage de la vie privée, mais celui que ces protagonistes de l'Histoire ont utilisé dans leurs ouvrages pour transmettre leurs idées. Olympe attire ensuite l'attention du lecteur sur l'éloge que Mirabeau fait sur la mort de Franklin : « c'est Franklin lui-même qui le présente aux Champs-Élysées et qui prononce les mêmes paroles que Mirabeau a prononcées à son égard à l'Assemblée Nationale »⁶¹¹. Olympe dénonce amèrement le manque de soutien de la part de ses amis et de la part des

⁶⁰⁹ Gisela Thiele-Knobloch (*Préface* à O. de Gouges, *Théâtre politique, t.1, op. cit.*) rappelle qu'après la semaine de deuil national les productions théâtrales commencent à se concentrer sur la figure de Mirabeau, et à ce propos Gabrielle Verdier (« From Reform to Revolution... », *op. cit.*) cite la pièce anonyme *L'Ombre de Mirabeau*, jouée en mai.

⁶¹⁰ Par exemple, une réduction considérable du rôle de Louis XIV, trop bien présenté dans la pièce originale pour le goût de l'époque révolutionnaire.

⁶¹¹ Le 11 juin 1790, ce fut Mirabeau qui donna à l'Assemblée la nouvelle du décès de Franklin, avant de prononcer le court *Discours sur la mort de Benjamin Franklin*. Dans sa pièce, Olympe reprend les premières phrases de ce discours, remplaçant *Amérique* par *France*, et les repropose comme éloge funèbre de Mirabeau dans la bouche de Franklin. Cette scène est la scène centrale de la pièce, selon Gisela Thiele-Knobloch.

femmes, qui n'ont pas applaudi la pièce. Elle réaffirme son patriotisme, mal compris et attaqué de toutes parts. Elle rapporte la lettre que Mirabeau lui a écrit en 1789 avec ce commentaire : « Le seul qui m'a témoigné sa gratitude est l'incomparable Mirabeau ». Elle fait allusion à un plan conçu en faveur de son sexe ingrat, dont elle connaît les défauts et les ridicules mais aussi le potentiel. Elle demande à toutes les municipalités françaises qui accueilleront la pièce de prélever sa part d'auteur et de la distribuer aux femmes qui se sont signalées par des actions patriotiques.

Dans la seconde *Préface (Encore une Préface)*, où elle prend la défense de la Reine et attaque ses mauvais conseillers de Cour, Olympe exprime les mêmes craintes que Mirabeau quant au risque d'anarchie et de désordre, et rappelle que la véritable ambition du tribun était *de ramener l'ordre*. Elle croit encore qu'on pourrait *tout réparer et sauver l'État et les concitoyens*, grâce au patriotisme de tous et à la Constitution. Elle promet d'adresser un exemplaire de la pièce à tous les ministres et aux souverains ; aux Français, elle recommande *d'assurer leur roi sur le trône et de craindre le sort des grenouilles de la fable de La Fontaine*.

On joue *Mirabeau aux Champs-Élysées* le 15 avril au Théâtre des Italiens et ensuite en province, surtout à Bordeaux⁶¹². La pièce représentée est composée d'un seul acte, divisée en scènes ou tableaux : Thiele-Knobloch ne la définit « ni un drame, ni une comédie au sens propre, mais plutôt une revue politique passionnément humoristique et sérieuse, impertinente et hardie, un cabaret politique de niveau supérieur », et encore « une pièce à programme politique et moral avec des intermèdes comiques »⁶¹³.

C'est un ouvrage sans intrigue, centré sur le thème de la réflexion politique. Sur scène, une assemblée d'hommes et femmes illustres de tous les siècles : les *philosophes* qui ont inspiré la Révolution (Rousseau, Voltaire, Montesquieu), un exceptionnel homme politique américain (Franklin), deux grands rois (Henri IV et Louis XIV), un jeune héros victime de la Révolution (Desilles), un témoin de la générosité de Mirabeau (Fortune), un important ministre et homme d'Église (le Cardinal D'Amboise), un législateur de

⁶¹² Jouée en juin, la pièce obtient à Bordeaux plus de succès qu'à Paris, car le public bordelais est plus royaliste : Olivier Blanc souligne la satisfaction du public de bourgeois libéraux qui se reconnaît dans la modération politique de cette œuvre et signale que la municipalité de Bordeaux envoya des encouragements enthousiastes à l'autrice.

⁶¹³ *Préface* à O. de Gouges, *Théâtre politique, t.1, op. cit.*, p. 16-17. Thiele Kobloch, dans son édition de 1991, divise la pièce en huit scènes ; Castan (1993) préfère la découper en neuf *tableaux*, soulignant l'entrée finale du chœur. Nous suivons cette version, ayant choisi au départ l'édition de Castan comme texte de référence pour toutes les pièces.

l'Antiquité (Solon), trois femmes de lettres (Mme Deshoulières, Mme de Sévigné, Ninon de Lenclos), des ombres et le Destin. Ces personnages célèbrent l'arrivée de Mirabeau aux Champs-Élysées et rendent hommage à ses idées, à son talent oratoire, à son engagement en tant que député ; ils commentent sur la Révolution (ses causes, ses conséquences) et sur la situation politique et morale de la France.

Le Destin, sur son char, annonce qu'il a *tranché les jours* de Mirabeau, *l'un des plus forts soutiens* des Français. Il veut mettre à l'épreuve la nation : réussira-t-elle à ne pas détruire la perfection constitutionnelle que la Révolution lui a permis d'achever ? Selon la conduite des Français après la mort de Mirabeau, le Destin pourra s'engager à nommer un successeur digne de ce génie.

Premier tableau.

La scène montre les Champs-Élysées avec des ombres errantes⁶¹⁴. Les trois grands philosophes du XVIII^e siècle discutent des événements de l'histoire récente et de la destinée de la France. Voltaire est le plus optimiste : il fait l'éloge des Lumières et des lois de la nature. Il a confiance dans le futur de la France, où, heureusement, il y a des hommes qui savent diriger sagement la Révolution, comme Mirabeau. Montesquieu est sceptique : il donne un portrait plutôt catastrophique du gouvernement, de l'économie et des arts, il n'approuve pas la Constitution et le bouleversement des trois ordres, qu'il considère nécessaires à l'esprit d'un gouvernement monarchique. Rousseau (*Jean-Jacques*), très déférent à l'égard des deux autres philosophes, liste les causes de la Révolution et la justifie, même avec ses excès.

Tableau II.

Sur scène on voit Henri IV avec Desilles, officier mort héroïquement qui fait l'éloge de Mirabeau⁶¹⁵. Henri IV lui explique comment, envoyées par le Destin, les ombres des Champs-Élysées retournent sur la Terre grâce à la transmigration des âmes : per exemple, en ce moment Démosthène se trouve réincarné en Mirabeau, avec toutes ses qualités.

Tableau III.

Les cris de douleur provenant de la Terre annoncent l'arrivée d'un personnage important et digne d'hommage. Les ombres espèrent qu'il ne s'agira pas d'un grand homme de France.

Tableau IV.

Apparition sur scène de Louis XIV, qui apporte une nuance bien comique à la pièce. Le Roi Soleil et Henri IV discutent à propos de la monarchie. Louis, qui se sent encore un grand souverain, rejette le principe d'égalité et rappelle avec fierté la splendeur de son règne. Henri exprime ses critiques à l'égard de son petit-fils (il a été beaucoup admiré mais non pas aimé, il a été trop ambitieux) et, comme Louis souhaite retourner

⁶¹⁴ Dans la mythologie grecque, ces champs fleuris sont des lieux de béatitude où les héros et les bien-aimés des dieux vivent le repos éternel après leur mort.

⁶¹⁵ André Desilles (1767-1790) était officier de trois régiments qui formaient la garnison de Nancy. Lors d'une mutinerie du régiment d'Infanterie du Roi, il s'interposa entre les mutins et les troupes envoyées pour les combattre, fut atteint de trois balles et mourut de septicémie après avoir reçu la croix de Saint Louis et les remerciements de l'Assemblée, sur l'initiative de Mirabeau.

sur la Terre pour y régner, il lui signale que son luxe n'éblouirait plus les Français, qu'aujourd'hui seules les vertus peuvent séduire.

Tableau 5. On entend s'approcher le cortège funèbre.

Tableau 6.

Mirabeau entre, accompagné et soutenu par Franklin⁶¹⁶. Mirabeau est très affligé pour ne plus pouvoir servir le peuple qu'il aime et qui se trouve actuellement en danger : les effets de *la plus sublime des révolutions* sont menacés par les séditeux qui créent des troubles, de la confusion et de la discorde. Il craint pour la stabilité de la France et pour le futur de sa *belle monarchie*. Montesquieu et Franklin s'expriment eux aussi en faveur de la monarchie. Mirabeau évoque quelques questions dont il s'est occupé à l'Assemblée : l'attribution de l'autorité en matière de guerre et de paix au pouvoir législatif ou au Roi, l'égalité des partages dans les successions en ligne directe, l'organisation de l'éducation nationale. Toutes les ombres l'acclament, et Mirabeau confirme sa dévotion absolue à sa patrie, à laquelle il a sacrifié son existence : malgré sa mort prématurée, Mirabeau se déclare satisfait d'avoir *rempli sa tâche*. Il reconnaît ensuite la contribution importante de Rousseau et de Voltaire à l'idéologie révolutionnaire.

Tableau 7.

Trois dames entrent avec Fortuné, un enfant de douze ans, mort après avoir assisté à l'enterrement de Mirabeau au Panthéon⁶¹⁷. Resté orphelin et sans moyens, il avait reçu du généreux Mirabeau, anonymement, une rente et un brevet militaire de capitaine⁶¹⁸. Fortuné décrit la cérémonie funèbre grandiose et émouvante, soulignant la profonde consternation de tous les Français qui étaient présents. Les dames sont Madame de Sévigné, Madame de Deshoulières et Ninon de Lenclos : elles se font du souci pour un projet auquel Mirabeau travaillait et qui concerne les femmes. Le tribun exprime son admiration pour les dames, et Ninon observe que les plus grands ennemis des femmes sont les femmes-mêmes. Une révolution des mœurs est nécessaire pour élever l'âme des femmes et leur permettre de jouer un rôle plus important dans la vie publique.

Tableau 8.

Le Destin informe les ombres qu'il faut compenser la perte d'un grand homme : non seulement le Cardinal D'Amboise va renaître en France pour travailler aux intérêts du peuple et contribuer à la réforme de l'Église⁶¹⁹, mais Solon, le grand législateur, est destiné lui aussi à retourner sur la Terre, à Paris, et à remplacer le décès de Mirabeau.

Tableau 9.

Mirabeau est au centre d'une fête en son honneur. On le met sur un trône. Il déclare sa foi politique : adversaire du despotisme, mais aussi du vice des formes républicaines, il affirme que la seule forme de gouvernement qui convient au Français est *une monarchie sagement limitée*.

⁶¹⁶ Benjamin Franklin, (1706-1790), l'un des pères fondateurs des États-Unis, fut homme politique, homme de science, journaliste, typographe, inventeur génial. On le reconnaît comme une figure qui contribua énormément à la formation du système des valeurs nord-américaines, fait de pragmatisme et d'idéaux démocratiques et nourri de raison et de tolérance. Les Français le connaissaient et l'admiraient : il fut le premier ambassadeur américain à la Cour de France (1778) et négocia deux traités avec ce pays.

⁶¹⁷ En 1791, le Panthéon (Église de Saint-Genève) fut choisi comme tombeau pour les grands hommes de France, et Mirabeau fut l'un des premiers à y entrer.

⁶¹⁸ Dans la *Préface*, Olympe précise qu'on lui a assuré vrai ce bienfait anonyme de Mirabeau, mais qu'elle ne sait pas si l'enfant est réellement mort : elle a dû le faire mourir « pour rendre le trait de bienfaisance public ». On sait déjà qu'elle tient beaucoup à la visibilité des bienfaits.

⁶¹⁹ Georges D'Amboise (1460-1510), un cardinal, homme politique et ministre français, eut une grande influence sur la politique de Louis XII. Au début de sa carrière, il fut évêque de Montauban.

Michel Faucheux écrit que cette pièce est « un éloge de la parole qui envahit l'espace du politique »⁶²⁰. C'est, bien sûr, la parole des grandes figures qui ont dominé leurs époques, mais c'est aussi la parole d'Olympe de Gouges, qui à travers son écriture, fait dialoguer les protagonistes de l'Histoire présente et passée, imaginant un lien profond qui les unit : la transmigration des âmes permet une parenté et une continuité entre les grands personnages à travers les siècles, et garantit la progression vers une civilisation idéale⁶²¹. Cela équivaut à dire que les héros, par ce continuel passage de témoin, accomplissent la tâche de servir les hommes et de les accompagner dans ce chemin. Il en résulte une vision philosophique et finalitaire de l'Histoire : Félix-Marcel Castan attribue à Olympe un rôle de visionnaire du devenir historique de l'humanité, et la compare à son ami Condorcet, *visionnaire des progrès de l'esprit humain* (d'après le titre de son testament philosophique)⁶²². Ce qui nous semble important de souligner, suivant Castan, c'est la dimension théâtrale de l'Histoire qui ressort de la pièce : sur la scène des siècles, différents grands personnages se succèdent, tous orientés vers un dénouement heureux et rassurant pour la France et l'humanité⁶²³.

Même si le rôle des femmes dans la pièce était peut-être plus important dans la version en quatre actes (Gisela Thiele-Knobloch en est sûre), il est certain que l'inclusion des trois femmes de lettres dans une assemblée masculine formée de philosophes, rois, hommes politiques et héros constitue déjà une mise en relief de ce sexe. Quand Mirabeau voit les dames s'approcher avec Fortuné et ne les reconnaît pas, la présentation qu'en fait Voltaire est très élogieuse : « Ces trois femmes furent chacune, dans leur genre, l'honneur et l'ornement de leur sexe » (tableau VI)⁶²⁴.

⁶²⁰ Michel Faucheux, *op. cit.*, p.128.

⁶²¹ Faucheux souligne que le rôle de la théorie de la réincarnation est ici plus philosophique qu'exotérique. Il vaut la peine de rappeler que cette croyance est très répandue chez les Francs-maçons de l'époque.

⁶²² *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1795 (posthume).

⁶²³ Le statut égalitaire de ces personnages semble être souligné par le fait que tout le monde se tutoie.

⁶²⁴ Avec Ninon de Lenclos et Madame de Sévigné il y a Madame de Deshoulières, née Antoinette du Ligier de la Garde (1637 -1694). Femme de lettres belle, érudite et dotée d'esprit, après un exil politique (son mari avait pris part à la Fronde), elle rentre à Paris et commence une vie précieuse et mondaine, dans les salons. Parmi ses amis, Mademoiselle de Scudéry, Madame de Sévigné, Pierre Corneille et La Rochefoucauld. À partir de 1762, elle débute dans l'activité littéraire, publiant des poésies pastorales dans le *Mercur Galant*. Autrice de comédies et tragédies mais surtout femme poète, elle excelle en effet dans le genre bucolique. Surnommée *la dixième Muse*, elle est la première femme académicienne en France. Malgré son existence de femme libre et mondaine, ses compositions révèlent une profondeur philosophe et moraliste, qui célèbre la beauté permanente de la nature contre la vanité de la vie humaine, et qui préfère les plaisirs de l'esprit aux plaisirs charnels, la passion amoureuse étant source de chagrin. Vers la fin de sa vie, pendant qu'elle souffre d'un cancer du sein, son inspiration s'enrichit de valeurs chrétiennes.

Mirabeau aux Champs-Élysées met donc sur scène, dans le tableau VII, deux femmes de lettres à la réputation irréprochable et une femme symbole de l'éclat du Grand Siècle, qui forment un groupe solidaire (malgré quelques tensions dans la vie réelle)⁶²⁵ et qui s'intéressent à l'activité de Mirabeau en faveur de leur sexe. La première à prendre la parole, c'est Madame de Sévigné, qui demande à Mirabeau : « As-tu laissé en main sûre ce plan dans lequel tu destinais à mon sexe un passage utile à son bonheur et à sa gloire ? ».

Or, le comte de Mirabeau n'a apparemment rien écrit sur les femmes qui soit utile à leur *gloire*... Comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, il a effectivement consacré des observations au genre féminin dans le *Travail sur l'éducation publique*, le recueil des quatre discours destinés à être prononcés à l'Assemblée que le docteur Cabanis a trouvés dans ses papiers après sa mort, et qu'il a publiés sous ce titre dans l'été 1791. Une partie du premier discours est réservée à l'éducation des femmes⁶²⁶. Toutefois, on ne peut pas dire que Mirabeau veut leur donner une éducation identique ou semblable à celle des hommes (comme le demandait, par exemple, Condorcet), car il reconnaît dans le sexe féminin une nature complètement différente. Voilà le projet :

Je proposerai peu de choses sur l'éducation des femmes. Les hommes, destinés aux affaires, doivent être élevés en public. Les femmes au contraire, destinées à la vie intérieure, ne doivent peut-être sortir de la maison paternelle que dans quelques cas rares. En général le collège forme un plus grand nombre d'hommes de mérite, que l'éducation domestique la mieux soignée ; et les couvens élèvent moins de femmes qu'ils n'en gâtent.

J. J. Rousseau, dont le souvenir et les maximes se présentent sans cesse à l'esprit toutes les fois qu'on parle de liberté, de philosophie, de culture de l'homme [...], étoit fortement pénétré de cette vérité si familière aux peuples anciens, que l'homme et la femme, jouant un rôle entièrement différent dans la nature, ne pouvoient jouer le même rôle dans l'état social, et que l'ordre éternel des choses ne les faisoit concourir à un but commun, qu'en leur assignant des places distinctes. La constitution robuste de l'homme, et les habitudes actives, énergiques, hardies, persévérantes qui doivent en résulter, déterminent le caractère de ses travaux : tous ceux qui demandent une force considérable, des courses lointaines, du courage, de la constance, des discussions opiniâtres, le regardent exclusivement. C'est lui qui doit labourer, négocier, voyager, combattre, plaider ses droits et ceux de ses frères les autres humains dans les assemblées publiques, enfin, régler toutes les affaires qui ne se traitent pas dans le sein même de la famille et c'est à cela que son éducation le prépare, lorsqu'elle est conforme à la nature. La constitution délicate des femmes, parfaitement appropriée à leur destination principale, celle de perpétuer l'espèce, de veiller avec sollicitude sur les époques périlleuses du premier âge, et dans cet objet si précieux à l'auteur de notre existence, d'enchaîner à leurs pieds toutes les forces de l'homme, par la puissance irrésistible de la foiblesse;

⁶²⁵ Nous apprenons de Verdier que Ninon a été la maîtresse du mari et du fils de Madame de Sévigné (Gabrielle Verdier, « From Reform to Revolution... », *op.cit.*).

⁶²⁶ Gabrielle Verdier aussi soutient que Madame de Sévigné fait allusion à cet ouvrage : « these women celebrate Mirabeau's plan for national education, which includes the education of women » (*id.*, p.206).

cette constitution, dis-je, les borne aux timides travaux du ménage, aux goûts sédentaires que ces travaux exigent, et ne leur permet de trouver un véritable bonheur, et de répandre autour d'elles tout celui dont elles peuvent devenir les dispensatrices, que dans les paisibles emplois d'une vie retirée. Imposer à ces frêles organes des tâches pénibles, charger ces débiles mains de lourds fardeaux, c'est outrager la nature avec la plus lâche barbarie [...] c'est, en un mot, sous prétexte de les associer à la souveraineté, leur faire perdre tout leur empire.

Sans doute la femme doit régner dans l'intérieur de sa maison ; mais elle ne doit régner que là : partout ailleurs elle est comme déplacée ; la seule manière dont il lui soit permis de s'y faire remarquer, c'est par un maintien qui rappelle la mère de famille, ou qui caractérise tout ce qui rend digne de le devenir. La juridiction d'une femme respectable n'en est pas pour cela moins étendue : au contraire ; son époux l'honore autant qu'il la chérit ; il la consulte dans les occasions les plus difficiles ; ses enfans ont pour elle la soumission la plus tendre et la plus religieuse ; elle maintient la paix parmi ses proches et ses voisins ; le jeune homme vient lui demander une compagne qui lui ressemble, elle verse autour d'elle les avis les plus salutaires, avec les aumônes et les consolations. Ainsi, en interdisant aux femmes l'entrée des assemblées publiques, où leur présence occasionnerait des désordres de plus d'un genre, en les écartant des fonctions politiques qui ne leur conviennent sous aucun rapport, je regrette beaucoup qu'on ne les ait point admises au conseil de famille dont elles me paraissent devoir être l'âme, et que l'on n'ait pas saisi cette occasion pour établir les différences qui doivent distinguer les citoyens des citoyennes dans un ordre de choses conforme à l'admirable plan de l'auteur de l'univers.

Pardon, Messieurs, si je sors de mon sujet. Je me hâte d'y rentrer en concluant que l'éducation des jeunes filles doit être ordonnée de manière à faire des femmes telles que je viens de les peindre, non telles que les imaginent des philosophes égarés par un intérêt qui fait souvent perdre l'équilibre à la raison la plus sure. La vie intérieure est la véritable destination des femmes ; il est donc convenable de les élever dans les habitudes qui doivent faire leur bonheur et leur gloire ; et peut-être seroit-il à désirer qu'elles ne sortissent jamais de sous la garde de leur mère.

Je ne demande cependant pas la suppression de toutes les maisons d'éducation qui leur sont consacrées. [...] Mais comme ces maisons ne peuvent plus être régies que par des associations libres, je voudrois qu'on en confiât le succès à l'industrie et à la considération publique. Il suffiroit d'ailleurs de conserver les écoles de lecture, d'écriture et d'arithmétique, qui existent pour les filles, et d'en former de semblables dans toutes les municipalités qui n'en ont pas, sur les mêmes principes que pour celles des garçons⁶²⁷.

Mirabeau voudrait donc interdire aux filles les études supérieures non pas au nom d'une infériorité présumée, mais à cause de leur diversité spécifique et de leur mission dans la société, qui demande d'autres compétences. Cependant, il souhaite leur garantir le droit à l'instruction primaire, et propose que cette instruction soit prise en charge partout en France par les municipalités. Ce plan pour l'éducation nationale des femmes n'est donc

⁶²⁷ *Travail sur l'éducation publique trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné*, publié par P.J.G. Cabanis, Paris, Imprimerie Nationale, 1791, p. 35-39 [En ligne] <https://archive.org/details/travail00unse/page/38/mode/2up>, Internet Archive. Il vaut la peine de préciser que plus d'un s'est interrogé sur l'attribution à Mirabeau du *Travail sur l'éducation publique*. Par exemple, l'écrivain suisse James Guillaume (1844-1916), sur la base d'une analyse de la forme et du contenu, affirme que cet ouvrage fut en réalité écrit par l'un des collaborateurs du tribunal ou par le docteur Cabanis même, à partir des notes que Mirabeau conservait (James Guillaume, « Mirabeau », dans *Le Nouveau Dictionnaire de pédagogie*, sous la direction de Ferdinand Buisson, Paris, Hachette, 1911, [En ligne] <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/>, édition électronique de l'Institut Français de l'Éducation).

pas égalitaire : il prône la conservation de l'instruction primaire *de base* pour les filles et sa diffusion au niveau national. Et il n'est même pas féministe, car il limite fortement l'activité féminine au foyer et affirme l'importance de détourner les femmes des affaires dont s'occupent les hommes. Il offre un portrait de la femme rassurant, typiquement rousseauien, où l'émancipation n'est ni prévue ni nécessaire.

Nous nous demandons si cela suffit à justifier le vif intérêt des trois dames aux Champs-Élysées, qui parlent, elles, d'*égalité*. Ainsi Madame Deshoulières commente-t-elle sur le *plan* de Mirabeau : « On l'aura détourné à sa mort. On ne veut pas que nous soyons sur la terre les égales des hommes ; ce n'est qu'aux Champs-Élysées que nous avons ce droit ». Ninon réplique : « Ailleurs aussi, mais c'est un faible avantage ! », faisant probablement référence à l'égalité des peines infligées par la justice aux représentants du sexe féminin. Il est pourtant évident que les dames parlent du *Travail sur l'éducation publique*, ou plutôt, nous croyons, de *l'idée* qu'Olympe avait de cette publication au moment de la mort de Mirabeau.

Le fait demeure que les trois dames (et Olympe) expriment dans la pièce une admiration, à notre avis non justifiée, pour un projet sur l'instruction primaire féminine différenciée (qu'Olympe ne peut pas avoir lu au mois d'avril mais dont elle connaît évidemment l'existence), qui décrit en plus le portrait idéal d'une femme à la Rousseau. Et pourtant, parmi les citations célèbres de l'histoire de France, il y en a deux, *féministes*, que Mirabeau aurait prononcées :

C'est nous qui faisons des femmes ce qu'elles valent et voilà pourquoi elles ne valent rien. Tant que les femmes ne s'en mêlent pas, il n'y a pas de véritable révolution.

Le Mirabeau que nous montre Olympe de Gouges est certainement quelqu'un qui aurait pu les prononcer. Madame Deshoulières observe, optimiste, que « Les femmes trouveront peut-être le moyen de régénérer aussi leur empire », et Mirabeau fait son hommage au genre féminin : « Pour opérer en France une grande, une heureuse révolution, il en faudrait, mesdames, beaucoup comme vous ». Il reconnaît donc l'importance du rôle des femmes, ou de certaines femmes, dans le processus révolutionnaire, suggérant que dans une révolution idéale elles auraient une fonction de modération et d'équilibre (si nous entendons *heureuse* au sens de *pacifique, non sanglante*).

Ninon souligne la difficulté de construire un monde où l'alliance et la coopération entre femmes puissent éclipser l'envie et la méfiance : « Tu as raison. En général les femmes veulent être femmes, et n'ont pas de plus grands ennemis qu'elles-mêmes. Que quelqu'une sorte de sa sphère pour défendre les droits du corps, aussitôt elle soulève tout le sexe contre elle : rarement on voit applaudir les femmes à une belle action, à l'ouvrage d'une femme ». Voilà donc l'affirmation d'un problème culturel, d'un héritage ancien qui représente un enjeu fondamental du féminisme et l'une des causes de son échec dans la période révolutionnaire : le manque de solidarité et d'organisation entre les femmes. Ninon le réaffirme : « Ah, messieurs, que les femmes entendent bien peu leurs intérêts ! ».

Madame de Sévigné ramène le discours sur le plan moral : « Il est indubitable qu'un gouvernement ne peut se soutenir, si les mœurs ne sont pas épurées ». Cette remarque exprime la connexion profonde entre morale et politique, et attribue aux femmes une fonction de régénération morale. Ninon va droit au but : « Et de qui dépend cette révolution ? En vain l'on fera de nouvelles lois, en vain l'on bouleversera les royaumes ; tant qu'on ne fera rien pour élever l'âme des femmes, tant qu'elles ne contribueront pas à se rendre plus utiles, plus conséquentes, tant que les hommes ne seront pas assez grands pour s'occuper sérieusement de leur véritable gloire, l'État ne peut prospérer : c'est moi qui vous le dis ».

Deux remarques s'imposent. D'abord, Ninon nous dit que la Révolution, le succès politique, le bonheur de l'État, dépendent de la contribution fondamentale des femmes, qui doivent s'élever moralement et participer à la vie publique. Inutile de *bouleverser les royaumes* si la partie féminine du monde est laissée de côté. Cela correspond très bien à la citation de Mirabeau *Tant que les femmes ne s'en mêlent pas, il n'y a pas de véritable révolution*. La volonté des hommes, de la partie masculine, doit soutenir les femmes et *s'occuper sérieusement* de leur élévation : les femmes ne peuvent pas s'émanciper sans la collaboration de leurs compagnons. Si Mirabeau a vraiment dit *C'est nous qui faisons des femmes ce qu'elles valent et voilà pourquoi elles ne valent rien*, il a donc raison.

Deuxièmement, les femmes *plus utiles et plus conséquentes* dont Ninon parle ne peuvent pas correspondre à l'image féminine que Mirabeau offre dans le *Travail sur l'éducation publique*. D'un côté, il y a l'aspiration aux droits et à l'utilité publique, et de l'autre, la femme au foyer qui cultive *sa vie intérieure* et distribue des soins et de bons conseils, contente de sa petite instruction. Il faudrait donc croire que Mirabeau n'est

effectivement pas l'auteur du *Travail*, et que ses idées ont été manipulées ; ou bien, que le plan pour l'éducation des femmes auquel Olympe de Gouges s'attend au moment de l'écriture de la pièce ne correspond pas en réalité aux théories de Mirabeau, et que Mirabeau ne partage pas l'idée que la femme puisse s'élever par l'instruction et par la participation à la vie publique. Cette dernière explication ne nous semble pas en contradiction avec l'observation du tribun sur la fonction des femmes dans la Révolution : on a bien vu, dans la première partie de ce travail, que malgré l'importante participation féminine aux événements révolutionnaires, les femmes sont bien tolérées et appréciées tant qu'elles ne revendiquent pas l'égalité ou le droit à un militantisme indépendant. Ces deux positions sont bien distinctes dans la vision des hommes : *oui* à la femme patriote sous l'égide de l'autorité masculine, *non* à la femme-député ou à la femme trop libérée qui menace l'équilibre social. Mirabeau reconnaît certainement l'importance des femmes pour la vie familiale, mais précise que c'est bien là leur seul empire. Ce n'est pas, il nous semble, le même *empire* dont parle Madame Deshoulières dans la pièce.

De toute façon, les opinions réelles du tribun ne modifient pas le sens de la pièce : c'est la *perception* qu'Olympe a de l'engagement de Mirabeau pour les femmes, de son ouverture à la participation féminine à la construction de l'Histoire, qui justifie son admiration et son hommage et qui lui fournit un bon prétexte pour porter sur scène des idées d'émancipation féminine soutenues par des femmes et approuvées par un homme, rien de moins qu'un héros de la Révolution.

6.13 *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers*, 1793, pièce épique en six actes (éd. Castan) / pièce en cinq actes et en prose (éd. côté-femmes)⁶²⁸

C'est encore l'actualité des événements révolutionnaires au centre de cette pièce, écrite entre le 14 et le 23 novembre 1792. La guerre contre la monarchie des Habsbourg et la Prusse, commencée assez mal pour la France, connaît un moment important de reprise avec la glorieuse victoire de Valmy en France (20 septembre) et de Jemappes en Belgique (6 novembre). Ces succès militaires assument une énorme importance morale, car la puissante armée prussienne est de métier, tandis que les troupes françaises,

⁶²⁸ La pièce fut écrite en cinq actes, mais Castan a scindé le long deuxième acte en deux, pour des raisons de sens et de longueur. Dans notre résumé nous allons reproduire cette division, ayant choisi l'édition Castan comme texte principal de référence.

composées aussi de volontaires, sont moins bien armées et moins organisées : c'est la *nation en armes*. Le commandant des troupes françaises est le Général Charles-François Dumouriez, proche des Girondins, qui entre septembre et novembre occupe Nice, la Savoie et la Belgique autrichienne⁶²⁹. Bruxelles se rend aux Français le 14 novembre, et Dumouriez devient un héros républicain. Après avoir rencontré le Général dans le salon de Julie Talma, épouse de l'acteur François-Joseph Talma⁶³⁰, Olympe remet sa pièce (en cinq actes et en prose) au Théâtre de la République le 23 novembre, afin de la faire représenter le jour suivant, dix jours après la reddition de la ville. Malheureusement, comme d'habitude, elle devra beaucoup attendre et beaucoup se brouiller avec les comédiens. La pièce sera jouée, sans succès, le 23 janvier 1793, et ensuite une seconde fois seulement⁶³¹. La période n'est plus propice : la mémoire des victoires militaires de Dumouriez s'est estompée, et le Général n'est plus très bien vu. Quelques jours après, comme nous le dit Olivier Blanc, Olympe adresse des exemplaires de sa pièce imprimée à la Convention, au Comité d'instruction publique et à divers journaux. Elle raconte les circonstances et la représentation dans la *Préface* et celles de la composition dans la lettre à Dumouriez publiée simultanément.

Elle écrit donc d'abord, le 22 janvier, *À Dumouriez, Général des armées de la République Française* : elle commence par évoquer le génie de Corneille, qui aurait bien su peindre en même temps *le vaillant soldat et le vrai philosophe*. Mais, comme il n'y a plus de Corneille, c'est elle, *plus hardie ou plus faible*, qui s'occupe de traiter *dramatiquement ce sujet de circonstance*. Olympe se compare donc en quelque sorte à un grand auteur tragique. Elle affirme avoir fait une pièce en cinq actes, en quatre jours (avec l'aide de trois secrétaires) pour célébrer non seulement la gloire du Général mais celle de toute l'armée qu'il commandait. La haine des tyrans, l'amour de la liberté et la gloire de la France sont les protagonistes de la pièce. Olympe invite les soldats de Dumouriez, les défenseurs des droits de l'Homme, les guerriers et les volontaires de tous les départements

⁶²⁹ Dumouriez (1739-1823) se heurtera à la Convention pour ses tentatives de sauver la vie du Roi. Il sera plus tard battu à Neerwinden et à Louvain, au mois de mars : il envisage alors de marcher sur Paris et de rétablir la monarchie, mais, n'ayant pas le soutien de son armée, décide de passer à l'ennemi. Cette trahison contribue à détruire complètement la crédibilité des Girondins, déjà mal vus pour leurs positions modérées.

⁶³⁰ D'après ce que nous dit Michel Faucheux (*op. cit.*).

⁶³¹ Faucheux (*id.*, p. 191-192) nous renseigne sur la première de la pièce : les spectateurs font beaucoup de bruit et demandent l'auteur, Olympe apparaît dans une loge et critique les acteurs, quelqu'un s'écrie que c'est la pièce qui est mauvaise. À la seconde représentation, des spectateurs montent sur scène et commencent à danser, pendant qu'une partie de la salle les accompagne en chantant.

qui se trouvent à Paris à venir assister à la représentation de la pièce pour la défendre des attaques et pour reconnaître que cet ouvrage de femme peut produire la Révolution belge et transmettre l'esprit de la liberté à d'autres peuples⁶³².

S'adressant aux *Citoyens* (les membres de la Conventions), Olympe raconte que le Théâtre de la République, ayant reçu la pièce en cinq actes, a insisté pour la représenter en quatre, faisant des coupures qu'elle n'approuvait pas. On aurait dû la jouer le jour suivant, mais, sous prétexte qu'il fallait faire passer tout de suite la pièce de *La Belle Fermière*⁶³³, la représentation de *Dumouriez* avait été différée. Olympe, bien que solidaire avec l'autrice de l'autre pièce, Julie Candaille, observe critiquement que *La Belle Fermière* « est de tous les temps », tandis que sa pièce est un sujet de circonstance, qui demanderait d'être mise en scène le plus tôt possible, tant que l'enthousiasme patriotique est plus vif. Elle reproche aux *Citoyens* de ne pas l'avoir soutenue, malgré ses sollicitations, et d'avoir contribué à ce retard, qu'elle doit maintenant justifier au public. Femme et isolée, n'ayant pas à sa disposition des auteurs, des prôneurs dans les journaux, elle ose maintenant espérer que le public aura des indulgences pour les défauts de la pièce et que les acteurs répareront à ce retard « en secondant l'action par l'ensemble qu'elle exige ». Les prudes seront exemptées de la vision de cette représentation (qui les scandaliserait, montrant un moine amoureux et impudique), ainsi que les aristocrates, à moins qu'ils ne soient prêts à se convertir.

La *Préface* qui accompagne le texte imprimé a comme sous-titre *Complots dévoilés des sociétaires du prétendu Théâtre de la République*, et a été écrite après la représentation du 23 janvier. Olympe peut donc y donner son jugement sur le spectacle et fournir un compte-rendu de sa réception, montrant une fois de plus qu'elle est victime d'une cabale⁶³⁴. Elle veut surtout informer le public que l'œuvre représentée au Théâtre de la République n'est pas vraiment sa pièce mais plutôt une farce-pantomime : les comédiens ont complètement altéré le sens du dialogue, manqué les répliques, brisé l'action, introduit des jeux de théâtre indécents et défiguré les personnages et l'unité. C'est donc la pièce imprimée qu'Olympe présente avec confiance au public et, pour le

⁶³² Olympe considère que cette pièce peut avoir sur la Belgique le même impact qu'ont eu sur la France les écrits des *philosophes* qui ont produit la Révolution française.

⁶³³ Voir ci-dessus, p.143.

⁶³⁴ Comme l'observe Olivier Blanc (*Olympe de Gouges. Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p.193), le fait que l'accueil au texte imprimé soit bien meilleur par rapport à la pièce représentée serait la preuve que la cabale existe.

rendre conscient de la cabale des comédiens, elle rapporte deux extraits. Le premier est le commentaire d'un journaliste aristocrate, Monsieur de Guénégaud, auteur du *Journal français* (25 janvier), qui définit la pièce un *monstre dramatique* et un *recueil de lieux communs démagogiques*. Le second, qui est tiré des *Petites Affiches* du même jour, reproche à l'autrice de ne pas faire écrire ses œuvres par des *teinturiers*⁶³⁵, appelle son ouvrage *bizarre*, ne lui reconnaît aucun mérite, à part le but moral, et fait l'éloge des acteurs, parmi lesquels il y a aussi Mademoiselle Candaille. Même si « l'ouvrage d'une femme a toujours des droits à l'indulgence », le journaliste précise que cette indulgence n'est pas nécessaire pour *La Belle Fermière* de Julie Candaille.

Olympe accuse les comédiens d'avoir *haché* et *désorganisé* son ouvrage et demande aux *Citoyens littérateurs* de le juger dans la version imprimée⁶³⁶. Elle termine par l'éloge de sa pièce, *faite à la Shakespeare*, comme l'a écrit Mercier dans le *Journal de Paris* : une œuvre proche d'un genre que les Français n'apprécient pas encore, et qui est aussi l'exemple du *plus pur patriotisme*.

Effectivement Olympe présente *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* comme une pièce patriotique au service de la République, arrivant presque à la légitimer comme forme moderne de théâtre cornélien des valeurs héroïques : comme nous l'avons dit, elle établit une comparaison entre son art dramatique et celle du grand auteur. La pièce peut être définie *épique*, ne fût-ce qu'en raison des 26 personnages parlants (auxquels s'ajoutent les moines, les troupes françaises et les troupes autrichiennes)⁶³⁷, des trois nations représentées et des différents décors : les campements des deux armées, la Grand-Place de Bruxelles et les champs de bataille sur scène. La vision épique, la présence de genres différents (tragique, comique, burlesque) et le non-respect des trois unités apparentent en quelque sorte cette pièce à l'ampleur, à la variété et à la totalité du drame

⁶³⁵ Pour le sens de ce mot, voir ci-dessus, p.235.

⁶³⁶ Olivier Blanc nous rappelle qu'il y a ceux qui apprécient la pièce, comme le Girondin Vergniaud, qui la lit et la trouve très patriotique et bien construite. D'autres défenseurs de l'œuvre sont Michel de Cubières et Louis-Sébastien Mercier. Ce dernier lui consacre un article dans le *Journal de Paris* du 17 février, où il écrit que *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* est une nouvelle preuve de la haine qu'Olympe porte aux tyrans et qu'elle ressemble aux œuvres de Shakespeare : « On doit encore des éloges à une pièce conçue et exécutée en quatre jours par une femme, dans le dessein de produire la révolution de la Belgique et celle de tous les peuples encore à régénérer » (O. Blanc, *Olympe de Gouges. Des droits de la femme...*, op. cit., p.193).

⁶³⁷ Après la liste des personnages, Olympe précise les possibilités de faire jouer un double rôle à certains d'entre eux, pour en réduire le nombre. Elle décrit dans le détail le costume des personnages principaux et n'omet que les airs des musiques à jouer pendant les combats.

romantique⁶³⁸. Le thème principal de la pièce est donc la célébration des Français ennemis des tyrans (et non des peuples) et porteurs de valeurs universelles régénératrices.

Acte I.

Les Français s'approchent de Bruxelles. Grisbourdon, aumônier de l'armée autrichienne, parle devant l'assemblée des prieurs des couvents de moines de la ville pour leur présenter les conséquences néfastes de la conquête française pour le clergé du Brabant⁶³⁹ : ils vont tous devoir renoncer à leur pouvoir et à leurs privilèges économiques. Il invite les prieurs à jeter la terreur dans les âmes timorées, car il faut utiliser la crédulité et la sévérité pour dominer les faibles humains. Il prêche aussi l'abstinence, mais il avoue qu'il est amoureux de Madame Charlot, allemande, épouse du vivandier français Charlot. On découvrira bientôt que Charlot s'est introduit comme vivandier dans l'armée ennemie pour faire de la propagande révolutionnaire.

Une brève description de Madame Charlot nous est donnée par Madame Lafeuillette, la femme d'un marchand de vin en gros. Madame Lafeuillette ne fait aucune confiance aux aristocrates et aux moines belges qui mettent le peuple en garde contre les Français. Elle avoue un secret à Charlot : Monsieur Balza, le premier conseiller de Bruxelles, veut que la ville se rende à l'armée française. Quant à elle, elle est prête à aller à la rencontre des Français à la tête des femmes.

Balza pense effectivement que les Bruxellois accueilleront les Français comme des libérateurs, et fait au Bourgmestre l'éloge de cette nation libre qui défend les droits des peuples et combat contre les tyrans. Le Bourgmestre est très sceptique sur le futur de la Révolution, qui n'est pas encore achevée et qui est menacée par les divisions internes. Toutefois, il est confus, car l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, a donné l'ordre de défendre l'entrée de Bruxelles au prix de la vie des soldats et de ses habitants, si nécessaire en faisant sauter la ville.

Acte II.

Dans le camp militaire hors Bruxelles, le Chevalier de Clerfayt, fils d'un général autrichien, se déclare prêt à abandonner son armée pour rejoindre celle des Français comme simple soldat et combattre pour la liberté. Il est amoureux de la jeune Charlotte Charlot, mais comme sa condition l'empêche de l'épouser, il veut l'enlever et passer avec elle du côté français. Grisbourdon s'approche de Madame Charlot avec plein de compliments, mais elle l'éloigne en riant sans lui prêter attention. Le Chevalier, qui a réussi à donner une lettre à Charlotte, exprime à Madame Charlot toute son admiration pour la valeur des Français, intrépides et aimables. On discute de la condition de Madame, autrichienne presque française à cause de son mariage. Le Chevalier nomme les droits de l'homme et Charlotte demande quelle est la situation des droits de la femme. Sa mère n'approuve pas cet intérêt pour les libertés françaises et dit ouvertement au Chevalier, dont elle a compris les sentiments, que sa fille épousera un simple soldat comme son père.

⁶³⁸ Gabrielle Verdier rapproche l'œuvre à l'esthétique romantique et arrive même à la définir comme *protobrechtienne*, « dans le sens où l'auteur veut créer, comme Bertold Brecht (1898-1956), l'homme nouveau après une révolution » (Gisela Thiele-Knobloch, *Préface* à O. de Gouges, *Théâtre Politique*, t.1, op. cit., p.22).

⁶³⁹ La province se composait alors de ce qui aujourd'hui correspond au Brabant Flamand, au Brabant Wallon, à la Région de Bruxelles en Belgique et au Brabant du Nord aux Pays-Bas.

Charlot, voyant parmi les soldats un marchand d'eau-de-vie, comprend que c'est un Français déguisé. Il s'agit en effet de l'espion Tape-à-l'œil. Charlot s'approche de lui pour parler de l'armée Française et de l'incomparable général Dumouriez. Le vivandier est emporté par l'enthousiasme et voudrait tout abandonner pour *mourir français*. Il va parmi les soldats, leur offre à boire et essaie de les persuader à ne pas combattre les Français, qui ne sont pas des ennemis. Sa femme lui révèle que Charlotte est amoureuse du fils du général Clerfayt.

Acte III.

Pendant que les généraux de l'armée autrichienne organisent le plan d'attaque, on se prépare à leur servir un dîner, composé de mets riches et recherchés. L'aide de camp du Prince de Wurtemberg a compris que le vivandier Charlot est un partisan des Français, mais il ne le dénonce pas pour ne pas perdre un cuisinier d'exception. Charlot s'approche des tentes des soldats et les incite à s'unir aux troupes françaises et à ne rentrer dans leurs foyers que pour y planter l'arbre de la liberté. Environ 1500 soldats s'approchent des tables préparées et, attirés par la vue des mets et par leurs parfums, mangent, boivent, emportent tout ce qui était destiné aux officiers. Entraînés par l'enthousiasme ils affirment vouloir tous servir la France, où la cuisine est si bonne. Ensuite, l'espion Tape-à-l'œil est arrêté, et accusé de la désertion de ces nombreux soldats : Charlot garantit qu'il n'est pas Français, mais on promet de l'exécuter.

Le Prince de Wurtemberg et le Général Clerfayt se présentent avec leurs officiers pour le dîner, et toute la famille Charlot se met au travail pour fournir un second service. Le son de la trompette annonce que l'attaque va commencer et tous les officiers courent à la tête de leurs troupes. Madame Charlot, restée seule avec Charlotte, subit une tentative d'agression sexuelle de la part de l'aumônier Grisbourdon, sous les yeux de sa fille. Elle se sauve grâce à l'arrivée des Français guidés par le Général Dumouriez.

L'avant-garde de l'armée française traverse la scène, repoussant les Autrichiens. Dumouriez fait l'éloge de ses excellents soldats républicains et rassure les deux femmes terrorisées leur rappelant que les soldats français sont *des hommes, amis des hommes*. Madame parle de son époux et le Général comprend qu'elle est la femme du vivandier français qui a fait désertir 1500 autrichiens. Elle souhaite que l'armée de France puisse porter dans le monde entier l'égalité, l'union et le bonheur. Dumouriez évoque les prodiges de la Révolution sur le sexe féminin et cite les deux femmes-soldats qui combattent avec lui (les sœurs Fernig), suscitant l'enthousiasme de Charlotte, qui voudrait les rencontrer et les imiter. Charlot entre en scène pendant que les Français se restaurent avec les nouveaux mets préparés pour le dîner et salue Dumouriez comme son libérateur, l'avertissant de tous les dangers et les embûches qui l'attendent dans la ville de Bruxelles.

Acte IV.

Sur les collines d'Anderlecht, près de Bruxelles, Grisbourdon se réjouit d'avoir fait pendre Tape-à-l'œil et médite sa cruelle vengeance à l'égard de Madame Charlot : il va essayer de ruiner sa réputation et en même temps il pense la faire arrêter avec son mari pour séduire sa fille Charlotte. Celle-ci s'est décidée à s'enfuir avec le Chevalier, malgré le sentiment et le devoir filial qui la lient à ses parents. Le jeune homme est persuadé à renoncer à sa nation et aux titres de sa famille, qui dérivent de l'exercice de la tyrannie ; Charlotte est impatiente de combattre comme les Fernig. Ils se joignent à l'armée française, qui les accueille avec joie, car *tous les hommes sont frères quand l'honneur les rapproche*. Le Chevalier peut ainsi se mettre à la tête d'un bataillon français et se lancer contre les Autrichiens.

Tape-à-l'œil réapparaît, avec le col tout de travers : il explique à Charlot d'avoir été sauvé par des soldats ennemis qui ont coupé la corde qui le tenait suspendu, pendant que Madame Charlot s'aperçoit que Charlotte a disparu. Le Général Clerfayt arrive et Charlot lui demande justice pour l'enlèvement de sa fille et exige que le Chevalier l'épouse. Devant la réaction dédaigneuse du Général, Charlot se qualifie comme *Français et homme libre*.

L'armée française progresse et massacre les soldats autrichiens sur son passage : le Général ordonne qu'on conduise les Charlot dans les prisons de Bruxelles et se dirige avec ses soldats vers la capitale, pour prévenir la reddition de la ville. Tape-à-l'œil tombe sur Grisbourdon, l'insulte et veut le frapper à mort mais doit s'interrompre car des soldats arrivent. Dumouriez et les siens affrontent les ennemis, et les sœurs Fernig se battent contre cinq officiers allemands : elles en tuent un et font les autres prisonniers. Dumouriez exalte le courage des deux femmes qui, malgré leur sexe, ont eu raison des ennemis grâce à leur *enthousiasme belliqueux, un prodige de la liberté qui servira longtemps d'exemple au monde*.

Acte V.

Le dialogue entre deux bergers, Lucas et son amante Suzette, constitue un intermède amoureux et en même temps patriotique. Ils assistent aux tueries entre soldats et craignent pour leur vie. Lucas sent les effets profonds de l'amour de la liberté et Suzette a peur de le perdre. On comprend que leur union est contrastée pour des raisons économiques : Lucas reconnaît le respect dû aux pères mais affirme le droit des garçons et des filles de décider librement de leur mariage. Lucas fait chanter à Suzette une chanson républicaine qu'il a apprise depuis peu et qui finit par se rattacher à ce sujet, puisque la dernière strophe dit qu'*affranchir tout le genre humain et rendre aux hommes les saintes lois de la Nature souveraine* sont les *droits* des pères et la *chaîne* des enfants.

Charlotte, habillé en officier, suit un peu hésitante le Chevalier qui veut rencontrer le Général Dumouriez, par qui il espère être pris en service et être uni en mariage à sa bien-aimée. En chemin vers le camp militaire, le couple rencontre les deux sœurs Fernig et le Général Égalité. Bloqués comme ennemis, ils expliquent leur situation et la sœur aînée enrôle Charlotte et la place à côté d'elle. Un détachement autrichien s'approche : un combat s'engage, pendant lequel Charlotte tue deux soldats ennemis. Les soldats autrichiens sont étendus par terre, et Dumouriez arrive à temps pour louer le courage de ses soldats et des deux *guerrières*. On lui présente Charlotte, et ils se préparent tous à partir pour Bruxelles. Dumouriez fait un discours où il distingue les compétences militaires et le courage, d'un côté, et l'enthousiasme et l'amour pour la guerre, de l'autre. Il affirme qu'il abhorre la guerre, même s'il sait très bien la faire : sa seule aspiration, *c'est voir la terre délivrée des tyrans*. On entend des coups de canon et Dumouriez donne l'ordre de gravir la montagne et de fondre sur l'ennemi à l'arme blanche : l'ennemi prend la fuite et les Français plantent leur drapeau sur le sommet de la montagne.

Acte VI.

La scène montre la Grand-Place de Bruxelles. Grisbourdon est impatient d'assister à l'exécution de Charlot (sa femme a obtenu la grâce) et de Tape-à-l'œil, qui a été arrêté. Le juge criminel ordonne à l'espion de révéler au confesseur Grisbourdon les noms de ses complices : Tape-à-l'œil insulte le prêtre et se prépare désormais à mourir, mais avant de dire bien des choses, il fait un dernier vœu (un bon chapon et une bouteille de Bordeaux), ce qui lui permet d'échapper à l'exécution pour le moment. Le tocsin sonne : c'est le signal que les Français entrent dans Bruxelles. Le juge criminel voudrait faire un procès à Charlot qui est au cachot, mais Madame Charlot, dans la foule, défend

l'innocence de son mari, coupable seulement d'avoir réagi à l'arrogance d'un général. Madame Lafeuillette est avec elle et la soutient, invitant le peuple à ouvrir les prisons et à délivrer les victimes des tyrans. Si le conseiller Balza est du côté du sentiment populaire, le Bourgmestre pense seulement qu'il faut donner l'exemple et punir les coupables.

On annonce l'arrivée de l'archiduc. Albert vient solliciter les magistrats à appliquer la loi avec sévérité, faisant appel à ses droits. Balza, avec fermeté et sincérité, lui fait remarquer que les temps ont changé, et que les magistrats du peuple défendront désormais les droits du peuple. Cela provoque l'indignation de l'archiduc, qui menace Balza de mort et demande l'exécution des deux Français. La réaction de Madame Charlot, qui lui crie dessus que son règne est terminé et que Dumouriez va bientôt libérer Bruxelles, enflamme le peuple : on court à la prison libérer Charlot. Balza met en garde l'archiduc, lui rappelant que « la Cour de France ne s'est perdue que pour avoir voulu étendre son pouvoir au-delà des limites que les circonstances lui prescrivaient ». Le Prince de Wurtemberg entre en scène pour communiquer que les Français sont vainqueurs, *invincibles* et *invulnérables*. Ce ne sont ni la stratégie ni la hiérarchie qui les guide à la victoire, mais l'héroïsme et la foi patriotique. L'archiduc ne réussit qu'à s'étonner de la défaite et s'en prend à ses soldats qui n'ont pas donné la vie pour le défendre. Charlot a été libéré, la ville veut se rendre, exécutant ainsi les ordres de Dumouriez, et Balza approuve cette décision des habitants. Albert, indigné, prévoit pour son peuple et ses magistrats un futur sombre : après l'enthousiasme pour la liberté, *idole des Français*, ils expérimenteront une tyrannie, un esclavage et une inégalité qui leur feront regretter la monarchie qu'ils ont abolie. Cette prédiction pousse Balza à souligner l'importance de l'union et de l'obéissance aux lois. Tape-à-l'œil se présente à Charlot, bien vivant : après avoir converti le bourreau à la cause française, il a assisté à la pendaison de Grisbourdon par les sans-culottes belges. Le Général Dumouriez entre et reçoit les clefs de la ville. Salué comme *héros de la République française, magnanime guerrier, soldat intrépide et illustre défenseur des droits naturels de l'homme*, il prononce des mots d'amitié et parle de *révolution universelle* des peuples. Il présente à tous ses trois héroïnes : les Bruxelloises admirent leur jeunesse et les sœurs Fernig les invitent à les imiter pour défendre les droits des hommes et montrer la réelle valeur des femmes. Dumouriez invoque lui aussi l'équité pour le sexe féminin. Les Charlot ont retrouvé leur fille et donnent leur bénédiction à son mariage civil, que le général va célébrer. Après son dernier message de liberté et d'unité, Dumouriez est couronné avec le myrte et on entonne des chants patriotiques.

Olympe imagine donc l'entrée de Dumouriez à Bruxelles après la victoire d'Anderlecht. Le Général et son armée (les troupes régulières ainsi que les volontaires) incarnent l'image des Français libérateurs de l'Europe entière, un rôle que les habitants du Brabant comprennent très bien, car ils les accueillent avec enthousiasme et leur offrent les clés de la ville de Bruxelles.

Il est toutefois important de souligner l'épaisseur de cette idée de patriotisme, qui est une valeur indépendante de la nationalité et des frontières. On peut être patriote combattant pour son pays, ou bien accueillant un envahisseur étranger, si cela signifie se libérer de la tyrannie. Comme le souligne Althea Arguelles-Ling, « To be a patriot is to

value liberty over tyranny – whether the tyranny is that of a king or of an emperor », et au despotisme politique s'ajoute celui de la religion : « Religion and monarchy are evil and corrupting forces [...] Only after a break with religion and monarchy can patriotism develop, paving the way to a national identity »⁶⁴⁰. Cela permet à des personnages de nationalité différente de se reconnaître comme patriotes, s'ils sont ennemis de la tyrannie de la même façon.

L'autre thème qui ressort tout au long de la pièce est celui de l'appartenance à la nation française. La pièce offre des modèles de *francité* et plusieurs situations où les personnages expriment leur admiration pour les qualités françaises et leur désir de devenir français. Madame de Lafeuillette, Le Chevalier, Madame Charlot, Charlotte, les soldats de l'armée autrichienne et Charlot lui-même soulignent, de façon différente, le prestige lié à la condition de *Français*. Comme l'observe Arguelles-Ling dans son article, les Charlot sont certainement dans une situation particulière : lui, il est français par naissance, sa femme est presque française par mariage et leur fille est française à moitié. Mais le jeune Chevalier montre qu'il est possible d'accéder à cette francité en adhérant aux valeurs de la Révolution et en combattant pour la France. Dans la pièce, tous les personnages français sont positifs, même les espions : Tape-à-l'œil refuse de révéler les noms de ses complices et est prêt à mourir pour la France (mais seulement après un bon repas accompagné d'un bon vin, puisqu'*être français*, c'est aussi cela, comme les soldats déserteurs l'ont bien compris).

Le troisième thème que nous reconnaissons dans cette pièce est le rôle de la femme dans l'affirmation et la défense des valeurs de la Révolution. La présence féminine dans les œuvres à sujet révolutionnaire n'est pas rare. Nous avons déjà vu que face à la menace étrangère et aux dangers de la contre-révolution beaucoup de femmes s'engagent dans l'armée comme soldats, quelquefois même après le décret du 30 avril 1793, déguisées en hommes⁶⁴¹. Dans les camps militaires il y a donc des vivandières et de blanchisseuses,

⁶⁴⁰ Althea Arguelles-Ling, « *Famille, Révolution, Patrie* : National Imaginings in the Plays of Olympe de Gouges », *Australian Journal of French Studies*, 2007, vol.44, issue 3, p.253. Arguelles-Ling fait référence à un ouvrage de Benedict Anderson de 1991 sur l'origine et la diffusion du nationalisme.

⁶⁴¹ Voir ci-dessus, p.78.

mais aussi des combattantes ou, comme le dirait Dumouriez, des *guerrières*⁶⁴². L'image de la femme en armes sur le champ de bataille à côté des hommes est déjà la représentation d'une conquête féminine d'égalité, mais les femmes de cette pièce s'expriment aussi par d'autres moyens.

Les sœurs Fernig

Félicité et Théophile de Fernig, nées dans le nord de la France à la frontière belge, en 1792 accompagnent leur père, militaire, dans la campagne contre les Autrichiens. La tradition les décrit comme de très jeunes adolescentes, mais elles ont respectivement 22 et 17 ans. Elles s'enrôlent sous des habits masculins et, une fois découvertes, obtiennent de pouvoir rester en service. Elles combattent avec Dumouriez, entre autres à Valmy, à Jemappes et à Anderlecht, et très vaillamment⁶⁴³.

Dans la pièce d'Olympe, les Fernig sont d'abord nommées dans l'acte III par le Général Dumouriez qui vient de rencontrer Madame Charlot et sa fille :

Madame, si vous n'êtes pas française, vous êtes faite pour la devenir. J'ai deux guerrières intrépides à la tête de mon armée ; la Révolution a fait les plus grands *prodiges*, même sur votre sexe. Les unes à l'envi des autres se signalent : c'est à qui servira mieux la cause publique. Dans la politique, dans les batailles, partout les femmes suivent nos pas, et votre sexe rivalise actuellement avec le nôtre ; c'est le fruit de cette souveraine révolution. (III, 8)

Dumouriez présente donc la *francité* comme un objectif, et cite les deux sœurs comme exemple illustre des prodiges de la Révolution : les femmes s'engagent désormais dans la cause publique tout comme les hommes, et elles suivent les soldats dans les camps de bataille. Dans cette affirmation il y a du vrai et du possible : l'égalité dont parle le Général n'est pas encore, on le sait, vraiment *partout*. Il s'agit d'un vœu, d'un souhait qui grâce à la parole d'un héros de la Révolution devient plus légitime et plus concret. L'évocation des sœurs Fernig suffit, à elle seule, à produire de l'enthousiasme et de l'esprit d'émulation dans la jeune Charlotte. Les deux guerrières apparaissent dans l'acte

⁶⁴² La figure de la femme soldat, de l'*Amazone*, est présente dans d'autres pièces révolutionnaires, comme par exemple *L'Héroïne républicaine* d'une certaine Citoyenne Desmoulins et *La Fille soldat* du Citoyen Desfontaines, toutes les deux de 1794.

⁶⁴³ Après la trahison du Général, elles seront exilées jusqu'en 1802.

IV, en train de se battre sur une colline contre cinq officiers allemands, dont un est tué et les autres désarmés. Leur discours n'est pas pour la gloire des femmes, mais pour la gloire de leur pays : « Allons, lâches et vils satellites des tyrans, humiliez-vous devant l'épée de la République française. Expédiez par un pardon exemplaire devant l'Être suprême, la bassesse de votre servitude. À genoux, je vous l'ordonne ! ». Dumouriez, s'adressant aux prisonniers, se laisse échapper une expression apparemment peu flatteuse : « Et quels sont les héros de la République française qui vous ont défait ? Deux femmes ! ». Elles s'indignent, mais il se justifie : il ne veut pas diminuer leur valeur mais mettre en évidence à quel point la liberté a produit un enthousiasme belliqueux dans deux jeunes femmes. Il utilise encore le mot *prodige*, à souligner le pouvoir miraculeux, fantastique de cet élan républicain qui crée des exemples pour le monde entier. Les sœurs en rajoutent, demandant une *préférence* : la permission d'aller *en embuscade*, sûres de s'en acquitter assez bien. Dumouriez, fier d'elles, s'exclame : « Hommes injustes, que n'êtes-vous à portée de rendre, comme moi, justice à ce sexe aimable et aussi valeureux que le nôtre ! » (IV, 14).

On retrouve les deux guerrières dans l'acte suivant, au moment où, avec le détachement du Général Égalité, elles rencontrent Charlotte et le Chevalier : Charlotte, pour les rassurer de leur bonne foi, jure qu'elle a suivi son amour pour combattre avec les Fernig. Le Général rit, mais les sœurs prennent la chose au sérieux, et l'aînée enrôle la jeune fille immédiatement. Peu après, un combat a lieu avec un détachement autrichien, pendant lequel Charlotte tue deux ennemis et reçoit des compliments, tandis que le Chevalier est blessé à la main : la Fernig aînée dit à Charlotte que « ces blessures valent bien celles de l'amour » (III, 4), soulignant en quelque sorte le déplacement d'intérêts de la jeune fille, qui en un rien de temps est passée des soucis du cœur aux soucis de la guerre. Ces deux sœurs intrépides, qui *n'ont pas laissé un Autrichien vivant* et qui ont fait *rougir la terre de leur sang* utilisent certainement un langage masculin, et ont évidemment une allure virile : dans la dernière scène de la pièce, à Bruxelles, les femmes du Brabant admirent les Fernig, bien habillées en soldat, jeunes et avec *un air mâle et fier*, capable de donner à ces femmes du peuple aussi *envie d'aller à la guerre*. L'une des deux affirme que « la valeur n'a point d'âge ni de sexe », et l'autre lance un appel vibrant aux Bruxelloises :

Imitez-nous ! Faisons plus aujourd'hui que les hommes ; combattons pour défendre leurs droits, et vengeons en même temps notre sexe d'un tyrannique préjugé. Forçons la fierté, l'orgueil de ces superbes à rendre hommage à notre valeur, et qu'ils apprennent enfin que les femmes peuvent mourir à leurs côtés pour la cause commune de la patrie, et la destruction des tyrans. (VI, 14)

C'est là la puissante déclaration des revendications féministes de la pièce. Après avoir invité les femmes à l'émulation (et donc à la solidarité), la demoiselle Fernig les exhorte à mettre les hommes orgueilleux et superbes en condition de rendre hommage à la valeur féminine à travers un combat commun pour la cause patriotique. Le respect et l'égalité ne s'obtiennent pas en luttant contre les hommes mais en luttant avec eux : voilà le message qui semble nous arriver de ce bref mais intense discours. La consécration du Général Dumouriez, autorité masculine et héros de la Révolution, puise à l'Antiquité gréco-latine : « les sages d'Athènes et de Rome eussent reconnu dans ces deux jeunes personnes deux vaillants guerriers » ; mais elle se projette dans un futur proche et se traduit dans une certitude : « Les hommes de la République française ne seront pas moins équitables envers votre sexe dans une révolution naturelle qui doit s'étendre sur tous, indistinctement ». Voilà l'action démocratique et égalisatrice de la Révolution dans laquelle Olympe espère, encore, pour le genre féminin.

Madame Charlot

C'est le personnage le plus présent sur scène, avec 18 apparitions. La première mention que l'on en fait est à l'acte premier, quand l'aumônier Grisbourdon avoue aux moines d'être amoureux d'elle, la *vivandière incomparable*, mariée, qui n'accepte pas ses attentions. Dans l'acte II, nous voyons Madame Charlot dans le camp des Autrichiens, hors des portes de Bruxelles, occupée à faire des comptes. Grisbourdon tente une approche flatteuse mais la femme, amoureuse de son époux et pas du tout intéressée, le renvoie tout de suite.

Elle reprend le thème, déjà introduit dans la pièce, de l'appréciation de la francité. Allemande, elle admire ce peuple (« les Français valent bien les Allemands »), et se trouve d'accord avec le Chevalier qui en fait l'éloge aussi : elle affirme que les Français sont *uniques* et que l'on les distingue à leur *alacrité* et à leur *aimable urbanité*, des qualités que son époux possède en abondance. Elle craint et en même temps désire la

victoire des Français, car « leur cause est la nôtre, et mon mari est français » (II, 7). Plus tard elle dira à son mari : « Toujours gai, toujours aimable, au milieu des orages : rien ne t'afflige » (III, 3), et encore : « Ah ! Ah ! Ah ! Qu'il est aimable, mon Charlot ! Il ne m'est pas possible de me fâcher contre lui. Ah, si tous les Français te ressemblent ! » (III, 5). Le Chevalier observe que *c'est dommage qu'elle ne soit pas française*, mais elle réplique « et que me manque-t-il donc, je vous prie, pour l'être ? ». Certainement, elle est bien franche et n'hésite pas à montrer, peut-être *trop ouvertement* (comme le souligne le Chevalier), *sa façon de penser* à propos des Français. Seule, elle exposera sa situation : la fortune de son mari est fixée en Allemagne et il brûle de la quitter. Son époux lui fait un compliment à la présence du Général Clerfayt et du Prince de Wurtemberg : « Eh, vive ma femme ! Quand elle serait française, elle ne vous traiterait pas mieux » (III, 5). Elle n'est pas française par naissance, mais elle défend les valeurs républicaines et s'adresse ainsi à Dumouriez : « Puissent les Français que vous commandez briser tous les sceptres des tyrans, rétablir, dans tout l'univers, l'égalité, l'union des peuples, cet amour paternel de nos anciens ! Voilà le vœu de toute l'Europe, et c'est le plus ardent que je puisse former pour le bonheur du monde entier ». Et Dumouriez, touché, réplique « Madame, si vous n'êtes pas française, vous êtes faite pour le devenir » (III, 8).

Elle se fait du souci sur l'intérêt que Charlotte montre pour les droits de de la femme : « En voici bien d'une autre ! Pas encore, mademoiselle, pas encore. (*À part*) Comme ce germe circule ! Oh, voilà qui est fini, il n'est plus possible de lui rien taire ; c'est l'esprit de son père : elle devine ce qu'elle ne sait pas » (II, 2). Ses préoccupations ne sont pas d'ordre idéologique, mais d'ordre affectif : elle craint que sa fille ne devienne trop indépendante et ne s'attire des ennuis. À l'enthousiasme de Charlotte et du Chevalier, qui voit dans l'émancipation féminine la possibilité d'épouser son amoureuse, Madame répond : « Mais voyez donc cette petite fille, comme son esprit s'enflamme, avec ses droits de l'homme ! Elle croit déjà être en France » ; et encore : « mais entre nous soit dit, monsieur le philosophe, votre morale ne vaut rien pour les filles du pauvre monde. [...] Vous êtes le fils d'un général ; elle n'épousera jamais qu'un simple et brave soldat comme son père. Je me suis expliquée en deux mots ; je suis votre servante, M. le Chevalier ». Elle se hâte de communiquer à son époux sa peur de voir Charlotte dans un ménage non convenable, et la *francité* est concernée : « Point d'éclat, mon ami ; tu n'es pas en France ; c'est le fils d'un noble et nous ne sommes que des vivandiers ». La Révolution est encore

lointaine. Tout au long de la pièce, Madame Charlot est très protectrice à l'égard de Charlotte et ne se flatte pas des appréciations qu'elle reçoit des hommes : « Et je sais très bien, messieurs, que pour séduire les filles, on fait des compliments aux mères, mais je n'en suis pas la dupe ! » (III, 5). Elle les connaît bien, les hommes, et le démontre aussi lors de la tentative de viol de la part de Grisbourdon : elle est seule avec Charlotte, mais s'impose de ne pas se montrer effrayée, car *sa crainte augmenterait l'audace du prêtre* (III, 7). Après la fuite de Charlotte et du Chevalier, Charlot affronte le Général Clerfayt, qui ordonne son emprisonnement, et sa femme s'humilie demandant pardon pour lui, parce qu'*elle est mère et épouse* (IV, 7). La question du mariage sera résolue dans la dernière scène de la pièce, quand Charlotte apparaît avec les sœurs Fernig comme héroïne et demande pardon à ses parents : grâce à l'intervention de Dumouriez, qui a promis le mariage civique aux deux amoureux, les Charlot consentiront à cette union, née sous les auspices de la liberté et de l'égalité.

Vers la fin de la pièce, sur la Grand-Place de Bruxelles, Madame Charlot transforme la défense de son mari emprisonné en véritable discours politique : d'abord elle s'attaque publiquement au *vil magistrat* (le juge criminel), qu'elle distingue du *magistrat intègre* (le conseiller Balza) ; ensuite, elle menace l'archiduc : « Ta férocité ranime mon courage, je voudrais pouvoir t'exprimer tout ce que je sens, et tout ce que tu mérites (*En le menaçant*) Je voudrais pouvoir... ». Les soldats de l'archiduc vont contre elle, et voilà sa réaction patriotique, qu'elle prononce avec *enthousiasme* devant le peuple :

Tigre, tes efforts sont impuissants et tu ne peux rien, ton règne est achevé. Il est temps que celui du peuple, celui de ton souverain commence. Oui, mon époux a mis l'insurrection dans ton armée, je te le déclare et m'en glorifie. Et moi, j'ai développé dans l'esprit de mes concitoyens le germe de la liberté qui, depuis longtemps, fermentait dans leurs cœurs. Nous attendons le général de la République française comme un dieu libérateur. (VI, 10)

Et, immédiatement après, elle passe à l'action, invitant les Bruxellois à courir tous à la prison pour briser les fers de Charlot et le libérer. Et sa parole est efficace, car c'est exactement ce qu'ils feront.

Charlotte

À son apparition dans l'acte II, Charlotte est une jeune fille amoureuse et dévote à ses parents, qui hésite à accepter de fuir avec le Chevalier et craint les réactions de sa mère. Toutefois, la petite est très attirée par la *francité* et voudrait bien aller en France. De plus, entendant son amoureux parler des droits de l'homme restaurés par les Français, elle demande, *avec empressement* : « Et ceux de la femme, M. le chevalier, y sont-ils aussi ressuscités ? » (II, 2). Elle s'effraye terriblement quand Grisbourdon veut agresser sa mère et quand Dumouriez fait son entrée dans le camp, mais la rencontre avec le Général qui parle de l'émancipation féminine et des sœurs Fernig a sur elle un effet *prodigieux* : elle affirme vouloir *voir ces Françaises et les imiter*. Plus tard, quand le Chevalier la supplie de le suivre, elle avoue son amour pour lui mais se montre encore liée à ses parents. Mais ce n'est ni l'amour pour un homme ni l'amour filial ce qui pousse vraiment Charlotte à s'enfuir avec le Chevalier. Il lui parle de servir la cause de la liberté, et elle se fait emporter par l'enthousiasme : « Puis-je résister à l'art que vous avez de persuader un cœur sans défiance ? Et dès ce moment, je me sens enflammée du même héroïsme qui anime ces deux jeunes Françaises ; je veux les imiter pour désarmer mon père et obtenir mon amant de son aveu » (IV, 3). L'action patriotique est perçue comme une voie pour sa liberté personnelle : c'est en combattant héroïquement comme une femme-soldat qu'elle va obtenir la considération de ses parents et le statut de femme libre de choisir son destin. La valeur militaire se joint au sentiment d'amour, Charlotte ne les distingue plus : « J'obéis à la gloire, à l'amour » (IV, 5).

Habillée en officier pour mieux se confondre, dans l'acte V Charlotte est de nouveau en proie au remords et à la panique quand elle pense à ses chers parents et quand elle rencontre le détachement des volontaires du Général Égalité avec les deux Fernig. Sa protestation face aux soupçons des Français (« Oh non ! Je le proteste. Je n'ai suivi mon amant que pour combattre aux côtés des deux guerrières Fernig et les imiter ! ») révèle encore son état d'âme, prêt à recevoir de nouvelles suggestions. Quelques minutes après, elle combat déjà à côté des deux guerrières et *tue deux Autrichiens*. Égalité commente que « pour un début, cela n'est pas mal » et les Fernig l'encouragent. Or, cette action militaire, complètement en règle avec les comportements des soldats de métier, nous semble vraiment excessive et peu vraisemblable. Une fille de seize ans qui, justement, se fait plein de soucis pour avoir abandonné maman et papa et qui est tremblante pour la

peur et le remords (« Je tremble... Ô ma mère !... Ô mon père ! Qu'ai-je fait ? »), tout d'un coup se transforme en un soldat expérimenté qui bat deux ennemis et qui ne montre aucun signe d'agitation ou de trouble : « J'ai tué deux Autrichiens *pour ma part* » (V, 4). Elle a participé au combat et elle aura donc droit à sa part de gloire et de liberté. Tel est l'effet du patriotisme républicain et de l'imitation des exploits guerriers des Fernig. Quand elle parle pour la dernière fois, elle le fait à la fin de la pièce, comme héroïne, mais c'est pour courir dans les bras de ses parents et leur demander pardon de les avoir abandonnés. La fille dévote n'a pas perdu ses qualités, mais s'est entretemps mutée en une *Amazone* sanguinaire. Prodiges de la Révolution.

Madame Lafeuillette

C'est la femme d'un marchand de vin constamment ivre et très sympathique. Elle entre en scène au début de la pièce, pour récupérer son mari et faire l'éloge des Français, qu'elle trouve *charmants*. Elle parle de la situation politique de façon désenchantée : « les aristocrates et les moines ont beau se tortiller et nous faire un épouvantail de la liberté, nous savons à quelle aune il faut mesurer leurs paroles. Elles n'ont plus cours dans le commerce ! » ; elle informe Charlot que le conseiller Balza est à la tête du parti des *sans-culottes*⁶⁴⁴ et veut rendre la ville de Bruxelles. Comme son époux, elle attend l'arrivée des Français, et se déclare prête à partir à leur rencontre *se mettant à la tête des femmes*. Madame Lafeuillette réapparaît ensuite dans les scènes 8, 9 et 10 du dernier acte, comme partisane de l'innocence de Charlot et promotrice de sa libération : « Oui, oui, nous le délivrerons ; nous serons français aussi, et pour le prouver, nous volons aux prisons ! Allons, mes amis, plus de crainte des tyrans ; nous n'en voulons plus, et nous saurons bien nous passer d'eux ». Au bourgmestre hésitant elle crie : « Ce n'est pas des promesses qu'il nous faut ! » et, lui montrant le peuple : « Ils ont plus d'énergie que toutes vos paroles ». Au juge criminel : « Tiens, cet autre avec sa loi ! Oh, nous en voulons bien des lois, mais des lois pour tous, et non pas pour vous seuls ! Et vous verrez si nous saurons les respecter ». Madame Lafeuillette se laisse emporter par la rage : en parlant de l'archiduc qui va venir en personne sur la Grand-Place, elle dit : « Nous l'attendons ici, pour voir ce qu'il va nous dire, et s'il veut que nous fermions les portes aux Français,

⁶⁴⁴ Effectivement, en décembre 1792, on forma à Bruxelles une *Légion de sans-culottes belges et liégeois* sur proposition du citoyen Balsa.

nous le mettrons à notre tête et le premier coup de canon que le bon peuple tirera sera du moins pour lui ». Devenant plus agressive, aussi à cause du vin qu'elle a bu (*à demi grise*), elle parle de se battre et de tuer, dressant en même temps le portrait de la parfaite *Amazone* :

Si je me battrais ? Et les Françaises ne se battent-elles pas comme des hommes ? Voyez ces deux sœurs Fernig, ce sont des guerrières intrépides. On les voit à la tête de l'armée française, chacune aux côtés du général Dumouriez, le fusil sur l'épaule, des pistolets à la ceinture, le sabre au côté, le havresac sur le dos, le chapeau sur le coin de l'oreille. Allons, soldats de la liberté ! Marchons droit aux tyrans et à leurs affreux satellites ! Tue ! Tue ! Tue ! Mais épargnons les peuples. (VI, 9)

Juste après, faisant des mouvements avec son bâton, elle touche, sans le voir, l'archiduc, qui la repousse avec violence, malgré ses excuses, et si ce n'était par l'intervention de son mari, qui lui ferme la bouche et l'attire dans la foule, elle risquerait peut-être de réagir imprudemment. Madame Lafeuillette représente la femme du peuple, l'agitatrice au tempérament sanguin qui raisonne sur le plan de l'affrontement militaire et physique. Son époux aussi dit qu'« elle se battrait comme quatre ! »

Suzette

Ce personnage appartient à l'interlude bucolique de l'acte V. Paysanne et bergère, dans un français dialectal elle déclare son amour à Lucas, pendant qu'ils parlent des camps de bataille, dont le vacarme et les tueries les impressionnent. Il sent l'appel de la liberté qui *remue l'âme et donne de l'esprit à ceux qui n'en ont pas*. Il met une cocarde sur son *chapeau français*, et Suzette craint que cet enthousiasme ne l'éloigne d'elle et de leur amour. Le discours porte sur les mariages contrastés, car Suzette se fait des soucis à propos du père de Lucas, et le jeune homme souligne que les mariages ne sont pas l'affaire des parents, *c'est bien naturel*. Suzette est invitée à chanter des couplets patriotiques sur un air connu. Les deux amoureux rentrent avec leurs troupeaux en se donnant la main : le lendemain matin, ils iront à Bruxelles ensemble. Personnage simple, cette jeune bergère est impressionnée par la guerre, tout comme son amour, mais reste en dehors des enthousiasmes révolutionnaires : elle pense surtout à son histoire d'amour.

Le féminisme de la pièce est vécu principalement sur le plan militaire, comme expérience d'engagement républicain à côté des hommes et comme exemple des *prodiges* de la Révolution. Ce message passe surtout par les discours de Dumouriez, le général qui tient des propos féministes assez poussés. La présence physique des femmes dans l'armée se réalise de façon différente : Madame Charlot est une vivandière, les sœurs Fernig sont des soldats de Dumouriez, et Charlotte finit par passer de la première condition à la seconde. Ce passage se fait à l'aide de son amoureux, le Chevalier, et du Général Dumouriez. Madame Charlot évolue elle aussi dans le comportement, jusqu'à devenir à la fin de la pièce une sorte de *leader* populaire, quand il faut se mobiliser pour libérer son époux emprisonné injustement. Des figures masculines accompagnent donc en quelque sorte la mère et la fille vers l'émancipation, qui se traduit par une adhésion active aux idéaux républicains, dans les discours et aussi dans les faits, et, pour Charlotte, par une activité militaire.

L'engagement féminin au service de l'affirmation des idéaux de liberté et d'égalité est certainement un instrument pour prouver la valeur du sexe féminin, mais c'est aussi un instrument de liberté individuelle, comme dans le cas de Charlotte, qui s'affranchit de l'autorité paternelle pour devenir une fille de sa nouvelle patrie, la France. C'est elle la seule qui fait mention aux *droits de la femme* : une référence à un sujet cher à Olympe mais qui ne saurait pas être développé dans ce contexte sans paraître un peu déplacé. La pièce ne naît pas comme œuvre féministe, et déjà on y présente des modèles de femmes particulières : les sœurs Fernig ne sont pas peintes comme des curiosités, mais comme des exemples à imiter⁶⁴⁵. L'émancipation féminine reste ici seulement au service de la Révolution : Olympe ne veut pas exagérer en insistant sur les droits politiques de la femme, mais seulement les suggérer et montrer un futur proche dont elle rêve.

6.14 *La France sauvée ou Le Tyran détrôné*, 1792, drame en cinq actes, inachevé

Cette pièce se compose du premier acte et d'une partie du deuxième. Tel est le manuscrit conservé aux Archives Nationales. En jugeant par la proportion du premier acte, Castan suggère que la pièce devait être comparable à *Molière chez Ninon*, et donc très longue. L'œuvre n'a jamais été publiée du vivant de l'autrice : ce fragment est

⁶⁴⁵ Gabrielle Verdier le souligne dans son article (« From Reform to Revolution... », *op. cit.*, p.212).

découvert parmi les papiers d'Olympe seulement après son arrestation, et, malgré ses intentions, sera utilisé contre elle par le Tribunal révolutionnaire comme preuve de sa connivence avec la Reine. Le sujet de l'œuvre est décidément politique (selon Castan, il s'agit de « la pièce politique par excellence dans l'œuvre d'Olympe »)⁶⁴⁶ : la dénonciation des complots et des conspirations à l'intérieur de la Cour et la représentation des conflits intérieurs et du comportement de la reine Marie-Antoinette à la veille de la journée révolutionnaire du 10 août, qui marque la chute de la monarchie, à la suite de l'assaut aux Tuileries.

Les circonstances de la composition sont liées, comme d'habitude, à un épisode précis qui s'est réellement passé. En vue de la *Fête de la Loi* du 3 juin 1792 en l'honneur du Maire d'Étampes, Olympe propose à l'Assemblée, par une pétition, de faire participer les femmes à cet événement : l'initiative est accueillie avec enthousiasme par les députés et par les journaux (sauf le jacobin *Révolutions de Paris*, qui n'a pas la même conception de l'*honneur des femmes* qu'a Olympe)⁶⁴⁷. À fin de réunir les fonds nécessaires pour organiser le cortège des femmes, Olympe ouvre une souscription et y verse sa contribution, faisant ensuite appel à d'autres dames. Elle écrit une lettre à la Reine pour solliciter son financement, et tente de la faire parvenir par le Commandant général de la Garde du Roi, Monsieur de Brissac, qui la renvoie à la princesse de Lamballe, surintendante de Marie-Antoinette. La princesse refuse d'y donner suite. Olympe décide alors de se rendre personnellement aux Tuileries pour persuader cette dame hautaine, avec qui elle a une conversation extrêmement intéressante. Olympe s'adresse finalement à Monsieur Laporte, intendant de la liste civile, qui transmet la lettre à la Reine : celle-ci fera remettre 1200 livres dans les caisses des responsables de la fête⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ O. de Gouges, *Œuvres complètes, t.1, op. cit.*, p.331.

⁶⁴⁷ Voir ci-dessus, p.188, n.433.

⁶⁴⁸ Ensuite, Marie-Antoinette envoie un enquêteur chez la portière d'Olympe, pour s'informer sur cette Madame de Gouges, et lui propose plus tard une pension et une place à la Cour, ce qu'elle refuse. C'est Olympe qui le raconte dans la *Correspondance de la Cour à la Convention Nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le sieur Bourdon*, 14 novembre 1792, adressé à la Convention en décembre 1792 (texte cité aussi comme *Compte moral rendu à la Convention*). Olivier Blanc (*Olympe de Gouges. Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p.163) souligne que d'autres personnages célèbres (comme Mirabeau) n'ont pas dédaigné ce type d'avances, qui étaient évidemment un moyen d'attacher secrètement à la cause de la monarchie des personnes utiles ou influentes. C'est encore Blanc qui nous rappelle qu'Olympe s'adresse également à la municipalité, aux généraux et même à Robespierre pour susciter leur intérêt à la fête. Elle exhorte en plus les femmes patriotes à faire une Révolution toute féminine, qui consisterait à s'unir et à *faire corps avec la société*. Le 3 juin, elle participe à la célébration avec le cortège des femmes vêtues en blanc et couronnées de chêne, un cortège qui provoquera des commentaires

Ces événements réels, élaborés dans un cadre fictionnel, sont à l'origine de la pièce *Le Tyran détrôné*, dans laquelle Olympe se représente aux Tuileries dans la journée du 9 août 1792, où elle donne à la Reine des leçons de civisme. L'autrice y fait mention dans deux écrits. Premièrement, dans la *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre, adressée à Jérôme Pétion* (affiche et brochure, novembre 1792) elle écrit au Maire de Paris ⁶⁴⁹ citant « l'ouvrage dramatique de la journée du 10 » dans lequel elle le représente dans *ce grand caractère qu'il a déployé dans les circonstances les plus terribles*, et qui s'appelle *La France sauvée*, un titre qui présage la gloire de la République. Olympe loue le calme, l'amour de la patrie et la douceur civique du discours qu'il a tenu⁶⁵⁰ et expose au Maire ses craintes pour les divisions intestines des Français. Deuxièmement, dans la *Correspondance de la Cour (Compte moral rendu) à la Convention Nationale*, cité ci-dessus, qu'elle écrit comme défense contre les accusations de complicité avec la Reine, Olympe évoque sa rencontre avec la *trop fameuse* princesse de Lamballe aux Tuileries (au sujet de la souscription pour la *Fête de la Loi*), une rencontre qu'elle a rendue *mot pour mot* dans une scène du drame en cinq actes qu'elle va donner sous le titre de *La France sauvée ou Le Tyran détrôné*. Elle ajoute : « La prédiction que je fis à la dame Lamballe, et dans ma conversation et dans ma lettre, s'est vérifiée d'une manière si terrible pour elle que la malheureuse m'a peut-être crue, en mourant, la complice de ses bourreaux »⁶⁵¹. Le *Compte moral rendu*, adressé à la Convention en décembre, est rédigé le mois précédent.

La pièce est donc composée entre août et novembre 1792⁶⁵², et devait être consacrée aux événements du 10 août. Ce qu'il nous en reste nous présente la Reine et son entourage le 9 août. L'autrice imagine d'entrer en scène comme Olympe de Gouges,

misogynes ainsi qu'élogieux. Olympe de Gouges, se donnant une telle visibilité à l'occasion d'une fête qui n'est pas appréciée par les Jacobins, déclare publiquement ses positions modérées.

⁶⁴⁹ Jérôme Pétion de Villeneuve (1756-1794) fut un personnage tragique de la Révolution. Chef jacobin, élu Maire de Paris en novembre 1791, il prit une position équivoque lors de l'assaut des Tuileries du 20 juin 1792 et on ne lui permit pas d'être présent à la journée du 10 août, pour laquelle il avait en tout cas mis en place un corps de gardes nationales chargées de protéger la famille royale. Il fut plus tard Président de la Convention, se rapprocha des Girondins, fut arrêté, s'évada et mourut suicide près de Bordeaux.

⁶⁵⁰ Il s'agit vraisemblablement du discours du 3 août à l'Assemblée, où Pétion demande la fin de la monarchie et la déposition du Roi au nom de la commune et des sections.

⁶⁵¹ La mort de la princesse de Lamballe (Maria Teresa Luisa di Savoia-Carignano, 1749-1792) et les ravages accomplis sur son cadavre sont l'un des épisodes les plus sanglants des massacres de septembre.

⁶⁵² Selon Castan l'ouvrage fut achevé, tandis que Thiele-Knobloch pense que les actes qui manquent n'ont pas été écrits.

pour mettre en garde la Reine sur les grands dangers que la famille royale va courir à cause des complots de Cour et pour annoncer un terrible massacre.

Au palais des Tuileries, la première scène s'ouvre sur un dialogue passionné entre Madame Élisabeth, la sœur cadette du Roi, et Barnave, son amoureux⁶⁵³. Ils aimeraient pouvoir s'unir, mais la distance sociale est un obstacle insurmontable : à la loi tyrannique du *sang royal*, Barnave oppose son activité révolutionnaire, dans laquelle il s'est distingué, et présente à la princesse sa légitimation d'égalité : « Songez, madame, qu'un représentant du peuple, un Barnave enfin, vaut les rois que vous citez ». Marie-Antoinette apparaît ensuite, seule, en proie à ses angoisses : elle craint pour sa famille, se plaint de l'attitude lâche de son époux, mais espère pouvoir sauver le trône et compte les forces militaires dont elle peut disposer. La princesse de Lamballe, sa chère amie, et la princesse de Tarente⁶⁵⁴ assurent la Reine que le peuple, confus et effrayé par le pouvoir abusif des Jacobins, choisira la cause du Roi. Le discours porte sur les partisans de la Constitution, et la princesse de Tarente évoque, sans la nommer, Olympe de Gouges. Les deux princesses expriment leur jugement négatif sur Olympe, tandis que la Reine, rappelant son *Pacte National*, voudrait connaître cette femme. En ce moment, on annonce justement la visite d'Olympe qui demande de parler à la Reine. Suivant le protocole royal, qui l'empêche de rencontrer les particuliers, Marie-Antoinette ne se montre pas et se cache dans un cabinet, pendant que la princesse de Lamballe reçoit Olympe, qui s'était déjà présentée à elle pour la fête du Maire d'Étampes.

La tension se fait sentir tout de suite, à l'entrée d'Olympe, qui prétend s'asseoir, tout comme la princesse. Elle n'est pas venue pour reprocher aux aristocrates leurs excès désormais hors du temps, mais pour avertir la Reine des complots que ces aristocrates machinent et qui vont faire précipiter la famille royale. Elle accuse les courtisans d'une aveugle ambition qui les fera tous périr, car la nation veut la liberté et l'égalité, et cela est incontestable et inarrêtable. Olympe supplie les vils courtisans de faire tout le faisable pour sauver la monarchie et prévenir un massacre affreux, car elle ne veut pas de violence, même s'il s'agit d'assassiner des tyrans. Elle donne à la princesse un placard pour la Reine et s'en va, affirmant sa haine pour les factieux et sa fidélité à la patrie.

Marie-Antoinette comprend que le discours d'Olympe, bien qu'audacieux, est sincère et a du fondement. Elle regrette de ne pas l'avoir à son côté comme partisane, car elle juge redoutable ce genre de civisme et de philosophie. Après un bref intermède avec Madame Royale et le Prince Royal (auquel on a appris à chanter *Ça ira*, *La Carmagnole* et *La Marseillaise*)⁶⁵⁵, la Reine reçoit la visite de son époux et du député Clermont-

⁶⁵³ Antoine Barnave (1761-1793), fils de la haute bourgeoisie protestante et député du Tiers-État, reconduisit la famille royale de Varennes à Paris et, pendant le voyage, tomba amoureux de la Reine. Il entretint ensuite une correspondance avec elle et en octobre 1791 lui rendit visite aux Tuileries. Partisan de la monarchie constitutionnelle, il sera guillotiné après la découverte de cette correspondance secrète. Olympe le rend ici amoureux de la sœur du Roi.

⁶⁵⁴ Louise-Emmanuelle de Châtillon (1763-1814), princesse de Tarente, grâce à son comportement équilibré et courageux, sauva probablement la vie aux dames de la Reine lors de l'assaut du 10 août. Plus tard emprisonnée et jugée par le Tribunal populaire, elle fut délivrée. Elle vécut ensuite presque exclusivement à l'étranger.

⁶⁵⁵ Castan nous rappelle que Sébastien Mercier écrit que le petit Dauphin, né en 1785, fut lourdement endoctriné, surtout après son arrestation, à mépriser la royauté, à haïr et insulter son père et sa mère, à chanter *La Carmagnole*. On sait aussi qu'il fut obligé à faire des déclarations honteuses sur le compte de Marie-Antoinette à l'occasion de son procès.

Tonnerre⁶⁵⁶, qui assure le Roi que la moitié de la force armée est pour lui et le prie d'être résolu (« Il faut vaincre ou mourir ») et d'affermir son trône. Le Roi et la Reine s'affrontent dans une discussion, d'où ressort l'indécision et la faiblesse du souverain.

Le château s'arme et se prépare à la journée décisive, pendant que Madame Élisabeth cède à l'amour et promet à Barnave de le suivre cette même nuit, pour l'épouser secrètement. Marie-Antoinette fait appeler le Maire de Paris, qu'elle considère ambitieux et hypocrite, avec l'intention de le garder à l'intérieur du château comme otage : la populace n'osera pas utiliser la violence assassine tant que le Roi possède son magistrat. Mais le Maire est tout de suite annoncé : il est reçu par Clermont-Tonnerre et par Bucman, le major des Suisses⁶⁵⁷, qui lui reprochent de ne pas avoir prévenu le rassemblement populaire contre le Roi, spécialement après les événements du 20 juin. Pétion les rassure sur sa volonté de maintenir le calme (« la douceur fait plus de bien que la rigueur »), affirme vouloir instruire le Roi sur les conspirateurs de la Cour, et exprime son espoir de pouvoir contrôler la rage du peuple par sa parole (comme au mois de juin). Il veut éviter à tout prix que l'on tire sur la masse des bons citoyens... (*la pièce se termine ici*).

Marie-Antoinette

Comme l'observe Janie Vanpée⁶⁵⁸, même si le titre de la pièce fait référence au Roi (*Le Tyran détrôné*), le personnage central est la Reine, qui est présente dans douze des dix-huit scènes. Dans la scène 2 du premier acte, elle apparaît *seule, les cheveux épars et en robe du matin* : elle ne supporte pas l'incertitude, l'attente, elle sait qu'une *terrible crise* l'attend, et voudrait *la mort ou la victoire*. Elle s'en prend à son époux, qu'elle appelle *roi craintif, le plus pusillanime des hommes*, et se plaint de *cette lâcheté qu'il appelle vertu*. Elle arrive à affirmer : « bientôt on te détrônera ! Que dis-je, une horrible prison, l'échafaud peut-être, seront le juste salaire que mérite un roi qui n'a pas su régner » (I, 2). En même temps, elle essaie de calculer la quantité de soldats qui pourront défendre le palais, ou au moins faire nombre. Elle reçoit une lettre avec des informations sur les déploiements des forces royalistes et qui lui promet que le sang des rebelles et des philosophes coulera, et la princesse de Lamballe lui assure que les Français seront encore à ses genoux et l'encenseront de nouveau. Marie-Antoinette n'est pas intéressée à l'admiration de ses sujets : « Que m'importe leur frivole amour et leur capricieux dévouement ? Les peuples sont faits pour les fers. Les rois pour le bonheur du monde » (I, 3). Elle hait « ces fiers, rigoureux philosophes, ces insolents citoyens qui méprisent les

⁶⁵⁶ Stanislas de Clermont-Tonnerre (1757-1792), premier député de la noblesse parisienne aux États généraux, monarchien, mourra le jour suivant.

⁶⁵⁷ C'est le baron Karl Joseph von Bachmann (1734-1792), major général des 900 Gardes Suisses en service aux Tuileries le 10 août. C'est lui qui escorte la famille royale à l'Assemblée après l'assaut, pendant que 650 de ses Gardes sont massacrées. Il sera arrêté, accusé de trahison et guillotiné en septembre.

⁶⁵⁸ J. Vanpée, « Performing Justice... » *op. cit.*

rois et qui tendent à la république » et elle hait la Constitution (I, 4). Même avant de la voir et de l'entendre, elle s'intéresse à Olympe, dont elle a lu le *Pacte National*⁶⁵⁹ et dont elle apprécie le respect à l'égard du Roi. Dans la scène 9, après l'avoir entendue, cachée dans son cabinet, elle en est impressionnée (« Quelle femme ! Tout mon sang s'est glacé dans mes veines »), reconnaît son intelligence (« Cette étourdie, cette fanatique, cette audacieuse a peut-être raison ») et sa cohérence (« Sans doute, si elle eût servi mes intérêts, elle les aurait défendus jusqu'à la mort »). Elle regrette que ses dames n'aient pas essayé de *flatter son amour-propre, vanter son civisme et sa philosophie*, car il faut savoir *séduire les faibles humains* et renoncer à l'orgueil, surtout quand on est dans le malheur. Elle craint Olympe et son austère philosophie, qui « conduira peut-être la chose publique à ne vouloir plus de monarchie ».

En contraste avec la faiblesse, l'hésitation et l'attitude passive de Louis XVI, la Reine se présente comme celle qui prend en charge le destin de la monarchie. Elle juge son époux incapable de gouverner et de prendre position : « Roi du plus antique des empires, quand cesserez-vous de mettre à vos pieds ce sceptre encore dans vos mains ? Et pourquoi ne suis-je pas à votre place ? » (I, 12). Ensuite, elle continue, parlant du *caractère versatile et incompréhensible* du Roi, de sa *faiblesse* et de sa *poltronnerie*. Elle devient agressive : « Cruel père et perfide époux, il ne vous manque plus que de livrer vous-même votre femme, vos enfants dans les mains de vos bourreaux » (I, 13). Plus tard, Marie-Antoinette, faisant appeler le Maire de Paris, dont elle pense se servir pour freiner la populace, révèle ce qu'elle pense de lui : c'est un ambitieux intéressé aux dignités, « un hypocrite de sensibilité et de patriotisme ». En revanche, elle admire les Chevaliers français du Poignard⁶⁶⁰, qui témoignent que « la gloire de servir les rois n'appartient qu'à la noblesse » : un intérêt commun attache le trône aux nobles, « aujourd'hui plus que jamais » (II, 3).

Marie-Antoinette est donc une femme forte et rusée, un personnage qui correspond à l'image qu'en donnent les lieux communs de l'époque : hautaine, fière, manipulatrice de son époux... Mais, comme l'observe Janie Vanpée, sa représentation dans cette pièce a plus d'épaisseur : elle nous montre une reine qui combat pour sauver le trône et la monarchie, mais qui est aussi une bonne politicienne, capable de réfléchir, de

⁶⁵⁹ Voir ci-dessus, p.188.

⁶⁶⁰ C'est un groupe de nobles royalistes, officiers ou anciens attachés à la Maison du Roi armés de pistolets et de poignards, qui s'est chargé de défendre le Roi.

douter, de donner des jugements politiques, de prévoir des comportements et des événements, et d'écouter les mots d'une patriote républicaine telle qu'Olympe de Gouges. Le personnage de Marie-Antoinette prend ici une dimension tragique : une reine déchirée entre l'attachement au pouvoir et à l'institution de la monarchie, d'un côté, et la peur et l'hésitation de son époux, de l'autre, et qui exprime en plus une sorte d'admiration pour la catégorie des républicains incorruptibles, est une figure plus complexe que celle décrite dans les pamphlets satiriques et pornographiques ou pendant son procès.

La nouveauté de la pièce réside dans le fait d'avoir représenté la Reine sur scène, avec ses mouvements, ses gestes, ses pensées, ses doutes. Lors du procès à Olympe de Gouges, le juge demandera à l'autrice pourquoi elle a fait prononcer à la *femme Capet* des *déclamations injurieuses et perfides* à l'égard des plus ardents défenseurs des droits du peuple. Olympe répondra : « J'ai fait tenir à la femme Capet le langage qui lui convenait »⁶⁶¹. Paradoxalement, ni ce prétendu réalisme dans le langage de Marie-Antoinette ni sa représentation fictionnelle comme *leader* des forces royalistes ne seront tolérés par le Tribunal : dans leur lecture de la pièce, les accusateurs interprètent cette visite d'Olympe chez la Reine à la veille du 10 août (une visite qui n'a jamais eu lieu) comme une preuve de sa collusion avec la souveraine. Selon Janie Vanpée, cela relève de leur incapacité de distinguer la fiction de la réalité à l'intérieur du théâtre politique⁶⁶². C'est à se demander s'ils sont réellement incapables ou s'ils font semblant de l'être.

Olympe de Gouges

Si dans des pièces précédentes l'autrice a exprimé ses idées ou a fait allusion à sa vie personnelle à travers ses personnages, dans les scènes 7 et 8 de *La France sauvée*, elle se montre directement comme *Olympe de Gouges*. Cette peinture d'elle-même comme personnage lui permet un petit jeu métathéâtral : quand la princesse de Lamballe, scandalisée, lui fait remarquer que s'asseoir est un manque de respect, Olympe, *riant avec éclat et restant assise*, répond : « Oh, la bonne aventure ! Je ne la donnerais pas pour un empire ; elle me vaudra une scène de comédie, qui fera courir tout Paris » (I, 7). Cette réplique finit par devenir un renvoi interne, presque une sorte de *mise en abyme* qui célèbre l'écriture théâtrale. Car, si Olympe rend visite à la Reine pour des raisons politiques

⁶⁶¹ Citation rapportée par Olivier Blanc, *Olympe de Gouges. Des droits de la femme...*, *op. cit.*, p.218.

⁶⁶² J. Vanpée, *op. cit.*

(dénoncer les complots qui l'entourent et l'inviter à une prise de conscience de ses responsabilités), elle n'oublie jamais d'être un auteur dramatique qui cherche son inspiration dans l'actualité.

Avant d'entrer en scène, Olympe est décrite par plusieurs personnages qui parlent d'elle, ce qui est très intéressant, comme le souligne Chiara Ravera : « E ancor più che le parole pronunciate da Olympe e i suoi consigli alla regina Maria Antonietta, è interessante ciò che gli altri personaggi dicono parlando di lei. In questo modo infatti ci fornisce la sua autorappresentazione, come vorrebbe essere vista e come si vede [...]. L'autrice si fa dunque soggetto e protagonista della sua opera [...]»⁶⁶³. D'abord, dans la scène 4 du premier acte, la princesse de Tarente l'évoque comme exemple de partisan de la Constitution devenu républicain : de la Constitution à la République *il n'y a qu'un pas*. S'adressant à la princesse de Lamballe, Tarente dit : « N'en avez-vous pas vous-même fait la triste expérience ? Vous avez vu cette femme qui, par ces écrits, poursuit les factieux, les rois, et brave avec un courage stoïque tous les poignards : vous l'avez entendue vous tenir le langage audacieux d'une républicaine... »⁶⁶⁴. La princesse de Lamballe parle d'Olympe comme « d'une étourdie, d'une tête exaltée qui n'écoute les avis de personne, qui dit tout, qui imprime tout, et sur laquelle on ne peut nullement compter ». Mais Marie-Antoinette a compris qu'une femme comme Olympe pourrait lui être utile, et regrette de ne pas avoir pu l'attacher à sa cause ⁶⁶⁵ :

Voyez son pacte national, comme il abonde dans notre sens ! Il produit la réunion, et si cette réunion s'était maintenue quinze jours seulement, c'en était fait des Jacobins et de ces prétendus philosophes. Ces esprits bénins, croyez-moi, servent mieux la cause des rois que la chose publique qu'ils croient défendre. Je ne sais, ... mais j'aurais voulu voir cette femme. (I, 4)

Finalement, le valet de chambre annonce la visite de cette « femme qui n'a ni le ton ni le langage d'une factieuse ». Il ne fait qu'augmenter la curiosité de la Reine, car il précise : « Elle assure que c'est pour vos propres intérêts qu'elle veut vous entretenir. Ses discours sont pleins de sagesse. Elle fixe l'attention des assistants : et s'il m'est permis, madame, de vous rendre ce qui se dit dans la galerie, vous devez l'entendre » (I, 5). Olympe, admise

⁶⁶³ Chiara Ravera, *Olympe de Gouges*, Roma, elemento115, 2019, p.104-105.

⁶⁶⁴ La princesse de Tarente fait ici référence à la vraie rencontre que Lamballe a eue avec Olympe, au sujet de la souscription.

⁶⁶⁵ On a vu que, dans la réalité, la Reine avait proposé à Olympe une pension et une place à la Cour.

à la présence de la princesse de Lamballe, ne se préoccupe pas de l'étiquette et de l'arrogance aristocrate de la dame : *surprise, et s'approchant avec mépris de la princesse, la considérant avec un air de pitié et haussant les épaules en souriant*, elle dit « Asseyons-nous aussi » ; *elle prend un fauteuil et s'assied, et appuie son coude sur le forte-piano*.

Lamballe réagit immédiatement, *se levant avec colère*, faisant remarquer à Olympe qu'elle est chez la Reine, et que ce manque de respect pourrait lui coûter cher. C'est alors qu'Olympe pense tout de suite à une scène de comédie, et riant, réplique : « Vous m'amusez infiniment, et je vous avouerai franchement que, le cœur ulcéré des calamités publiques que l'insatiable dépravation de la Cour a accumulées depuis longtemps, je ne croyais pas que je rirais de si bon cœur avec une de ses héroïnes. Quoi, sérieusement, madame, vous me faites un crime de m'asseoir, quand vous m'en donnez l'exemple ? ». Comme Lamballe invoque *son rang et sa naissance*, Olympe se déchaîne :

Vaine chimère ! Le rang, la naissance ne vous donnèrent dans aucun temps le droit d'offenser impunément personne. À quelle époque, grand Dieu, vous permettez-vous ces excès, cette superstition, cette folie, cette extravagance ! (Se levant) Mais brisons-là ! je ne viens pas pour vouloir vous ôter vos chimères, ce serait tenter l'impossible, et certes je ne me sens pas assez de courage pour l'essayer. Mais vous êtes l'amie de la Reine ; vous lui creusez depuis longtemps le précipice qui s'entr'ouvre sur ses pas ! Perfide, vous la perdez et vous allez produire des forfaits d'une espèce étrangère à la terre. Je sais que la Cour machine un complot, de moins on le soupçonne. (I, 7)

À la distance que l'on veut interposer entre elle et la Reine, Olympe oppose un comportement intrusif, démocratique, qui représente la chute du protocole royal et de la séparation entre les États et les idéologies⁶⁶⁶. Olympe accuse explicitement la Cour de complots contre-révolutionnaires, et prévoit des conséquences sanglantes, déclarant ainsi sa vision politique :

Je vous crois capable de tout. Que ne feriez-vous pas, vous autres courtisans, pour assouvir votre aveugle ambition ? Tous vos efforts seront impuissants, la masse des bons citoyens veut la liberté et l'égalité. Vous périrez tous avant qu'aucune force, aucune autorité ait pu changer sa résolution. La raison, la justice, la nature sont pour la souveraineté nationale ; vous n'êtes plus rien,

⁶⁶⁶ Janie Vanpée (*op. cit.*) souligne que cette situation spatiale sur scène est le reflet de la situation politique contemporaine, dans laquelle la monarchie agit à distance, à travers les médiations, sans révéler ses véritables intentions à la nation, et les républicains insistent sur la représentation directe et visible de leurs instances.

vous dis-je... Cependant il dépend de vous encore, vils courtisans, de sauver ce trône de sang, cette monarchie fantôme imposant des siècles d'ignorance, censure du peuple et tyran des plus beaux droits de l'homme ! Enfin il est temps encore de prévenir un massacre affreux [...] Vous ne m'écoutez pas...Ciel !...il est donc vrai, le langage de la vertu n'est pas celui des Cours ! Mais ne croyez pas que la timidité ni la crainte m'aient fait faire cette démarche. Je poursuis les factieux sous tous les rapports. J'abhorre les tyrans, mais pour les détruire, je ne veux point qu'on emploie le fer des assassins. Je ne veux point que ma nation se souille du sang même des coupables. Je sais que la Cour va au même but que ces assassins, que sous le masque du patriotisme, elle trompe les bons citoyens. Je veux éclairer ma nation, le monarque, s'il est possible qu'il soit digne d'être le roi des Français. Voilà quel est le but de cette démarche.

Olympe insiste pour voir la Reine, mais inutilement. Avant de sortir, elle laisse un placard pour Marie-Antoinette et confirme son aversion pour les factieux :

Je les démasque, et c'est ce qui vous désespère. Je sais que ces derniers m'abhorrent autant que les courtisans, mais que m'importent leur haine et la vôtre. Je fais tout pour ma patrie, j'y expose ma vie, je le sais ; mais qu'il est beau de la perdre pour une si belle cause ! Si vous ou moi, nous périssons par la main des assassins⁶⁶⁷, la postérité approuvera, ou vengera notre mort. Voilà la seule différence que je trouve entre vous et moi. Puisse le sort qui nous menace toutes deux ne frapper que moi seule, et rappelez-vous d'une factieuse telle que moi...Adieu. (I, 8)

Le dernier mot d'Olympe est une réplique pleine de mépris à un valet qui a osé commenter sur son audace.

Madame Élisabeth, la princesse de Tarente, la princesse de Lamballe

La sœur du Roi n'a dans la pièce aucun rôle politique. Elle aime son frère et elle est dévote à sa famille. Olympe s'inspire de la prétendue liaison entre Barnave et la Reine et rend ici Madame Élisabeth l'objet de la passion du député. Cela lui permet de mettre en lumière le thème d'un mariage contrasté, qui appartient à un champ de réflexion plus vaste, celui du rang et de la naissance. Ce sont les deux arguments de la princesse de Lamballe face à Olympe. La Révolution détruit les barrières sociales : la sœur de Louis, qui a d'abord déclaré « Je ne peux être unie qu'à un roi » (I, 1), accepte enfin la vérité des sentiments et de l'égalité et se déclare prête à épouser son amoureux : « quelle que soit la

⁶⁶⁷ Ce qui arrivera le mois suivant pour la princesse de Lamballe.

fierté du sang qui m'a donné le jour, j'ai connu l'amour, j'ai connu mon vainqueur. Il faut céder à vos transports. J'obéis à mes sentiments, je suivrai mon époux » (I, 14).

La princesse de Lamballe, elle, n'y renonce pas. Elle symbolise la dame de Cour attachée à l'Ancien Régime et à ses privilèges, qui n'accepte pas les temps nouveaux et qui contribue donc à la chute de la monarchie. Elle encourage la Reine à espérer dans la victoire de la monarchie : « Tout vous sert, jusqu'à la haine. Les Français se trouvent dans une telle confusion d'opinions qu'ils ne peuvent pousser plus loin l'extravagance de cette prétendue liberté » (I, 3) ; « Pourquoi vous nourrir de pressentiments sinistres ? Tout vous assure le retour des esprits » (I, 4). Après avoir dit ce qu'elle pense d'Olympe, Lamballe, restée seule à l'accueillir, n'arrête pas de montrer son aversion pour Madame de Gouges : « J'espère que la Reine sera punie de sa curiosité. Ses principes sont si éloignés de ces maximes ! » ; « C'est cette audacieuse. Humilions son orgueil ; asseyons-nous ! » (I, 7). La princesse met donc délibérément en place une provocation, et on a vu ci-dessus la réaction d'Olympe. Plus tard, quand Marie-Antoinette exprime son intérêt pour *cette fanatique*, qu'il aurait fallu savoir flatter pour la ramener à la cause de la monarchie, Lamballe s'exclame : « Quoi, nous abaisser ? » (I, 9). Si la Reine se révèle comme une souveraine ayant une certaine vision politique et une certaine capacité de jugement (« Lorsqu'on est dans le malheur, il faut savoir plier à la rigueur du sort, pour en triompher un jour »), la princesse, au contraire, reste ancrée à ses convictions, sans jamais reculer de ses positions.

La princesse de Tarente est la version moins marquée de la princesse de Lamballe : elle aussi prétend qu'il n'y a pas de dangers : « Tout va au mieux, madame, ne doutez plus de l'attachement et de la fidélité de vos sujets : vous allez régner de nouveau sur d'autres temps, d'autres mœurs [...]. La propagande des Jacobins commande en despote, sème la terreur et la discorde. Elle sert bien vos intérêts » (I, 4). Elle affirme que les *fiers, rigoureux philosophes qui méprisent les rois* seront les premiers assassinés, montrant une certaine indifférence pour le même genre de massacre qu'abhorre Olympe. Elle juge Madame de Gouges une constitutionnelle plus redoutable que les factieux, car elle parle déjà comme une républicaine ennemie du Roi.

Les thèmes féminins ne sont pas abordés dans la pièce, qui est éminemment politique. Toutefois, les figures de femmes qui dominent dans ce fragment dramatique portent sur scène l'image de deux femmes fortes : l'énergie de Marie-Antoinette contraste

avec la faiblesse et l'inaptitude de Louis, malgré son incapacité d'écouter la voix de son peuple et d'interagir directement avec Olympe de Gouges, qui lui demande une prise de conscience. C'est cette tentative courageuse et pacifique de secouer la Reine et de lui ouvrir les yeux qui, nous l'avons dit, coûtera cher à Olympe lors de son procès. On ne lui pardonnera pas d'avoir voulu faire parler les rois. Et pourtant, le titre déclare l'intention de la pièce : montrer la France *sauvée* et le tyran *détrôné*.

Sur cette toile de fond, l'autrice intervient personnellement, non pas pour s'exhiber, mais pour représenter sa parole, pour revendiquer, le dit bien Félix-Marcel Castan, « le droit imprescriptible de l'imaginaire littéraire à occuper l'espace exact de sa vocation, c'est-à-dire ici à vivre les mécanismes sociaux qu'il s'agit de mettre en lumière »⁶⁶⁸.

⁶⁶⁸ Olympe de Gouges, *Œuvres complètes, t.I, op. cit.*, p.331.

CHAPITRE 7

La cause des femmes dans les œuvres romanesques d'Olympe de Gouges

7.1 Le roman par lettres et le conte : deux genres narratifs à la mode

En 1784 Olympe commence sa véritable carrière littéraire non seulement dans le domaine du théâtre, mais aussi dans celui du roman et du conte. Nous ne pouvons citer que trois titres qui relèvent de ce genre : *Mémoire de Madame de Valmont* (roman par lettres), *Bienfaisance ou La Bonne Mère* (conte) et *Le Prince philosophe* (conte). Cette production appartient à la période qui précède la Révolution, car, comme on l'a vu, les événements historiques poussent l'écriture *urgente* d'Olympe vers le théâtre⁶⁶⁹. Si les écrits littéraires gougiens ont été longtemps négligés par la critique et, aujourd'hui encore, sont connus par une extrême minorité de spécialistes, le côté romanesque de la production d'Olympe de Gouges est encore plus ignoré. Le *Mémoire* est souvent cité comme roman autobiographique et a fait l'objet de quelques études, mais *Bienfaisance* est complètement inconnu et, par sa structure, souvent confondu avec la pièce qu'il introduit, *La Bienfaisance récompensée*. *Le Prince philosophe* a été vraiment très peu étudié, et les quelques articles que nous avons repérés sur ce conte appartiennent aux années 2000.

Les genres qu'Olympe choisit, le roman par lettres et le conte, s'insèrent parfaitement dans le panorama littéraire de l'époque. Le roman épistolaire connaît un élan dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce surtout à *l'effet de réel* qu'il réussit à créer⁶⁷⁰. Non seulement la lettre annule la distance entre les sentiments vécus et leur expression écrite, mais l'absence du narrateur permet aux personnages de parler directement, sans médiation, ce qui rend plus authentiques les faits racontés. La lettre, qui est à l'origine surtout un moyen plus ou moins explicite de débat politique, se transforme de plus en plus en instrument de l'analyse psychologique, morale et sociale. Luisa Messina affirme que les romanciers ont recours au genre épistolaire de manière différente avec des buts narratifs et littéraires différents :

⁶⁶⁹ Nous empruntons cet adjectif à Franca Zanelli Quarantini, qui parle de «teatro vissuto come urgenza» (O. de Gouges, *Teatro*, a cura di F. Zanelli Quarantini, op. cit., p.20).

⁶⁷⁰ L'expression est utilisée par Roland Barthes pour indiquer l'effet de tout ce qui donne au lecteur l'impression de réalité (« L'Effet de réel », 1968).

Le roman épistolaire [...] est le genre littéraire le plus représentatif à résumer le dix-huitième siècle car il montre toutes les nuances caractérisant le siècle des Lumières : la critique et le ton satirique aimé de Montesquieu et Voltaire ; l'élan sentimental exprimé par Madame de Graffigny et Rousseau ; l'inclination aux plaisirs des romanciers libertins comme Crébillon et Meusnier de Querlon ; l'attente d'une égalité entre hommes et femmes souhaitée par Laclos ; la mise en question de la révolution chez Sénac de Meilhan ; la recherche d'une utopie politique sadienne.⁶⁷¹

Jean Sgard, spécialiste du roman français, considère le genre épistolaire « le plus complet des modes narratifs, celui qui convient le mieux à l'expression d'un univers social, en gardant au récit personnel toute son intériorité », et le définit « apte à donner une voix personnelle à tous les êtres, aussi différents soient-ils », de façon que « de cet ensemble doit résulter un tableau complet de la société ». Il conclut que « le roman par lettres à cette époque totalise donc toutes les ambitions d'un écrivain », et nous rappelle qu'« en 1789 encore, on constate que les récits épistolaires occupent un quart de la production romanesque actuelle »⁶⁷². Il faut certainement rappeler aussi l'influence anglaise de Richardson (*Pamela*, 1740, et *Clarissa Harlowe*, 1748), mais c'est très probablement Rousseau qui a donné au roman par lettres sa véritable dignité littéraire et son statut de genre du lyrisme, de l'intimité et de la sensibilité. Toutefois, nous dit Sgard, c'est Laclos qui a atteint le sommet de la stratégie épistolaire : les lettres ne sont plus des confessions personnelles ou des leçons morales, mais des instruments de persuasion bien ciblés, des armes de séduction qui font avancer l'action : « chaque lettre répond exactement à une autre et aucune n'est écrite sans objectif, chacun s'efforçant d'agir sur l'autre »⁶⁷³. Sgard ajoute que Laclos réalise la perfection de la *polyphonie épistolaire*,

⁶⁷¹ Luisa Messina, « Le roman épistolaire français au siècle des Lumières », *Estudios Románicos*, Volumen 28, 2019, p.89-98, [En ligne] <https://doi.org/10.6018/ER/371111>. L'article de Messina passe en revue les plus importants exemples du genre et en met en évidence la variété, à partir des *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669), l'œuvre qui a suscité la première un intérêt général pour le roman épistolaire. On cite les *Lettres persanes* (1721), les *Lettres philosophiques* de Voltaire (1734), les *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny (1747) et *La Nouvelle Héloïse* (1761), le vrai jalon du genre. Ensuite les romans libertins de Crébillon (*L'égarement du cœur et de l'esprit*, 1736), Meusnier de Querlon (*La Tourière des carmélites*, 1741), Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, 1782), Sade (*Aline et Valcour*, 1793), et le roman sur la Révolution de Sénac de Meilhan (*L'Émigré*, 1797). Nous pourrions y ajouter les romans de Madame Riccoboni (*Lettres de Mistriss Fanny Butlerd*, 1757) et de Madame de Charrière (*Lettres de Mistriss Henley*, 1784, *Lettres écrites de Lausanne*, 1785 et *Lettres trouvées dans un portefeuille d'émigrés*, 1794), d'autres romans de Crébillon et les œuvres de Rétif de la Bretonne (*Le Paysan perversi*, 1775 et *La Paysanne perversi*, 1784).

⁶⁷² *Op. cit.*, p. 167-168.

⁶⁷³ *Id.*, p.171. *Les Liaisons dangereuses* est considéré par certains comme le chef-d'œuvre du genre épistolaire du siècle des Lumières.

déjà utilisée par Rousseau : cela consiste à utiliser une pluralité de voix qui permet au lecteur de lire en même temps toutes les lettres écrites sur un même événement de différents points de vue et avec différents moyens expressifs. Le lecteur peut donc devenir le *maître du jeu* final, grâce à l'habile organisation de la main invisible qui a choisi et disposé les lettres. On comprend ainsi que l'intérêt de la polyphonie est d'offrir au lecteur la diversité et la spécificité des tons, des styles et des visions du monde des personnages.

Le roman par lettre est souvent le genre choisi par les femmes écrivains ou le genre qu'elles sont encouragées à choisir, car, comme le rappelle Sgard, « l'expression lyrique de la sensibilité leur sera de préférence confiée »⁶⁷⁴.

Parallèlement, la seconde moitié du siècle voit le triomphe des formes narratives brèves, comme la nouvelle et le conte, souvent semblables au point de vue formel et souvent confondus. On sait quelle est, conventionnellement, la seule différence remarquable entre ces deux genres : la nouvelle prétend relever de la vérité ou au moins de la vraisemblance, tandis que le conte se fonde sur la fantaisie et la fiction. Le conte, qui s'inspire souvent de récits légendaires ou folkloriques, peut avoir un but didactique. Comme le souligne Jean Sgard, cette distinction est *instable*, « dissimule une infinité de modes d'énonciation »⁶⁷⁵, et doit tenir compte de la position particulière du *conte moral*.

Le meilleur représentant de ce sous-genre est Jean-François Marmontel⁶⁷⁶, qui produit beaucoup de titres publiés dans le *Mercure de France* de 1755 à 1759 et met à point une formule particulière pour le conte moral : à partir d'un petit fait vrai, le conte se termine sur une moralité idyllique, souvent révélée par les titres⁶⁷⁷. C'est, de fait, une narration à mi-chemin entre la nouvelle (par la narration) et le conte (par son dénouement positif et aussi par le ton gai du narrateur). Dans les années qui précèdent la Révolution, le conte moral domine dans la presse sous le nom d'*anecdote morale* (ou *patriotique*, ou *de bienfaisance*, ou *plaisante*...). Sgard nous rappelle que l'anecdote émouvante se transforme en une sorte de *catéchisme civique* au service de la fonction moralisatrice

⁶⁷⁴ *Id.*, p. 130.

⁶⁷⁵ *Id.*, p.157.

⁶⁷⁶ Le franc-maçon Marmontel (1723-1799) fut romancier, poète, dramaturge (voir ci-dessus, p.143) et collabora à l'Encyclopédie. Protégé par Madame de Pompadour, il obtint un excellent emploi comme secrétaire à la Cour et devint ensuite directeur du *Mercure de France*. Il a publié un recueil de *Contes moraux* en 1761, augmenté en 1765, et les *Nouveaux contes moraux* en 1792.

⁶⁷⁷ Par exemple *La mauvaise mère*, *La bonne mère*, *L'école des pères*, *L'heureux divorce*, *Le bon mari*, *La femme comme il y en a peu*, *L'amitié à l'épreuve*, *Le misanthrope corrigé*....

demandée par la bourgeoisie : les idéaux, très *Lumières*, de bienfaisance laïque et de solidarité civique tendent à devenir des lieux communs moralisants.

Mais le conte fantaisiste trouve son apogée, lui aussi, à la fin du siècle. Le prince du conte est Voltaire, qui recueille un double héritage : celui du comte Antoine d'Hamilton, écrivain irlandais de langue française et auteur de contes féeriques enrichis d'humour et d'une fine satire, publiés posthumes dans les années 1730 ; et celui de Crébillon (*Tanzai et Néadarné*, 1734 ; *Le Sopha*, 1742), qui porte le genre vers l'allégorie philosophique, et le rend « capable d'exprimer à la fois une intrigue érotique, une réflexion impertinente sur la monarchie et l'Église, un jeu littéraire sur la féerie »⁶⁷⁸. Dans l'Encyclopédie, le *conte* est défini un « récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements. » On précise qu'« il n'y a dans le conte ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, et que son but est moins d'instruire que d'amuser »⁶⁷⁹. Selon les critiques, aux moins trois sous-genres se distinguent : le conte merveilleux (qui présente des éléments et des personnages mythologiques, magiques, prodigieux, féeriques, orientaux), le conte fantastique (qui n'exclue pas le merveilleux mais se fonde surtout sur un surnaturel incompréhensible et inquiétant) et le conte philosophique (qui a comme but la dénonciation des injustices et des abus, l'éloge de la raison et de l'esprit scientifique et la discussion des idées nouvelles, souvent à travers l'ironie ou la satire)⁶⁸⁰. Voltaire, qui pourtant méprise le domaine de la fiction sur le plan théorique, s'oriente vers le conte philosophique où, tout en gardant le côté amusant, il aborde des sujets très sérieux comme le bonheur, la destinée, la liberté, etc...⁶⁸¹. Au cours d'une trentaine d'années d'activité (1715-1745), il porte ce genre à un point de perfection inégalée. Voltaire écrit plus de vingt-cinq contes, dont les titres expriment souvent le projet philosophique, et où la fiction prend très souvent la forme d'un voyage extraordinaire plein d'événements symboliques dont le héros doit déchiffrer le sens.

⁶⁷⁸ J. Sgard, *op. cit.*, p.161.

⁶⁷⁹ Article *conte* dans *L'Encyclopédie*, première édition, tome 4, 1751.

⁶⁸⁰ Le rapport entre merveilleux et fantastique est analysé par Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁶⁸¹ L'attitude de Voltaire à l'égard du conte est un *cas littéraire*. Une étude intéressante sur la projection de la personnalité de l'auteur dans ses contes, à différentes époques de son existence, est celle de Jacques Van Den Heuvel : *Voltaire dans ses contes*, Paris, Colin, 1967.

Parmi les écrivains qui se signalent après Voltaire, les plus célèbres sont certainement Rousseau (auteur de contes féériques où il donne libre cours à son imagination), Diderot (qui réunit la fantaisie, la réflexion philosophique et le libertinage dans *Les Bijoux indiscrets*, 1747) et Cazotte (qui excelle dans le conte fantastique et dans le conte oriental)⁶⁸².

Malgré l'oubli presque total dont elle est l'objet, l'œuvre romanesque d'Olympe de Gouges, qui consiste en un roman par lettres, un conte moral *de bienfaisance* et un conte oriental politico-philosophique, répond donc pleinement au goût littéraire de son époque.

7.2 *Mémoire de Madame de Valmont*, 1786 - 1788, roman par lettres

Olympe commence à écrire sa première œuvre romanesque en 1784 ou 1785, après la mort de son père naturel, Lefranc de Pompignan. Sur la date de sa publication, il y a des divergences : elle est publiée en 1788, mais d'après les recherches d'Isabelle Tremblay il y a une publication précédente en 1786 sous le titre de *Roman de Madame de Valmont*⁶⁸³. Effectivement, en 1786, dans la *Préface* pour *L'Homme généreux*, l'autrice écrit que « les Mémoires et les Lettres que je fais imprimer en même temps m'ont donné l'idée de ce drame. Ces Mémoires, dis-je, prouvent les malheurs de Madame de Valmont, l'injustice et la cruauté d'une famille riche et distinguée à qui elle est liée par le sang et qui n'a jamais rien fait pour elle ».

Ce roman contient donc la dénonciation du comportement injuste et égoïste de la famille de Pompignan à l'égard d'Olympe, fille naturelle du marquis, et surtout à l'égard de sa mère qui est seule, malade et en misère. Avant tout, l'adoption du genre épistolaire relie cette œuvre à des modèles très célèbres (*Les Liaisons dangereuses* sont publiées en 1782) et la situe dans une tradition littéraire typiquement féminine. L'autrice vise à s'assurer une réception féminine favorable, déclarant par le titre que le texte est écrit par

⁶⁸² D'autres auteurs mineurs rappelés dans ce panorama littéraire sont l'Abbé de Voisenon (*Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, conte érotique)1746), Jean Galli de Bibbiena (*La Poupée*, conte libertin, 1747), Stanislas-Jean de Boufflers (*Aline, reine de Golconde*, 1761, conte philosophique), Dominique Vivant Denon (*Point de lendemain*, conte libertin, 1777) et William Beckford (*Vathek*, conte arabe, 1786).

⁶⁸³ Isabelle Tremblay expose et documente la question de la datation dans son article « Le rhétorique du masque dans *Mémoire de Mme de Valmont* (1786) d'Olympe de Gouges », *Cincinnati Romance Review*, 44 (Spring 2018), p.112-130, [En ligne], <https://scholar.uc.edu/concern/articles/0c483m197>.

une femme (Madame de Valmont), et évitant de construire un roman exclusivement sur le mode de la déploration et du malheur : elle y introduit en effet une curieuse intrigue sentimentale⁶⁸⁴. Dans son *Mémoire*, Olympe présente une épistolière victime des préjugés liés à son sexe et à sa classe et qui utilise la *lettre* comme discours performatif, c'est-à-dire comme une parole qui est une action sur l'autre, sur le destinataire de cette lettre. Cette opération est réalisée par une stratégie énonciatrice particulière : Olympe correspond à la *femme auteur* qui recueille la correspondance et qui attribue à Madame de Valmont la responsabilité du roman ; Madame de Valmont écrit comme épistolière non seulement sous son identité, mais aussi sous le masque d'une *Inconnue* et ensuite d'une *nouvelle Inconnue*. Cela lui donne un pouvoir d'action très étendu sur son destinataire.

Olympe choisit donc cet instrument littéraire, le roman par lettres, pour réclamer la reconnaissance de ses droits, comme le confirme le titre *Mémoire*, qui indique à l'époque un « écrit fait, soit pour faire ressouvenir de quelque chose, soit pour donner des instructions sur quelque affaire »⁶⁸⁵. Certains critiques contemporains (comme Sophie Mousset) transcrivent ce titre au pluriel (*Mémoires*) et des critiques américains (Le Hir, Beckstrand) le traduisent mettant en évidence la fonction autobiographique. Tremblay suggère que l'homonymie du mot *mémoire* soit effectivement exploitée par Olympe pour simuler la filiation mémorialiste, même si l'œuvre renvoie aux *mémoires judiciaires* publiés par les hommes de loi comme lectures pour le public. Olympe choisit un roman par lettres et prétend donc à la vérité, et en plus elle légitime sa fiction la présentant comme un témoignage à valeur légale et appelant les lecteurs et les lectrices au rôle actif de juges.

Le *Mémoire* est précédé d'une présentation ayant pour titre *Sur l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt avec la sienne dont les sieurs de Flaucourt ont reçu tant de services*⁶⁸⁶. C'est Madame de Valmont qui introduit son ouvrage. Elle déclare la

⁶⁸⁴ Tremblay cite Thomas O. Beebee (*Epistolary Fiction in Europe, 1500-1850*, Cambridge, Cambridge UP, 1999), selon qui au XVIII^e siècle le roman et le roman par lettres deviennent des formes très *féminisées* au niveau de l'écriture aussi bien que de la lecture. Il souligne qu'en général ce qui caractérise les romans épistolaires des femmes auteurs c'est la *déploration* : ces œuvres révèlent surtout un monde d'oppression et de misère féminine (I. Tremblay, *id.*, p.113 et p.116).

⁶⁸⁵ D'après le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762), cité par Tremblay, *id.*, p117.

⁶⁸⁶ Certains critiques contemporains considèrent comme préface du *Mémoire* le texte qui a pour titre *Préface pour les dames ou Le Portrait des Femmes*, qui effectivement précède l'introduction *Sur l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt*. Castan fait remarquer que *Le Portrait des Femmes* est la préface de l'édition des *Œuvres* publiée en 1788. Le thème traité est beaucoup plus général, et concerne la situation

raison qui l'a poussée à rompre son silence et à se plaindre de ceux qu'elle aime et respecte : *les souffrances d'une mère infirme, son âge, l'affreuse indigence où elle est plongée*. Madame de Valmont, qui s'est toujours occupé d'elle, n'a plus maintenant les moyens nécessaires pour pourvoir à ses besoins et se voit obligée à demander pour elle la pension alimentaire qui lui reviendrait de droit. Elle assure que son histoire contient des *vérités authentiques* et en présente les personnages : son frère le jeune marquis de Flaucourt, Madame la marquise de Flaucourt et l'illustre prélat frère du marquis de Flaucourt, oncle de Madame de Valmont et frère de lait de sa mère (ayant été nourri au sein de la grand-mère de Madame de Valmont)⁶⁸⁷. Le vieux marquis de Flaucourt est décédé sans attribuer aucune rente viagère à la mère de sa fille illégitime, à cause des manipulations de sa femme et de son frère, qui l'ont laissé mourir sans réparer les erreurs de son passé. Madame de Valmont se plaint de la cruauté de cette famille envers sa malheureuse mère qui est malade et vit dans l'indigence et décide de raconter son histoire et d'accuser publiquement les Flaucourt⁶⁸⁸.

Madame de Valmont est donc Olympe elle-même, qui a choisi cette forme littéraire contournée pour dévoiler l'hypocrisie et la fausse dévotion chrétienne des Pompignan. Elle est sûre, évidemment, que les lecteurs sauront reconnaître les vrais noms qui se cachent derrière ces personnages, à savoir : son demi-frère (fils du marquis Lefranc de Pompignan), la veuve du marquis de Pompignan et le frère cadet du marquis de Pompignan (évêque de Pompignan puis archevêque de Vienne), effectivement allaité par la grand-mère d'Olympe. Ce texte introductif se termine par une réflexion de portée plus générale : après avoir décrit les injustices dont sa mère est victime, Madame de Valmont s'écrie : « À qui peut-on accorder sa confiance dans la société, quand ceux qui enseignent la religion et la clémence nous abandonnent ? Il n'y a donc plus de probité sur la terre ? Dans quelle classe, dans quel État, dans quelle société d'hommes peut-on désormais trouver cette sensible piété, cette tendre humanité ? ». Le thème personnel est le point de départ d'une réflexion plus vaste sur l'hypocrisie de la noblesse, des dévots et du clergé

des femmes et leur prise de conscience. De plus, Olympe se réfère à *ses productions* : il nous semble évident que la *Préface pour les Dames* vaut pour toutes les œuvres présentées dans cette édition et non pas pour le *Mémoire* en particulier.

⁶⁸⁷ Elle cite aussi le *vil et rampant* La Fontaine, funeste conseiller de son frère le marquis, mais seulement pour souligner son mépris vers cet *empoisonneur*. Nous avons rencontré La Fontaine dans *L'Homme généreux*.

⁶⁸⁸ Madame de Valmont souligne qu'on lui a conseillé de dénoncer cette injustice en s'adressant à l'*antagoniste* de son père : il s'agit de Voltaire (voir ci-dessus, p.150, n.321).

(tous représentés par les membres de la famille Flaucourt-Pompignan) et sur l'indifférence, ennemie de l'humanité : sa situation personnelle est le signe d'un malaise social.

Le *Mémoire* contient plusieurs échanges épistolaires : entre la femme auteur et un mystérieux comte ; entre la femme auteur et Madame de Valmont ; entre Madame de Valmont et le comte ; entre Madame de Valmont et son frère, le jeune Flaucourt ; entre Flaucourt et l'Inconnue ; entre Flaucourt et la nouvelle Inconnue ; entre Madame de Valmont et sa mère ; entre Madame de Valmont et un particulier languedocien ; entre Madame de Valmont et un Abbé ; entre Madame de Valmont et son oncle ; entre Madame de Valmont et le conseiller de son frère, La Fontaine.

Les cinq premières lettres concernent les circonstances de la publication du *Mémoire*. La femme-auteur écrit à Madame de Valmont à propos de son histoire personnelle avec la famille Flaucourt : elle a déjà abordé ce sujet dans une pièce de théâtre⁶⁸⁹, mais maintenant Madame de Valmont devrait relater elle-même les événements qui la concernent pour créer un roman, d'autant plus que la femme-auteur va bientôt publier ses *Œuvres* et aimerait y joindre l'œuvre de Madame. Celle-ci écrit à un comte, un ami dont on ne donne pas le nom, qu'elle a l'intention de se venger de cette famille ingrate remettant à la femme-auteur la relation des événements et toute la correspondance reçue, qui prouve l'injuste traitement dont elle est victime et ses tentatives d'obtenir ce qu'elle mérite. Le comte l'encourage et lui répond avec ironie qu'il va lire avec beaucoup d'intérêt les événements qui la concernent, pourvu que l'œuvre ne soit pas trop profonde, car les femmes trop *conséquentes* et savantes risquent de menacer la supériorité des hommes qui sont pourtant superficiels et légers : on s'attend d'elles la frivolité même quand elles écrivent. La femme-auteur se prépare à élaborer l'ouvrage, dont elle espère obtenir un bon résultat commercial. Madame de Valmont raconte à la femme-auteur l'histoire de sa famille et de sa naissance⁶⁹⁰ ; elle lui parle de l'attachement que le marquis lui montrait quand elle était petite et du désir qu'il avait de s'occuper d'elle et de son éducation, du refus de sa mère qui ne voulait pas se séparer d'elle, du départ et du mariage de son père. Madame de Valmont fait ensuite le récit de la rencontre, après plusieurs années, avec son frère, et des bonnes relations qui se sont établies avec lui. Malheureusement, le jeune marquis était influencé par un personnage vil et dangereux (La Fontaine), dont elle a vainement essayé de l'éloigner. Pendant un bal de carnaval à l'Opéra, le marquis de Flaucourt était tombé amoureux d'une dame masquée (en réalité une cousine qui voulait le détourner d'une passion impropre), qui toutefois n'a pas eu le courage de continuer avec cette tromperie. C'est alors elle, Madame de Valmont, qui s'est chargée de correspondre avec son frère, sous le nom de l'*Inconnue*.

Ensuite commence une série de lettres qui compose la première partie du roman, dont le sujet est une intrigue sentimentale. Il s'agit d'une relation épistolaire amoureuse que Madame de Valmont entretient anonymement avec le marquis sous le masque de

⁶⁸⁹ Nous savons que c'est *L'Homme généreux*.

⁶⁹⁰ Voir ci-dessus, chapitre 5 (5.1) les notes biographiques sur Olympe de Gouges.

l'Inconnue. Elle manifeste des doutes à l'égard de la sincérité et de la constance de Flaucourt, et se charge de son éducation morale, lui donnant par exemple une définition d'amour durable : « Pourriez-vous blâmer ma défiance, vous qui ne me connaissez que sous le masque ? Quand vous me verrez à visage découvert, m'assurerez-vous de m'aimer telle que je suis ? [...] Alors je pourrais être persuadée que ce n'est point une simple fantaisie, mais une sympathie mutuelle, fondée sur la délicatesse et sur l'estime de deux âmes bien nées ». Flaucourt, assez superficiel, prétend l'aimer sans l'avoir vue, et, subjugué, n'hésite pas à rompre brutalement avec son ancienne maîtresse avec un prétexte : il lui envoie de l'argent pour son départ et lui défend de conserver n'importe quelle trace écrite de leur intimité. L'Inconnue le met en garde contre la Fontaine, qui le trompe et qui avait une affaire avec son ancienne maîtresse ; elle juge Flaucourt « un jeune homme qui a la tête exaltée » (V), « un papillon de la Cour » qui séduit facilement une femme sensible (VI), et il se définit lui-même un homme inconstant qui passe d'un engagement à l'autre (X). Elle lui demande de la femme qu'il rencontre si souvent (c'est elle-même, sa sœur) : c'est un moyen pour savoir ce qu'il éprouve pour elle. Flaucourt lui révèle qu'il a une demi-sœur à laquelle il est beaucoup attaché, et on lui fait croire que Madame de Valmont et l'Inconnue ont une amie en commun. L'Inconnue lui pose des questions qui font comprendre qu'elle est bien informée sur les faits et qu'il ne pourra pas dissimuler avec elle. En particulier, la question sur une jeune personne, que Flaucourt aurait enlevé au sein de sa famille et ensuite déposée dans un couvent, désoriente le marquis, qui jure d'aimer l'Inconnue (« je brûle d'un feu qui ne s'éteindra qu'au tombeau », X) mais refuse donner des explications et s'en prend à sa sœur, croyant qu'elle a révélé ce secret à son amie, et que l'Inconnue l'a appris d'elle. Flaucourt envoie des vers pleins de passion à l'Inconnue et jure de se soumettre à ses volontés à l'occasion de leur entrevue programmée. Cette rencontre n'aura jamais lieu : l'Inconnue se tait et le marquis, éploré, reçoit de sa sœur des lettres de reproches (« tout Paris s'amuse de votre aventure du bal ») où elle lui écrit qu'il est un enfant gâté, qu'il fait des sottises, que cet amour l'a transformé (mal rasé, il vit renfermé sans plus dormir) et que l'Inconnue *est une chimère, elle le sait de bonne part* (XIII, XVI). Après la réponse fâchée du marquis qui rejette ses conseils, Madame de Valmont pense qu'il l'a découverte, mais décide de continuer la mascarade sous un autre anonymat, et en prévient le comte ainsi que le lecteur (XVIII).

À partir de la lettre XIX, Madame de Valmont assume une seconde fausse identité, qui dans le roman est indiquée comme *nouvelle Inconnue* : elle prétend être une secrétaire et confidente de la première inconnue et, incroyablement, Flaucourt, tombe dans ce second piège. Cette mystérieuse dame lui confirme que la première Inconnue *était de mauvaise foi*, et lui avoue son amour, un amour qui la rend malade, un amour infini (« je ne brûlai jamais que pour vous, et je n'aimerai jamais que pour vous », XIX) par une image semblable à celle qu'il avait utilisée avec la première Inconnue : pour le séduire, elle a recours aux lieux communs du discours amoureux. Au début, complètement déconcerté (« Je suis, madame, dans un labyrinthe inexplicable ») il hésite, il pense à un *beau coup de théâtre* et à un *piège fort ingénieux* (XX) ; mais il accepte toutefois d'envoyer à la nouvelle Inconnue le billet de sa loge aux Italiens, où ils pourront se rencontrer. Bien évidemment, la loge restera vide, et Flaucourt comprend enfin d'avoir été la dupe de ce qu'il appelle une *plaisanterie*, mise en place par un « mauvais plaisant qui s'alambique l'esprit ». Il fait aussi une remarque assez sexiste : « mais les grâces de l'esprit sont ordinairement accompagnées d'une bonne éducation et cette Inconnue est sans doute un homme très ridicule » (XXI). La nouvelle Inconnue lui envoie une dernière

lettre où elle dément le fait que la bonne éducation s'accompagne aux grâces et à l'esprit et que la bonne compagnie est réellement bonne, et où elle se plaint du fait que les femmes, plus essentielles que les hommes, ne soient ni aimées ni écoutées. Elle décrit ses peines d'amour et affirme que « l'amour, même sans estime, est un sentiment nécessaire », mais « qu'un véritable amour naît de la confiance ». Elle prend congé, rompant avec lui (XXII). Paradoxalement, Flaucourt reconnaît dans ce discours « tous les caractères de la vérité », puisque le style de la lettre reproduit *de manière si vraie les couleurs du sentiment*. Faisant confiance à cette *si grande apparence de franchise* et trouvant la nouvelle Inconnue fort aimable, il manifeste son désir de continuer cette relation épistolaire (XXIII).

Madame de Valmont informe son frère que « tout cela n'était qu'un jeu » et qu'elle a « la preuve en main ; elle lui écrit : « ceux qui vous ont trompé avaient de bonnes intentions. On vous a débarrassé de cette petite créature ; puissiez-vous de même vous défaire du perfide La Fontaine et reconnaître un jour vos vrais amis », révélant ainsi le but de cette mascarade (XXIV). Elle attaque La Fontaine, défini *perfide, horrible confident* et *pernicieux* et lui envoie la lettre qu'elle a écrit à leur père, le vieux marquis. Cette missive décrit la situation de Madame de Valmont et de sa femme (« ma pauvre mère ») : elle y relate le cours de sa vie après son enfance, pendant les années où il n'était plus présent à côté de sa maman, et conclut *qu'elle est satisfaite du peu qu'elle a, et qu'elle est contente si son fils est heureux*. Elle déclare que son intention est *soulager son cœur* d'un poids lourd : lui *témoigner sa tendresse* et pouvoir être appelée sa fille. Mais Madame de Valmont lui demande aussi de faire quelque chose pour sa pauvre mère, « et de la mettre à l'abri des horreurs de la misère dans ses vieux jours ». Comme les moyens à sa disposition se sont beaucoup réduits, elle le prie au moins de faire refluer sur sa mère une partie des bienfaits auxquels elle aurait droit. Voilà sa motivation : « Si je suis votre enfant, quoique la loi ne l'avoue pas, je ne dois point vous en être moins chère, et vos obligations ne sont pas moins sacrées envers moi, qu'envers ma mère ». Comme il est très prodigue à l'égard des pauvres, sa fille lui demande de traiter sa maman de la même manière, faisant appel à ses vertus chrétiennes (XXV).

Le jeune marquis, qui approuve la lettre, de son côté a écrit à son oncle pour plaider en faveur de sa sœur, à laquelle il témoigne son attachement et qu'il prie de lui faire connaître les deux Inconnues : il refuse de croire que la double mascarade soit l'œuvre de Madame de Valmont, comme quelqu'un lui a suggéré (XXVI). La réponse du vieux marquis à sa fille est assez froide : très malade, il veut oublier ses erreurs de jeunesse et elle, née d'une mère régulièrement mariée, n'a aucun droit pour réclamer de lui le titre de la paternité. Au nom de la religion, il promet que sa digne et respectable épouse, à qui il remet sa fortune et ses bienfaits, exécutera ses dernières volontés.

Après la mort du vieux marquis, Madame de Valmont raconte à un abbé comment la marquise a laissé croire à son époux mourant qu'elle s'occuperait de s'acquitter de ses intentions, a promis verbalement et à l'écrit de prendre soin d'Olinde, sa mère, sans toutefois donner une suite à ses promesses. Valmont écrit : « Ce n'est que d'elle que je me plains. Je veux dévoiler au public son hypocrisie, son fanatisme et sa cruauté ; et si je l'ai ménagée jusqu'à ce moment, ce n'est que par respect pour celui qui me fut si cher, et dont j'honore la cendre » (XXX).

La partie finale du roman contient les lettres échangées entre Madame Valmont et plusieurs personnes. D'abord elle écrit à son oncle Flaucourt, un haut prélat qui a refusé toute aide et à qui elle répète les promesses de la marquise. C'est l'occasion pour montrer l'hypocrisie du clergé : de quels hommes faut-il s'attendre l'humanité et la bienfaisance si

ceux qui ont le rang et la dignité de Monseigneur « ont le cœur inaccessible aux cris des malheureux » ? Ensuite, il y a la correspondance avec sa mère, d'où ressort le sentiment profond qui lie les deux femmes. On apprend aussi qu'Olinde travaille péniblement pour sa subsistance et celle d'une petite orpheline dont elle s'est chargée, qu'elle a envoyé les lettres de Madame de Valmont à la marquise de Flaucourt pour prouver sa condition et qu'elle en a reçu une promesse de fonds jamais arrivés⁶⁹¹. Une missive d'un particulier languedocien informe Madame de Valmont que sa mère a eu une attaque d'apoplexie et qu'elle se trouve dans l'indigence. Ce même particulier précise ensuite qu'Olinde n'a eu qu'un louis d'or, et que le seul argent qu'Olinde reçoit provient de sa fille. Madame de Valmont et sa mère s'échangent des lettres qui mettent en évidence la cruauté et la mauvaise foi de Monseigneur et de la marquise⁶⁹². Valmont arrive au point d'écrire au *vil* et *rampant* La Fontaine, qui a persuadé le jeune marquis à ne plus la fréquenter, pour essayer de rétablir le contact. Les dernières lettres sont pour son frère, désormais devenu maître de la fortune paternelle, qui vient de se marier et continue à rester éloigné d'elle : elle lui rappelle les promesses qu'il lui a faites par écrit, dans une missive qu'elle attache comme rappel. Il lui avait assuré qu'elle aurait une pension et même qu'elle serait à la tête de sa maison. Madame de Valmont fait appel à son honneur d'aristocrate et sa sensibilité pour prétendre au moins une pension alimentaire pour sa mère, *la plus intéressante et la plus infortunée des femmes* : elle invoque finalement son humanité. Le roman se termine avec une lettre de la femme auteur au comte, qui a eu une *altercation vive* au sujet de Madame de Valmont, dont il a pris le parti. L'autrice lui conseille de ne pas s'exposer pour défendre le sexe opprimé, car il s'agit d'une habitude des temps passés. Après avoir cité *L'Homme généreux*, elle réaffirme la véracité des lettres et termine avec un poème en rime plate écrit par Madame de Valmont sur la mort de son père, qui témoignent de ses sentiments à la fois de regret et d'admiration : « Je dois à ce grand homme, admiré par la France | D'un esprit naturel, la vive intelligence ».

L'intrigue amoureuse qui fonde la première partie du roman répond au goût du public et est utilisée comme prétexte pour structurer le roman. Dans la deuxième partie, le compte des lettres recommence, le ton est plus soutenu et la correspondance fournit, comme le dit Isabelle Tremblay, des véritables *pièces à conviction*. Giulia Pacini souligne dans son étude qu'Olympe de Gouges choisit l'opinion publique et non pas un Parlement pour présenter ses revendications, de manière à pouvoir parler avec plus de liberté et à transformer son histoire personnelle en une question plus générale⁶⁹³. La dénonciation de Madame de Valmont, victime d'une injustice personnelle ainsi que sociale, est en même temps la dénonciation d'Olympe de Gouges, avancée à travers un roman qui ne saurait pas être défini simplement *autobiographique*. À ce propos, Isabelle Tremblay met en

⁶⁹¹ C'est dans cette lettre que la mère de Madame de Valmont parla à sa fille de *ses enfants*. On sait qu'Olympe eut probablement une fille de son amant Biétri de Rozières, morte en bas âge.

⁶⁹² Madame de Valmont y précise aussi qu'elle ne se rend pas chez sa mère pour sauver l'argent qui serait perdu en voyages.

⁶⁹³ G. Pacini, « *Celle dont la voix publique vous a nommé le père* : Olympe de Gouges's *Mémoire de Madame de Valmont* (1788), *Women in French Studies* 9, 2001, p.207-219.

évidence que les critiques contemporains ne sont pas tous d'accord sur l'épaisseur de cet ouvrage. La plupart d'eux considèrent le roman épistolaire seulement dans sa dimension autobiographique. Raymond Trousson, par exemple, donne un jugement négatif sur la construction de l'œuvre, sur sa forme et sur le style : « La construction est déconcertante, parfois confuse, le style bâclé, presque oral », « La forme du *Mémoire* est bizarrement hybride et maladroite »⁶⁹⁴. Il considère ce roman comme une prétendue autobiographie pas trop bien réussie, à cause d'une présentation bien romanesque : « Il est douteux que ce roman ne contienne rien que d'authentique, en dépit des affirmations réitérées d'Olympe de Gouges, et l'aventure du bal, avec la correspondance qui s'en suit, rappelle trop les artifices à la mode pour convaincre »⁶⁹⁵. Gisela Thiele-Kobloch et Giulia Pacini définissent strictement l'œuvre comme un roman autobiographique par lettres ; Lisa Beckstrand le trouve intéressant pour sa nature autobiographique⁶⁹⁶. Selon Tremblay, il s'agit d'un roman certainement inspiré de la réalité mais qui « éprouve les mécanismes narratifs ayant assuré le succès du genre épistolaire, explore les différents masques de la voix féminine et découvre le pouvoir de l'opinion publique »⁶⁹⁷.

Tremblay souligne l'intérêt de la duplication auctoriale et de la pluralité des instances énonciatrices qui caractérisent ce roman autobiographique. Le dédoublement du narrateur, typique de la tradition épistolaire, se réalise ici car Madame de Valmont remplace la femme auteur et devient autrice elle-même, établissant avec l'auteur une relation étroite. Cette relation est soulignée par des ressemblances : la femme auteur écrit à Valmont « votre secret est le mien » (I) et affirme plus tard que *l'étoile de Madame de Valmont est aussi bizarre que la sienne, car elles ont été toutes les deux négligées dans l'enfance* (Lettre finale) ; quant à Valmont, elle dit à son auteur « il y a tant d'analogie entre vous et moi, que je ne doute pas qu'on ne nous confonde ensemble » (V).

Le souci d'authenticité de la part de l'auteur est évident. La première lettre du roman, extérieure au recueil, est signée par la femme auteur comme forme de légitimation

⁶⁹⁴ R. Trousson, *op. cit.*, respectivement p.487 et p.484.

⁶⁹⁵ *Id.*, p.487.

⁶⁹⁶ G. Thiele Knobloch, « Quelques thèses sur l'œuvre littéraire d'Olympe de Gouges », dans *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*, Paris, Université Paris 8, 1997, p.41-51 ; G. Pacini, *op. cit.* ; L. Beckstrand, « Olympe de Gouges : Feminine sensibility ans Political Posturing », *Intertexts* 6, 2002, p. 185-193.

⁶⁹⁷ I. Tremblay, *op. cit.*, p.113.

objective⁶⁹⁸. Dans la dernière lettre, elle écrit au comte que cette correspondance sera vue par le public vraisemblablement comme un roman (c'est-à-dire comme une fiction), et ensuite réaffirme que les lettres ne viennent pas de son imagination, qu'elles sont authentiques et qu'elle n'en est nullement responsable si ce n'est que pour leur mise en ordre (autobiographie). Ces deux aspects sont donc bien distingués. Mais dans le roman le personnage de la femme auteur est déclaré explicitement comme le double d'Olympe de Gouges, comme le prouvent par exemple les références à *L'Homme généreux*. Cela crée un intéressant enchâssement des instances énonciatrices : *Olympe-romancière* rédige cette œuvre comme *narratrice-femme-auteur* mais utilisant la narration d'une *épistolière* (*Madame de Valmont*). Celle-ci raconte des événements vécus à travers une correspondance, où il lui arrive de cacher son identité et de se feindre successivement une *Inconnue* et une *nouvelle Inconnue*. C'est presque une sorte de mise en abyme de l'énonciation⁶⁹⁹ qui semble brouiller les frontières entre réalité et fiction et finit par célébrer les stratégies de la création littéraire : « D'Olympe de Gouges à Mme de Valmont, en passant par l'Inconnue, la nouvelle Inconnue et la femme auteur, les instances énonciatrices féminines conçues en quadriptyque lèvent le voile sur les mécanismes épistolaires qui leur concèdent une auctorité auctoriale »⁷⁰⁰.

Isabelle Tremblay souligne aussi la présence de renvois intertextuels intéressants qui attirent l'attention sur le roman épistolaire comme produit littéraire et sur le discours amoureux : Valmont n'est pas seulement le nom du héros de Laclos, avec qui l'épistolière partage effectivement le goût pour la feinte et la dissimulation, mais renvoie également au roman par lettres *Le Comte de Valmont ou les Égaréments de la raison* de l'Abbé Gérard⁷⁰¹, une œuvre de conversion qui eut beaucoup de succès. Serait-ce une allusion à la fonction éducatrice et persuasive du *Mémoire* ? Il est vrai que le thème de la persuasion est central dans ce roman d'Olympe de Gouges : il s'agit pour Madame de Valmont de convaincre son frère à éloigner l'influence pernicieuse de La Fontaine et les liens amoureux indécents et à accueillir sa demande de reconnaissance socio-économique⁷⁰² ;

⁶⁹⁸ Tremblay rappelle l'importance de ce type de lettre (la lettre *zéro*) citant Henri Boyer, « La communication épistolaire comme stratégie romanesque », *Semiotica* 39, 1982, p.21-44.

⁶⁹⁹ Tremblay parle de « télescopage d'instances narratives » (*op. cit.*, p. 119).

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ Voir ci-dessus, p.246, n.511.

⁷⁰² Giulia Pacini observe que Madame de Valmont ne réussit nullement à modifier le comportement de son frère en lui écrivant comme sœur illégitime ; par contre, en tant qu'Inconnue, à travers les clichés amoureux, elle arrive à l'influencer plus facilement.

de pousser le vieux marquis vers l'expression d'un amour paternel en lui rappelant qu'elle est celle dont la voix publique l'a nommé le père ; de faire reconnaître son existence à la famille Flaucourt pour susciter leur générosité à l'égard de sa mère... Pour la femme auteur, il s'agit de persuader Madame de Valmont à publier sa correspondance ; pour Olympe, il s'agit d'illustrer au public les mensonges et les hypocrisies dont elle est victime comme représentante du genre féminin et de le ramener à sa cause, comme une sorte de tribunal populaire appelé à juger les preuves écrites de ce que Madame de Valmont dit. Les lettres deviennent ainsi des documents incriminants.

L'enchâssement narratif produit une répétition, une redondance qui sert bien à la persuasion, comme le dit Carol Sherman : « Redundancy is perhaps the first principle of didacticism and persuasion. Saying something does not make it so, but saying it repeatedly and with variety may seem to make it so »⁷⁰³. Il vaut également la peine de remarquer que la représentation des jeux de rôle et de voix rapproche ce roman à la mise en scène d'une pièce théâtrale. Et d'ailleurs, le sujet du roman a déjà été traité dans une comédie, et sa rédaction devrait servir comme intégration utile à celle-ci, comme le dit l'auteur : « Ce tableau pourra faire disparaître les défauts qui se sont glissés dans mon ouvrage » (I)⁷⁰⁴.

Les thématiques féminines et féministes de l'œuvre s'éloignent ici du militantisme politique que nous avons vu dans les dernières pièces, mais l'époque d'écriture est bien différente : la Révolution n'a pas encore éclaté, et la voix d'Olympe se lève pour dénoncer les injustices qui touchent les femmes. Au centre de sa revendication, il y a sa condition de fille naturelle à laquelle la société de l'Ancien Régime nie toute forme de droit et la situation de sa mère laissée dans l'indigence malgré une liaison durée des années, malgré les relations étroites de sa famille avec la famille des Pompignan et malgré les promesses des membres de cette famille. Ce thème personnel est le point de départ pour une dénonciation sociale : inutile de rappeler que la question des enfants naturels et de la tutelle des mères est l'un des thèmes féminins les plus récurrents dans l'œuvre d'Olympe de Gouges, qui le considère un problème social à part entière. Et ce n'est pas pour rien,

⁷⁰³ C. Sherman, *Reading Olympe de Gouges*, New York, Palgrave, 2013, p.23 (cité par Tremblay, *op. cit.*, p.120). Giulia Pacini aussi met en évidence que le cadre narratif de l'œuvre lui permet de fonctionner comme une *chambre de résonance* (« as a resonance chamber for her claims », *op. cit.*, p.216).

⁷⁰⁴ Isabelle Tremblay manifeste son étonnement à l'égard de l'oubli dont le *Mémoire* est victime dans l'histoire de la littérature : elle cite deux bibliographies importantes, dont une assez récente (*Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842* de Giraud et Clin-Lalande, 1995) où ce roman n'est pas répertorié (*op. cit.*, p.117).

comme le rappelle aussi Giulia Pacini, qu'il fera l'objet de l'article XI de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, libellé ainsi :

La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de la femme, puisque cette liberté assure la légitimité des pères envers les enfants. Toute Citoyenne peut donc dire librement : je suis mère d'un enfant qui vous appartient, sans qu'un préjugé barbare la force à dissimuler la vérité ; sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.

Olympe affirme que les femmes doivent avoir le droit de légitimer un enfant né hors du mariage et de le présenter à la loi, à la société et à la famille, ce qui comporte, par conséquent, son entrée dans la lignée héréditaire.

Si dans le contenu du *Mémoire* Olympe traite des thèmes féminins d'intérêt personnel et social, les aspects formels et structurels de l'ouvrage peuvent être lus comme l'expression d'une instance féministe. À travers les procédés du genre épistolaire et en particulier à travers le jeu complexe des voix et des identités, Olympe exploite différents masques (ceux d'amoureuse, de sœur, de fille, de romancière) et montre les possibilités d'une énonciation performative à différents niveaux : agissant sur les destinataires de ses lettres et construisant un document-témoignage à valeur publique, destiné aux lecteurs, une femme peut faire entendre sa voix pour essayer de remédier à une injustice personnelle et sociale grâce à la lettre, utilisée comme une véritable arme⁷⁰⁵. Pour Olympe en tant qu'autrice, en tant que romancière, cela représente une affirmation artistique importante, la preuve de la capacité d'exploiter des stratégies narratives et énonciatrices, codifiées dans la tradition littéraire, dans un moment historique où les conditions d'écriture pour les femmes ne sont pas favorables et où on s'attend à ce qu'elles choisissent des sujets bien conventionnels et limités (comme le soulignent d'ailleurs les remarques ironiques du comte dans la lettre III). Il ne s'agit pas seulement de remédier à une injustice, mais de montrer par quelles stratégies d'écriture une femme écrivain peut affirmer ses idées et se légitimer du point de vue auctorial.

On peut souligner, finalement, que l'appel à l'opinion publique comme organe de légitimation des droits d'une fille naturelle représente de fait une transgression au code

⁷⁰⁵ Une arme « tantôt défensive, tantôt offensive », comme le dit Jean Rousset (« La monodie épistolaire : Crébillon fils », *Études littéraires* 1, 1968, p.170), cité par Tremblay (op. cit., p.115).

de l'ordre établi, l'ordre patriarcal de l'Ancien Régime, et que cette position correspond à une prise en charge de nature politique assez importante, même si non explicitement marquée. Comme le dit Isabelle Tremblay, « Grâce au *Mémoire de Mme de Valmont*, Olympe de Gouges montre bien que la fiction et plus précisément le roman peuvent servir de portail à l'action sociale, politique et littéraire »⁷⁰⁶. Puisque cela se produit à l'intérieur d'une œuvre littéraire écrite par une femme dans le contexte de l'époque, nous nous permettons d'y reconnaître sans difficulté l'expression d'une revendication féministe.

7.3 *Bienfaisance ou La Bonne mère*, 1788, conte mêlé d'anecdotes

Dans cette œuvre, comme on l'a vu ci-dessus, Olympe propose de nouveau une sorte d'enchâssement narratif, car à son intérieur, mais en même temps bien définie, se trouve la petite pièce *La Bienfaisance récompensée*. Ce conte moral présente le personnage d'une jeune veuve, Madame de Circey⁷⁰⁷, et de ses brillants enfants : le jeune marquis de Circey (10 ans) et la petite Julie (7 ans). Les éléments autobiographiques sont bien évidents, et le titre de *marquis* du jeune garçon fait penser au marquis de Pompignan. Chez cette jeune femme qui vit retirée à Paris avec sa petite famille, on raconte quatre histoires : la première parle d'un colonel honnête et vertueux qui finit par se suicider avant l'exécution de son fils cadet, condamné à la suite d'un crime horrible commis par la soif de richesse ; la seconde décrit un acte de générosité de Louis-Philippe (Philippe Égalité) duc d'Orléans, qui, pendant une expédition de chasse s'offre comme parrain au baptême d'un bébé de paysans et garantit une rente à la jeune mère, qui peut ainsi épouser son amant ; la troisième raconte une action courageuse du même duc qui sauve la vie à son jockey entraîné par un torrent violent ; la quatrième, contenue dans une lettre écrite par un notaire de Noyon, décrit une épisode de valeur et de courage qui a comme protagoniste une jeune fille intrépide, Catherine Vassent, sauveuse de trois hommes descendus dans une fosse d'aisance et en train d'asphyxier, à laquelle le duc, dont on lit également une missive, donne des récompenses importantes. Nous pensons pouvoir affirmer que les trois

⁷⁰⁶ I. Tremblay, *op. cit.*, p.128.

⁷⁰⁷ Le roman épistolaire de Claude-Joseph Dorat (1734-1780) *Les Malheurs de l'inconstance, ou lettres de la marquise de Syrcé au comte de Mirbelle* de 1772 présente le personnage d'une femme charmante, dont le nom est orthographié *Syrcé* ou *Circé*. Olympe pourrait l'avoir lu (c'est notre hypothèse) et avoir reproduit par omophonie le nom de cette jeune mère du marquis de *Circey*.

derniers récits sont le prétexte pour une célébration du duc d'Orléans et de sa bienfaisance, à qui Olympe est très liée dans cette période de sa vie : il y apparaît personnellement dans toute sa générosité et bienfaisance, et les références aux qualités nobles de sa femme la duchesse et aux mérites supérieurs de Madame de Genlis qu'il a nommée gouvernante de ses enfants sont également des hommages à sa personne.

Dans ce conte, nous avons trois types féminins, tous exprimant des femmes supérieures.

Madame de Circey

Alter ego d'Olympe, cette dame est une jeune mère tendre et attentionnée, belle, respectable et bienfaisante. Elle ouvre sa maison aux infortunés, même s'il y a des Grands qui se présentent à sa porte. Son choix de vivre discrètement, éloignée du monde, pour se consacrer à ses enfants et aux indigents, est un mystère pour tous, et suscite *de l'envie et de la médisance*. Madame de Circey discute de littérature⁷⁰⁸, aime le théâtre moralisant, et y amène ses enfants pour « leur procurer des leçons salutaires en prenant du plaisir ». C'est une femme très généreuse, car non seulement elle accueille les malheureux, les console, les habille et mange avec eux, mais elle leur réserve une place dans la vie de sa famille pour qu'ils y apportent leur vécu, leur expérience, au nom d'un principe démocratique : « Il n'y a point de distinction. Chacun fait part des événements de sa vie et des anecdotes qu'il a pu recueillir ». Parmi ces fréquenteurs il y a par exemple un vieux soldat devenu aveugle, le père Ambroise, qui raconte au jeune marquis les belles actions de guerre auxquelles il a assisté, et la mère Pétillon, qui exalte la valeur de la bienfaisance auprès de la petite Julie. La pauvre vieille lui explique que la bienfaisance permet d'équilibrer un peu les injustices sociales dont sont victimes ceux qui sont privés de la fortune, car la nature donne à tous *le droit d'y prétendre*. La minorité des riches opprime et commande, tandis que la majorité de pauvres et de malheureux obéit avec soumission. « La tyrannie est affreuse dans l'homme qui s'aveugle par la supériorité de son rang et de sa fortune et qui n'a point, en faveur des malheureux, les principes essentiels du véritable homme ». On pourrait observer que l'éducation que la marquise propose à ses enfants est également démocratique : les pièces théâtrales s'accompagnent aux récits et aux maximes des vieux indigents qui fréquentent la maison. Madame de

⁷⁰⁸ Elle prend la défense d'Antoine Rivaroli dit le comte de Rivarol, anti-révolutionnaire, auteur avec de Champcenetz du *Petit Almanach de nos grands hommes*, une liste satirique des personnalités de l'époque (1788).

Circey est donc une jeune mère idéale, qui se préoccupe d'éduquer ses enfants au respect de l'humanité la plus dépourvue et qui sait bien qu'*il ne faut pas perdre de vue les enfants, leur montrer sans cesse la plus tendre amitié, la confiance et les vertus qui conviennent à l'homme essentiel.*

Catherine Vassent

De cette jeune fille courageuse nous avons déjà analysé le profil dans la pièce qui la concerne. Dans le conte, elle représente une victoire féminine, car elle reçoit une légitimation particulière : elle est associée au duc d'Orléans et à Léopold de Brunswick⁷⁰⁹, deux hommes, deux princes. « Une jeune fille sans éducation et née villageoise, s'est élevée jusqu'à ces deux grands hommes. La nature ne perd jamais de vue un être qu'elle a favorisé. Elle le place au premier rang. Léopold de Brunswick et Monseigneur le duc d'Orléans, ainsi que Catherine Vassent, leurs noms seront gravés dans tous les temps en caractères ineffaçables et la renommée les a portés jusqu'au Cieux » : c'est le commentaire du vieux notaire qui lit la lettre que son collègue de Noyon lui a envoyée avec le récit de l'exploit héroïque de Catherine.

Madame de Genlis

Voilà l'exemple d'une éducatrice exceptionnelle. Le Père Ambroise la définit « capable de former l'esprit et le cœur d'un jeune homme », une femme qui « s'est bien élevée au-dessus de son sexe » et qui « a plané dans la grande littérature ». Il fait allusion à la critique de Madame de Genlis à l'égard des *philosophes*⁷¹⁰. Nous ajoutons que cette écrivaine est l'une des voix féminines qui se lèvent pour dénoncer les difficultés des femmes écrivains. Même si elle n'est pas associée à la bienfaisance, cette gouverneure des enfants d'Orléans qui est également une femme de lettres qui défend sa catégorie, réunit en elle trop de qualités pour ne pas être mentionnée dans ce contexte.

Le thème dominant de la bienfaisance et la célébration du duc d'Orléans n'empêchent pas Olympe de Gouges de peindre des figures féminines fortes. La bienfaisance est à tous les niveaux, dans ce conte : Madame de Circey, Catherine Vassent,

⁷⁰⁹ Léopold de Brunswick-Wolfenbüttel (1752-1785), général prussien, mourut lors d'une inondation dans l'Oder, en Allemagne, cherchant de sauver les habitants d'un village.

⁷¹⁰ Voir ci-dessus, p.107, n.220.

le duc, le prince prussien... tous l'exercent, chacun à sa manière, et deviennent l'expression d'une humanité active, efficace et en quelque sorte égalitaire au point de vue social et aussi sexuel.

7.4 *Le Prince philosophe*, 1792, conte oriental

Le Prince philosophe, le seul ouvrage vraiment romanesque d'Olympe de Gouges, paraît en 1792, en deux tomes publiés à Paris chez Briand sous le titre suivant : *Le Prince philosophe, conte oriental, par l'auteur de la pièce intitulée "L'Esclavage des nègres"*. Les tomes sont de 261 pages chacun. Cette édition, conservée à la Bibliothèque Nationale de France⁷¹¹, est restée la seule existante jusqu'à 1995 : en cette année "Indigo & Côté-Femmes éditions" a publié à Paris les deux volumes (respectivement de 90 et de 120 pages), qui ne présentent ni d'introduction ou préface ni de notes mais seulement une bibliographie finale sur Olympe de Gouges. C'est à cette édition de 1995 que nous faisons référence⁷¹².

Le roman fut très probablement achevé en 1788, car au début de 1789, avant la réunion des États Généraux⁷¹³, l'autrice écrit dans *Le Bonheur primitif de l'homme* : « Les femmes ne forment-elles pas la moitié de la société? Et malheureusement leur peur d'émulation contribue à la perte de l'autre moitié. C'est ce que je démontre dans mon *Prince philosophe*, qui va paroître incessamment »⁷¹⁴.

Elle parle encore du *Prince philosophe* dans l'écrit *Les Vengeances utiles et humaines* quand elle souhaite une révolution dans les rapports entre les hommes et les femmes destinée à élever l'esprit et l'âme de tous deux : « tous deux, à l'avenir, concourront au bien général, & la postérité s'applaudira à jamais de ce changement. C'est ce que je démontre clairement dans mon *Pr...ph...* »⁷¹⁵. Un peu plus loin, en s'adressant à l'éditeur du roman, Briand (qu'elle écrit *Brilland*), qui a à tort refusé l'acquisition d'une *Préface*, Olympe écrit : « C'est le roman le plus fou & le plus sage à la fois, le plus moral

⁷¹¹ Non consultable sur *Gallica*, malheureusement.

⁷¹² En 2010 paraît le tome II des *Œuvres Complètes* des Éditions Cocagne, qui fait partie de la collection voulue par Félix-Marcel Castan.

⁷¹³ Comme nous le rappelle Henri Coulet, « Sur le roman d'Olympe de Gouges : *Le Prince philosophe* », dans *Les Femmes et la Révolution française*, *op. cit.*, p.273.

⁷¹⁴ O. de Gouges, *Le Bonheur primitif de l'homme*, *op. cit.*, p.68.

⁷¹⁵ *Id.*, p.105. *Les Vengeances utiles et humaines* est imprimé dans la même édition que *Le Bonheur primitif*, dont il apparaît comme une continuation.

& le plus philosophe »⁷¹⁶. Elle croit que, sans une préface explicative, le public ne saurait pas s'en rendre compte. Elle espère que cet « essai romanesque », qu'elle affirme avoir écrit en cinq jours, sera reconnu comme un « coup de maître » et qu'il réduira au silence les « faiseurs d'Almanachs » qui dénigrent ses œuvres. Olympe s'attend donc beaucoup de ce roman qu'elle projette de publier peu après. Toutefois, le roman sortira après quatre ans, en pleine Révolution, et à cette révolution il ne peut donc faire aucune allusion⁷¹⁷.

En reprenant une expression citée par Olivier Blanc, on pourrait définir *Le Prince philosophe* un roman politico-philosophique⁷¹⁸. Il a certainement la longueur du roman, mais peut-être Olympe a préféré le présenter comme un *conte oriental* pour le situer dans le goût littéraire de l'époque et en souligner sa dimension fictionnelle. Cette histoire se déroule à Siam, aux îles Maldives et en Chine. La première partie du roman, qui présente une vraie « fiction dans un espace imaginaire, dans la convention du rêve oriental qui traverse le siècle »⁷¹⁹, a effectivement tous les ingrédients du *conte oriental*, qui appartient à la catégorie du *conte merveilleux*⁷²⁰ : c'est un récit de voyages dans des pays exotiques qui permettent la découverte des mœurs étrangères, pleins d'aventures, avec des vaisseaux, des pirates et des brigands, des prodiges, du luxe et des fêtes somptueuses, avec un certain goût pour le merveilleux et les contes de fées... Mais cette partie assume en même temps une valeur propédeutique, car elle montre le parcours de formation politique du prince, à travers la connaissance de différents royaumes.

Dans la seconde partie, l'apprentissage d'Almoladin est terminé, et il s'agit maintenant de régner : le conte se fait plus philosophique et politique, présentant à plusieurs égards des thèmes chers à ce genre littéraire. La forme politique idéale, les vertus de l'homme d'État, les relations entre le monarque et le peuple, la justice, le conflit entre la fonction publique et le bonheur privé, le triomphe des Lumières sur les superstitions et les inégalités, le philanthropisme, la nature comme éducatrice et source de bonheur, le culte de la vertu, la célébration de l'état primitif... sont autant de sujets

⁷¹⁶ *Id.*, p.107.

⁷¹⁷ Il faut tenir compte non seulement de la question chronologique, mais aussi du fait qu'Olympe n'avait pas du tout l'habitude de réviser ses textes, donc la rédaction de 1788 est certainement celle que nous lisons aujourd'hui. (H. Coulet, *op. cit.*, p.278. n. 1).

⁷¹⁸ O. Blanc (*op. cit.*, p.135) reprend un *Dictionnaire biographique* de Le Bas, Paris, 1860.

⁷¹⁹ F.-M. Castan, (O. de Gouges, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p.179).

⁷²⁰ L'orientalisme se diffuse en France à partir de 1700, année de la première traduction européenne des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland, qui adapta ce recueil au goût du siècle.

abordés par Olympe de Gouges dans ce que l'on peut définir un *traité sur la souveraineté*⁷²¹.

C'est dans le contexte de ces *tópoi* littéraires qu'Olympe choisit de présenter un projet féministe et deux modèles féminins.

Le Prince philosophe. Résumé tome 1

Almoladin, jeune prince du Siam fils du roi Amadan, échappe aux complots assassins de sa cruelle belle-mère et part incognito pour voyager et connaître les cours étrangères. Aux îles Maldives il trouve une situation politique très instable dont il pourrait profiter pour devenir le nouveau souverain, mais se prodigue pour reconcilier le sultan avec son peuple, rétablissant l'ordre et la paix sociale. Almoladin repart comblé d'honneurs et arrive ensuite au royaume de Golconde, où il participe à la vie d'une cour somptueuse et devient l'objet du désir de toutes les femmes, y compris la reine. Il apprend par une lettre de son père que sa belle-mère est morte en accouchant d'un monstre reptile mais se prépare à poursuivre ses voyages.

Sa soeur, la princesse Géroïde, échappée elle aussi à une tentative de meurtre de la perfide reine, a fait naufrage et a entretemps accosté sur la terre ferme chinoise. Elle y rencontre un vieillard, Palémon, et son fils Corydas, désespéré pour avoir perdu son amoureuse Palmire, enlevée par les pirates. Géroïde, qui ressemble à Palmire, s'établit au pays de Palémon, où tout le monde vit libre et vertueux. Corydas prend la route du Siam pour aller informer le roi Amadan que la princesse est saine et sauve. En effet, celle-ci ne veut pas risquer de tomber entre les mains de sa marâtre (qu'elle croit vivante), mais malheureusement tombe dans les mains des pirates qui ravagent le pays et enlèvent les filles pour fournir les sérails des rois étrangers. Elle est donc embarquée destination Pékin.

Almoladin, de nouveau en route, est attaqué par des brigands et emmené dans leur île secrète, qui est un modèle d'ordre et de civilisation et où il gagne leur confiance. Il rencontre le vieux roi des brigands qui le reconnaît comme le prince du Siam et lui raconte son histoire. Ancien ministre de la religion au Siam, le roi des brigands avait montré la fausseté des divinités qu'on y adorait (des légumes) et avait dû s'exiler à Golconde, et ensuite, toujours à cause de sa lutte contre la religion d'état qui était de fait une superstition, dans cette île secrète. Ici, il avait fondé une civilisation raffinée avec d'autres exilés du Siam, mais, cette société parfaite manquant de source de revenu, ils avaient décidé de dérober les passants.

Émerveillé par la dignité de ce peuple, Almoladin s'engage à intercéder auprès du roi de Golconde pour que le vieux brigand soit gracié et rêve d'un futur radieux pour les habitants de cette île. Une tempête terrible jette sur la côte un vaisseau royal sur lequel voyage le roi Amadan. Réuni ainsi à son fils, Amadan lui raconte qu'à cause de sa femme son peuple le haït et, au cours d'une conversation sur la royauté et le rôle des rois, l'invite à rentrer au Siam pour régner à sa place, mais le prince refuse. Le roi de Golconde arrive pour saluer Almoladin et promettre sa clémence au peuple des brigands. Amadan et son fils s'embarquent pour la Chine.

On revient à la princesse Géroïde, qui réussit miraculeusement à s'évader du vaisseau des pirates : après plusieurs jours sur une chaloupe bien équipée pour une fuite, elle accoste sur l'île où séjourne l'ancienne favorite de l'empereur de la Chine, la sultane Elmire. La princesse cache son identité et se présente sous le nom de Palmire. Elmire pense l'utiliser pour se venger de la nouvelle favorite de l'empereur. Celui-ci, piqué par la description de cette beauté, arrive sur l'île et cherche à persuader Géroïde/Palmire à aller vivre à la cour, mais le mépris que la jeune femme montre pour le luxe ne fait qu'augmenter son intérêt pour elle. Géroïde/Palmire, amoureuse elle aussi de l'empereur, accepte enfin de se rendre à Pékin. À la suite des manœuvres de la nouvelle

⁷²¹ L'expression est d'Ariella Azoulay, « Olympe de Gouges (1748-1793) », dans Lori Marso (éd.), *Fifty-One Key Feminist Thinkers*, Oxon-New York, Routledge, 2016.

favorite, elle finit par retrouver la vraie Palmire, l'amante perdue de Corydas, qui lui est attribuée comme esclave. Palmire a été destinée au sérail mais elle n'a pas encore été présentée au roi. Géroïde/Palmire rencontre également la soeur du sultan, la princesse Idamée, qui veut connaître cette merveilleuse jeune femme dont son frère est si épris.

Almoladin et son père sont à Pékin sous de fausses identités. La rencontre avec une désagréable femme salonnière est le prétexte pour une réflexion du prince sur le pouvoir de la flatterie et sur les femmes qui veulent à tout prix être belles et jeunes malgré leur âge. Palmire raconte à la favorite son histoire et l'histoire de la princesse Géroïde/Palmire et suscite son inquiétude et sa jalousie pour la belle princesse du Siam, que l'empereur veut épouser. Almoladin et Amadan rencontrent un mandarin de l'empereur, Amazan, qui a été un ancien précepteur d'Almoladin et qui s'est ensuite occupé de l'éducation de la princesse Idamée. Amazan dénonce les caprices et les intrigues des sultanes de l'empereur. Almoladin voit un portrait d'Idamée délibérément embelli et tombe amoureux de la princesse. Il décide d'entrer au palais incognito pour voir la princesse, mais la favorite exige qu'il se présente sous le nom de Corydas et prévient le sultan. Celui-ci interroge immédiatement Géroïde/Palmire sur Corydas, et la princesse lui jure qu'il n'est pas son amant (et c'est la vérité). Lui faisant confiance, le souverain confirme son intention de l'épouser. Juste avant le mariage, la favorite, jalouse, dénonce "Corydas". Almoladin/Corydas risque l'échafaud et les équivoques confondent l'empereur jusqu'à quand Géroïde/Palmire reconnaît son frère et tout est clarifié. Almoladin demande en mariage la princesse Idamée et découvre finalement qu'elle ne correspond pas à l'image du portrait. Toutefois, considérant sa grâce et sachant que la beauté implique souvent la coquetterie, il l'épouse *par philosophie*.

Amadan, Almoladin, Idamée et Palmire partent pour rentrer au Siam. Idamée se révèle très jalouse de Palmire, dont Almoladin est en train de devenir amoureux. Arrivés au pays de Palémon, ils découvrent que Corydas est mort et Palmire, accablée de chagrin, reste à côté de Palémon pour vivre dans le souvenir de Corydas. Almoladin, très malheureux, avoue à son père l'évolution de ses sentiments. Au Siam, où une guerre civile ravage le royaume, l'arrivée du roi et du prince remet l'ordre et le calme. Almoladin et Idamée, reconciliés, deviennent les parents d'un petit garçon, pendant qu'Amadan tombe malade. Le roi laisse à Almoladin son testament moral sur les devoirs d'un bon roi et meurt. Malgré son immense douleur, Almoladin se prépare à régner, encouragé par l'amour de ses sujets et par la vue de sa famille.

Le Prince philosophe. Résumé tome 2

Le roi Almoladin commence son règne avec quelques problèmes : Idamée prétend s'occuper des questions politiques, alors qu'il désire qu'elle s'occupe des arts, des lettres et des malheureux. Toutefois, la reine est déterminée à faire progresser le genre féminin *accablé sous la loi du plus fort*. Le narrateur nous décrit la situation des femmes à Siam : leur principale occupation, c'est se coiffer. En particulier, elles sont sujettes à la mode dominante qui, avec ses bonnets énormes, les rend semblables aux chevaux empanachés et leur fait dépenser des fortunes. Le narrateur passe ensuite à présenter la situation de la culture à Siam : sans plus de génie littéraire, les hommes de littérature se concentrent uniquement sur le genre dramatique, dans lequel ils s'imitent sans cesse, se pillant les uns les autres. Les littérateurs de Siam s'attaquent réciproquement avec des épigrammes et des satires que l'on distribue partout. Il ne reste que deux ou trois hommes recommandables, découragés par cette dépravation générale du goût. Idamée pense que les femmes peuvent avoir du génie et de l'imagination fertile autant que les hommes et qu'elles devraient non seulement cultiver les lettres et les arts, mais aussi participer à l'exercice de la justice et à l'administration des affaires de goût. La reine, après beaucoup de réflexions et corrections, rédige un plan et l'envoie au premier mandarin, en gardant l'anonymat.

Présentation du plan d'Idamée. La nature a créé des espèces où les deux sexes vivent en parfaite égalité quant aux travaux et aux activités communes. Seulement l'homme a mis sa compagne dans une condition d'infériorité et d'impuissance. Les femmes souvent déterminent les événements de l'histoire et savent s'occuper des affaires de leur famille, mais on ne leur reconnaît

pas la possibilité d'hériter les places de leurs maris décédés. Le rôle des femmes, c'est d'influencer la vie publique dans leurs boudoirs. On les a éduquées à être frivoles et à exiger des hommes n'importe quoi sur la base de leur ascendant. Il faudrait leur accorder, pour l'amour de l'État, la possibilité de montrer leur capacité dans tous les domaines, d'autant plus que, souvent, à la tête des bureaux, des entreprises, des armées et du barreau il y a des hommes stupides. On devrait attribuer les places importantes aux femmes ainsi qu'aux hommes, à partir uniquement du mérite. Occupées à cultiver leur propre beauté, elles négligent même leur ménage et leur familles ; l'accès à toutes les fonctions et à l'instruction leur permettrait d'être plus respectables, plus respectées et plus utiles. Leur amour-propre et l'esprit d'émulation en feraient « des guerrières intrépides, des magistrats intègres, des ministres sages et incorruptibles ». Le lecteur est alors informé que le plan a été énoncé au prince Almoladin par le mandarin- même.

Almoladin reconnaît l'intérêt général des idées d'Idamée, mais ne veut pas encourager ce projet d'émancipation féminine, craignant les conséquences pour le pouvoir des hommes. Le mandarin défend la cause d'Idamée, mais Almoladin se rend chez la reine et la raille, ensuite il fait de l'ironie avec son fils, lui présentant un futur où le monde est régi par les femmes et où les hommes sont de pauvres idiots. La reine ne réagit pas aux provocations d'Almoladin, car elle ne veut pas se révéler comme l'auteur du plan. Le projet se répand dans le royaume et les femmes diminuent les dimensions des chapeaux et ensuite les suppriment, choisissant de se coiffer avec un simple bouquet de fleurs. Idamée, ayant su que le premier mandarin a si chaleureusement défendu la cause des femmes, commence à le fréquenter, appréciant toutes ses qualités. Des rumeurs circulent sur ces entrevues, mais Almoladin ne soupçonne rien. Toutefois, pour arrêter ces rumeurs ainsi que les visites du mandarin chez Idamée, il propose la discussion publique de trois questions, et choisit pour cette discussion un vieillard, un jeune homme, un enfant et une vieillarde, une jeune femme et un enfant.

Les trois questions concernent les femmes. La question pour les enfants est sur l'opportunité de donner aux jeunes demoiselles une éducation physique de type masculin malgré leur constitution. La question pour les jeunes gens est sur la capacité des femmes d'être inflexibles et constantes dans leur opinion. La question pour les vieilles gens est sur l'incompatibilité de certaines phases de la vie féminine avec les devoirs des hommes. Idamée choisit avec soin les trois protagonistes féminines de cette confrontation, qui est organisée dans une espèce de théâtre placé dans une cour du palais.

La petite fille qui commence le défi est habillée en garçon, et c'est elle qui gagne la première épreuve (un combat corps à corps) et également la deuxième (un combat au fleuret), prouvant ainsi de mériter une éducation physique pareille à celle des garçons. Almoladin doit, malgré lui, reconnaître la supériorité de la petite, mais refuse l'idée d'éduquer toutes les femmes à combattre. La deuxième épreuve concerne la constance des femmes : le jeune homme présente des lieux communs sur la beauté féminine, tandis que la jeune femme propose des sujets philosophiques, politiques et scientifiques. Par son ironie et ses compliments, l'homme réussit à confondre la fille qui commence à hésiter et balbutier. La vieillarde, furieuse, remplace la jeune femme et commence la troisième épreuve, qui concerne l'incompatibilité des caractéristiques féminines avec les tâches masculines. Le vieillard, petit et un peu *caduc*, fait face à la vieille dame, qui est imposante et déterminée, par des arguments conventionnels : les femmes ne sont pas capables de conduire des affaires majeures, le rôle des femmes c'est de charmer et de plaire, et cela à cause de leur nature. La vieille femme répond toujours avec répartie, ce qui détermine le consensus général et la victoire des femmes.

Almoladin promet de s'occuper du projet et, pour le moment, permet à la reine de fonder une académie des dames pour juger certaines causes féminines. Les femmes de Siam commencent aussi à faire de la littérature.

Une nuit, Almoladin découvre la liaison intime entre Idamée et le mandarin. Résolu à agir en homme sage plus qu'en souverain, malgré son chagrin, il fait grâce aux amants : lui et Idamée vivront séparés, et le mandarin le suivra dans le voyage qu'il va entreprendre avec son fils Noradin dans une province ravagée par un ouragan.

Après son arrivée, Almoladin essaie d'avoir des nouvelles de Palmire, qu'il a laissée dix ans plus tôt et qui habite à une demi-journée de voyage. Le mandarin part à sa recherche, la trouve et découvre qu'elle vit encore avec Palémon et qu'elle n'a pas oublié Almoladin. Almoladin résiste à la tentation de rejoindre Palmire, rentre au Siam pour s'occuper d'Idamée, qui est très malade et languit pour avoir été séparé de son amant. Il commence à chercher une épouse pour son fils Noradin mais désire que cette union soit fondée sur un amour sincère. Il part pour les îles Maldives avec Noradin, à l'invitation du sultan qui lui a proposé sa fille pour ce mariage. Au cours d'une étape à Mâle, Noradin sauve une très jeune et belle femme qui a eu un accident et en tombe amoureux sur-le-champ, mais elle disparaît. Après une conversation avec son père sur la loi de la nature et le droit au bonheur qui doivent s'affirmer sur les devoirs royaux, il découvre que cette jeune beauté est bien la fille du sultan : les deux adolescents peuvent donc faire connaissance, après quoi Noradin expose à son père son mépris sur les mariages arrangés où les filles des nobles sont les victimes d'intérêts politiques. Après les noces et trois semaines de célébrations, Almoladin repart vers le Siam avec sa famille.

En route, ils accostent à un pays dominé par des charlatans qui effectuent des guérisons miraculeuses au cours de cérémonies spectaculaires et qui sont vénérés comme des dieux. Almoladin dévoile les artifices de ces charlatans, qui reposent sur la connaissance de la chimie et qui exploitent la superstition du peuple. Quand on remet le sort des charlatans dans ses mains, Almoladin fait exiler leur chef mais les pardonne publiquement, à condition qu'ils pratiquent la bonne médecine, et ils promettent tous de servir le peuple : c'est le triomphe des lumières sur l'ignorance.

Au Siam, Noradin, qui entretemps est devenu père, entre dans le conseil des vieillards et commence à participer activement au gouvernement du pays. Almoladin propose à Idamée, qui ne cesse de dépérir, un séjour reposant à la campagne. Comme le château où elle se réfugie est près de la résidence de son ancien amant, le mandarin, Idamée tente de renouer leur lien mais ne reçoit de lui que des refus. Quand une nuit elle se rend chez lui, elle le trouve en train de faire l'amour avec une maîtresse : renvoyée brusquement par le mandarin, elle le poignarde à mort et rentre au château, où elle expire de fièvre peu après, déplorant sa faute et invoquant son fils et son époux. La jeune fille publique qui était avec le mandarin est injustement inculpée de meurtre, mais Almoladin, après une enquête, la disculpe et lui rend sa dignité et sa liberté (forcée à la prostitution par une tante, elle pourra enfin épouser l'homme qu'elle aime).

Almoladin veut réaliser son rêve : laisser son règne à son fils et voyager pour s'instruire. Avant d'abdiquer, il tient un important discours devant son peuple, dans lequel il s'exprime comme le fait un père devant ses enfants, adopte des mesures importantes (interdiction de la peine de mort, construction de prisons pour les criminels) et promet de veiller sur le règne de son fils.

Almoladin ne réussit pas à retrouver Palmire car l'île sur laquelle elle vit avec Palémon a été submergée. Il passe par le pays des brigands, désormais fleurissant, et ensuite arrive dans un lieu solitaire où il a l'occasion de démasquer un faux prophète, un Derviche, et de réunir deux amoureux.

Almoladin réussit enfin à trouver Palmire et Palémon dans un village de montagne. Il avoue son amour à la jeune paysanne incrédule : *je suis actuellement votre égal*. Palmire accepte de devenir sa compagne et le couple, au comble du bonheur, a bientôt un petit garçon, appelé Palémon, qui est éduqué à la vie champêtre. Entretemps, au Siam, Noradin règne en roi sage et aimé. Les belles lettres y fleurissent surtout grâce aux femmes, et la petite fille qui a gagné la compétition est devenue ambassadrice.

Quinze ans après, le jeune Palémon s'enfuit pour rejoindre l'armée qui défend le Siam contre l'invasion du Grand Mogol. Ses mérites personnels et militaires le rendent bientôt célèbre : devenu un héros, il est reçu à la cour et tombe amoureux de la fille du roi Noradin (qui est de fait sa nièce, mais il ne le sait pas car il ne connaît pas la vraie identité de son propre père). Le jeune couple pense au mariage, mais il y a un obstacle principal : la princesse devrait épouser un noble, mais Palémon ne sait pas qu'il est de sang royal. Des prétendants royaux demandent sa main et le roi Noradin hésite à choisir le bon prétendant car il ne réussit pas à retrouver son père Almoladin pour lui demander son consentement (Almoladin se cache en effet sous le nom de

Corydas). La princesse tombe malade à cause de son chagrin d'amour et Palémon souffre lui aussi pour cette situation déterminée par la différence de rang.

Le roi Noradin organise des tournois pour anoblir les jeunes hommes de Siam qui sont vulgaires et méprisent les femmes. Palémon en est le vainqueur absolu. Les courtisans, jaloux de sa gloire, interceptent une lettre de l'ambassadeur du Mogol et la présentent au roi comme preuve de la trahison de Palémon. Celui-ci est incarcéré. Almoladin, informé, se précipite incognito au Siam, où il découvre une cour corrompue et dominée par les intrigues des femmes. Il est conduit devant le roi Noradin comme prisonnier, avec son fils Palémon. À la présence des ministres et du peuple, Palémon se défend et révèle son amour sincère pour la princesse du Siam. Quand Almoladin montre toute sa figure et prend la parole dans la surprise générale, il rappelle au roi Noradin la promesse concernant l'exécution des criminels, tout le peuple reconnaît le roi Almoladin, Noradin embrasse son père et Palémon découvre, incrédule, que Noradin est son propre frère et qu'Almoladin est l'ancien roi du Siam. Le mariage est enfin possible, et Almoladin laisse le règne du Siam pour rentrer à son hameau où Palmire l'attend.

L'idéal politique exprimé dans *Le Prince philosophe* est celui d'une monarchie éclairée : tous les trois rois de Siam sont « des modèles de générosité et de dévouement à leur peuple »⁷²². Quand Almoladin décide d'abandonner son royaume, il y reste virtuellement présent comme autorité supérieure grâce à ses commandements, qui visent à limiter les abus et l'application de la peine de mort et à protéger le peuple ainsi que le monarque⁷²³ :

Mes enfants, voilà la quatorzième année que vous êtes sous mes lois, elles ne vous ont point accablés, et mille fois votre tendresse m'a prouvé que vous étiez satisfaits de votre souverain. Je n'ai point régné sur vous en despote, je vous ai toujours chéris et gouvernés en père ; mais si le destin m'eût permis de choisir mon sort, je n'aurais pas ambitionné celui des rois. Je n'oublierai jamais les paroles sacrées de l'auteur de mes jours, à son dernier moment. « Mon fils, me dit-il, un bon roi qui a tout fait pour son peuple, n'a point encore assez fait s'il ne lui donne un successeur digne de le remplacer » Mon fils est déjà en état d'occuper ma place. Je n'ai point voulu faire cette abdication qu'en votre présence, mais voici la condition que je suis résolu d'imposer à mon fils. J'ignore combien d'années je serai absent de mon royaume. J'entends et je prétends qu'on n'exécutera point, sans mes ordres, aucun arrêt de mort porté contre un criminel quelconque [...] : voilà ma première condition. La seconde est le fruit de ma prudence et de ma philosophie. Si mon fils se rendait jamais indigne de l'amour de son peuple, s'il devenait tyran de ses sujets, je viendrais pour lui enlever la couronne et la

⁷²² Michel Delon, compte-rendu de : Olympe de Gouges, *Le Prince Philosophe, conte oriental* (Paris, Indigo et Côté-Femmes éditions, 1995, 2 vol., 96 et 120 p.), *Dix-huitième siècle*, année 1996, 28, L'Orient, p.587 [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1996_num_28_1_2139_t1_0587_0000_3

⁷²³ La pensée politique d'Olympe de Gouges dans *Le Prince philosophe* fait l'objet de l'article d'Ariella Azoulay « The absent philosopher-prince. Thinking political philosophy with Olympe de Gouges », *Radical Philosophy* 158, November/December 2009, [En ligne] <http://www.radicalphilosophyarchive.com/article/the-absent-philosopher-prince>.

remettre entre vos mains, afin qu'aucun de ma race ne montât jamais par la suite sur le trône. Voilà mes conditions et mes dernières volontés.⁷²⁴

Les thématiques féminines sont nombreuses, surtout dans la seconde partie du roman. Le thème de la soumission sexuelle apparaît à plusieurs reprises. Géroïde, enlevée par les pirates, risque le viol, mais sa beauté et sa noblesse empêchent les pirates de l'agresser : ils décident toutefois de la tirer au sort, et elle échappe à cette violence grâce à un stratagème ; Idamée se rend chez le mandarin déguisée : les hommes du mandarin la prennent pour une servante et elle est victime de harcèlement sexuel ; la jeune fille qui est au lit avec le mandarin a été forcée à la prostitution ; les pirates enlèvent les filles sur les côtes chinoises pour fournir les sérails des rois étrangers.

L'instruction féminine est au centre du combat de la reine Idamée, qui a reçu elle-même une bonne éducation. Elle pense que les femmes devraient accéder à une formation complète qui ne comprend pas seulement les lettres et les arts : elles peuvent devenir des guerriers, des magistrats, des ministres. Idamée propose une réforme qu'Almoladin hésite à accepter, car il a peur de l'émancipation féminine. Mais, pour faire cesser les entrevues de sa femme et du mandarin qui discutent de ce sujet, il suggère un débat public entre des hommes et des femmes d'âges différents pour observer la nature des femmes, mettre en lumière leurs particularités et comprendre si elles peuvent participer à la vie publique⁷²⁵. Les épreuves révèlent que les femmes ont les mêmes capacités que les hommes dans tous les domaines, mais qu'elles sont plus sensibles et faibles sur le plan émotif. Le débat se termine donc avec la victoire des femmes, mais la réforme souhaitée par Idamée n'est pas mise en œuvre : elle obtient de pouvoir fonder une académie des dames pour juger des causes féminines, et les femmes du Siam commencent à écrire des œuvres littéraires.

Le thème du mariage est traité du point de vue masculin. Almoladin épouse Idamée par estime (il connaît ses qualités) et par devoir (il a demandé sa main), mais veut que le mariage de son fils Noradin soit fondé sur le libre choix et sur l'amour sincère. Le jeune prince Noradin méprise les mariages arrangés et invoque la loi de la nature et le

⁷²⁴ O. de Gouges, *Le Prince philosophe, Conte oriental, t.2*, Paris, Indigo et Côté-Femmes éditions, 1995, p.70-71.

⁷²⁵ Dans le procédé utilisé par Almoladin dans le débat, Huguette Krief reconnaît une démarche typique de la méthode analytique aristotélicienne. Elle affirme également qu'Almoladin cherche à prouver que la nature féminine est passionnelle, et donc dominée par le cœur et non par l'esprit. (H. Krief, « Femmes dans l'agora révolutionnaire ou le deuil d'un engagement ... », *op. cit.*)

droit au bonheur : il est prêt à renoncer à sa couronne au nom de l'amour. Le jeune Palémon, qui ignore sa naissance royale, aime la princesse du Siam (sa nièce), mais leur union est impossible à cause de la différence de rang. Il espère pouvoir obtenir la main de son amoureuse grâce à ses mérites militaires exceptionnels. Le mariage sera possible seulement après la reconnaissance finale qui lui restitue sa noblesse : c'est une situation bien connue dans les cas de mariages contrastés.

Plusieurs figures féminines

Au début du roman, les femmes du Siam consacrent tout leur temps à la mode et aux coiffures : elles dépensent des fortunes pour acheter des bonnets énormes qui les rendent semblables à des chevaux empanachés. Elles deviennent plus discrètes et plus naturelles après la présentation du plan de réforme d'Idamée. Elles commencent à s'occuper de littérature, et sous le règne de Noradin elles sont très compétitives. Il y a donc une lente progression vers l'émancipation féminine. Toutefois, au Siam, les femmes sont méprisées par les hommes, peu galants et vulgaires. La cour de Noradin est dominée par la corruption et par les intrigues des dames.

La belle-mère d'Almoladin est méchante, jalouse, mensongère, meurtrière. Elle a une mauvaise influence sur son mari et cause la haine du peuple envers le roi. Elle meurt en accouchant d'un monstre.

Géroïde, soeur d'Almoladin, est belle, noble, intelligente. Elle se distingue partout. Elle connaît tous les risques de la vie à une cour royale.

Elmire, ancienne favorite de l'empereur de la Chine, est jalouse, intrigante, capricieuse.

La sultane, favorite de l'empereur de la Chine, est jalouse, intrigante, capricieuse.

Uranie est une femme salonnière. Habitée à la flatterie par les louanges et les rimes des mauvais poètes, elle veut paraître plus jeune et plus belle et se rend ridicule.

La jeune prostituée qui couche avec le mandarin, accusée du meurtre commis par Idamée, est disculpée grâce à l'intervention du roi et reçoit une dot pour pouvoir enfin épouser son amoureux. Elle avait été forcée à la prostitution par une tante et avait dû renoncer à une vie honnête. Elle symbolise les jeunes filles victimes de la corruption malgré leur bonne nature et suggère que la rédemption est possible quand la loi défend les faibles et les défavorisés.

La jeune princesse du Siam, fille de Noradin, est une jeune fille passionnée, sincère et sensible. Elle donne à sa femme d'honneur une description minutieuse de la naissance du sentiment amoureux, les effets d'un coup de foudre extraordinaire au moment de sa première rencontre avec Palémon, qui lui est apparu *comme un dieu sous les traits d'un mortel*. Elle tombe malade par amour, craignant ne pas pouvoir épouser son Palémon.

Palmire

C'est une jeune paysanne belle, vertueuse, très sensible. Elle tombe malade après la mort de son amoureux Corydas. Elle souffre à cause d'Idamée, qui la maltraite ; amoureuse d'Almoladin, elle se consume de chagrin. Elle a aimé sincèrement Corydas, elle aime Almoladin, mais quand leur union est encore impossible, elle accepte de s'occuper du vieux Palémon et de vivre avec lui comme sa fille. Elle est fidèle : pendant dix ans, elle porte à son cou le portrait du prince. Elle n'est pas mondaine : elle vit éloignée du monde, dans la nature, en simplicité. Elle est généreuse : elle fait bâtir des cabanes pour accueillir les jeunes filles qui voudraient vivre en retrait de la société. Quand Almoladin, désormais veuf, la retrouve et veut s'unir à elle, elle est d'abord incrédule, mais les raisons du roi (« Je suis actuellement votre égal ») et l'encouragement du vieux Palémon la persuadent finalement à devenir sa femme et sa compagne de vie.

Idamée

Femme d'Almoladin et mère du prince Noradin, c'est une femme cultivée. Elle se fait faire un portrait flatteur qui suscite l'amour d'Almoladin : en réalité, elle est moins belle et moins jeune. Almoladin l'épouse tout de même car il apprécie ses qualités (c'est un mariage *philosophique*, fondé sur l'estime). Elle se révèle jalouse de Palmire, qu'elle traite très mal, et sa jalousie éloigne Almoladin, qui lui reste quand-même fidèle. Quand le roi Amadan (son beau-père) meurt, elle se réjouit de devenir reine du Siam et prétend s'occuper de questions politiques : elle veut faire progresser le genre féminin, qu'elle considère pourvu de génie, d'imagination et de toutes les qualités nécessaires pour participer activement à l'administration de la nation. Le plan est tellement audacieux qu'Idamée le présente en forme anonyme. Le roi refuse de l'appliquer, mais ses idées se répandent et contribuent à simplifier les mœurs des femmes du Siam en les rendant moins

frivoles. Idamée est une femme très passionnelle. Elle tombe amoureuse du mandarin qui a défendu la cause féminine, et devient sa maîtresse. Quand sa belle-fille arrive à la cour, elle en est jalouse. Séparée de son amant, elle tombe malade à cause de ses chagrins d'amour. Quand elle réussit à se rendre chez le mandarin, qui ne veut plus la voir, et le découvre au lit avec une jeune prostituée, elle n'hésite pas à le tuer. Rentrée au château fiévreuse, elle meurt peu après en se déclarant coupable, et retrouvant son identité d'épouse et de mère.

Comme on peut le voir, dans *Le Prince philosophe* on retrouve quelques-unes des principales thématiques féminines de la fin du XVIII^e siècle : les mariages forcés, le danger pour les jeunes filles de subir des abus sexuels, la nécessité d'une meilleure instruction pour les femmes, la critique à la frivolité et au luxe, l'exaltation de la modération et de la vertu, le mépris masculin envers les femmes, l'attaque aux intrigues féminines à la cour. Dans le second tome, on aborde des thèmes décidément féministes, à travers les propositions de la reine Idamée. Elle rédige un plan de réformes pour les femmes: réduites à une condition d'infériorité par leurs propres compagnons, en contradiction avec l'état naturel originare et le comportement des autres animaux, elles sont élevées pour être au service de l'homme ou pour le séduire; grâce à leur ascendant sur les hommes, elles influencent souvent la vie publique, mais sont privées de leurs droits; une meilleure éducation et un plus fort esprit d'émulation pourraient leur permettre de montrer leurs capacités et d'accéder à toutes les fonctions politiques, juridiques et militaires: «Qu'on détruise le préjugé injustement établi contre les femmes, pour faire place à l'émulation, le bien public s'en ressentira avant la révolution d'un demi-siècle»⁷²⁶.

Le roi Almoladin réagit à ce plan de réformes avec de l'hésitation :

À peine le mandarin finissait-il ces phrases, que le prince Almoladin reconnut l'esprit et la manie d'Idamée. Il ne put cependant s'empêcher, ainsi que ses ministres, d'y reconnaître un intérêt général ; mais il craignait d'autoriser cette entreprise dangereuse. Il sentit bien que si l'on donnait aux femmes des moyens d'ajouter à leurs charmes, le courage, les lumières profondes et utiles à l'État, elles pourraient un jour s'emparer de la supériorité, et rendre, à leur tour, les hommes faibles et timides, et qu'il valait mieux laisser les choses dans l'état où elles étaient, que de donner naissance à une révolution qui

⁷²⁶ O. de Gouges, *Le Prince philosophe*, t. 2, op. cit. p.13.

pourrait, par la suite, tourner au désavantage du parti actuellement plus puissant.⁷²⁷

Almoladin reconnaît la *manie* d'Idamée : donc, apparemment, elle a déjà eu l'occasion de lui dévoiler en quelque sorte ses idées sur l'émancipation féminine. Il comprend l'utilité de ce projet mais il en a peur, car il en voit tout le potentiel : les femmes ne se limiteraient pas à devenir égales aux hommes, mais pourraient même les mettre en condition d'infériorité, leur restituant (*et rendre à leur tour*) la situation d'inégalité dans laquelle elles se trouvent actuellement par la faute des hommes. L'émancipation produirait une véritable *révolution*, capable d'endommager le pouvoir masculin. Almoladin ne veut pas risquer d'être contrôlé par les femmes.

Il ne manque pas de sarcasme : après avoir un peu raillé Idamée, Almoladin s'adresse à son fils Noradin en lui disant :

Mon fils, vous serez gouverné par votre épouse, ainsi que tous vos sujets, et tout ira beaucoup mieux. Les hommes deviendront femmes alors, et comme ils n'auront pas le pouvoir en main, ni la force, ni le courage, ni les charmes, ils ne seront que de pauvres idiots, qu'à peine les femmes daigneront considérer, et dont elles ne se serviront que dans la nécessité la plus urgente, si le monde ne finit pas à cette fameuse révolution.⁷²⁸

Idamée non seulement ne réagit pas, mais en plus elle réussit à dissuader Almoladin de la pensée qu'elle est l'autrice du plan. Si ensuite le roi décide de proposer les trois questions à discuter publiquement, ce n'est pas pour seconder les propositions de sa femme, mais plutôt pour détourner l'intérêt de la cour et du peuple à l'égard de la liaison intime entre Idamée et le mandarin⁷²⁹.

Les thèses féministes d'Idamée se fondent sur le refus de l'idée d'une inégalité d'origine naturelle entre les deux sexes : ce sont bien celles qu'Olympe de Gouges emprunte à Poullain de la Barre et à Condorcet et qu'elle affirme avec conviction.

⁷²⁷ *Id.*, p.13-14.

⁷²⁸ *Id.*, p.15.

⁷²⁹ On pourrait se demander si Almoladin est réellement un prince *philosophe*. C'est une question que se pose aussi Erica Harth (*op. cit.*, p.231): elle arrive à imaginer que le titre puisse être un commentaire ironique sur les *philosophes*. Selon Huguette Krief (« La condition de la femme... », *op.cit.*, p.265-266), le prince Almoladin est un misogyne qui maintient un système de despotisme masculin.

Pourtant, son projet échoue : il n'est pas accepté par le roi et il a des conséquences assez limitées (l'établissement d'une académie de femmes, une générale diminution de la frivolité féminine et une plus importante diffusion des lettres chez les femmes). Il faut se demander pourquoi l'autrice a confié ses idées d'émancipation à ce personnage pour les condamner à l'échec. Il est évident que la reine est un double d'Olympe de Gouges qui lutte pour affirmer les droits civils et politiques des femmes. Mais Idamée est une femme victime de ses passions qui cédant à son amant trahit son époux et les principes de la morale : elle exprime une contradiction entre l'esprit rationnel qui la pousse à revendiquer la citoyenneté pour les femmes et un caractère trop passionnel qui semble confirmer les préjugés traditionnels sur les faiblesses féminines. C'est donc un personnage complexe et difficile, bien plus nuancé que la jeune, dévote et discrète Palmire.

Bernadette Diouf Diène écrit à propos d'Olympe de Gouges que « Sans doute lui fallait-il des personnages conformes aux idées révolutionnaires pour réclamer l'émancipation des femmes »⁷³⁰, mais quand Olympe achève son conte oriental, en 1788, les idées révolutionnaires ne se sont pas encore affirmées, d'autant plus que, comme nous l'avons vu, la citoyenneté des femmes n'est pas au premier plan parmi les revendications de la Révolution.

En 1990, Huguette Krief souligne que ce roman est « le seul plaidoyer conduit par une femme en faveur de l'émancipation féminine »⁷³¹ et attribue cette défaite au simple constat que le prince n'est pas disposé à risquer de transformer son royaume en une république de femmes : c'est donc la résistance du pouvoir masculin qui empêche l'émancipation féminine, même dans un pays gouverné par un monarque éclairé (le Siam). Quelques années plus tard, Krief élargit sa perspective à l'entière société du Siam : comme « dans la société orientale, despotique par nature, le système des passions constitue la base des relations humaines, des intérêts et des institutions »⁷³², les comportements irréguliers de la reine Idamée, qui n'a pas pu réaliser son projet, sont le reflet des mœurs et du milieu dans lesquels elle vit. Krief souligne le décalage qui existe entre la manière de traiter le pacte social dans *Le Prince philosophe* et dans *La Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* qu'Olympe rédige environ un an

⁷³⁰ B. Diouf Diène, « L'écriture d'Olympe de Gouges dans *Le Prince Philosophe* », dans *Femmes auteurs du Dix-huitième siècle*, op. cit., p.50-51.

⁷³¹ H.Krief, « La condition de la femme... », op. cit., p.265.

⁷³² H. Krief, « Femmes dans l'agora révolutionnaire... », op. cit., p.151.

après : le roman représenterait l'impossibilité de traduire les principes universels des droits féminins dans la réalité, à cause de costumes qui n'acceptent pas la raison comme base du droit naturel : « La difficulté rencontrée par Olympe de Gouges est d'avoir tenté de faire cohabiter dans une même fiction romanesque la représentation de systèmes différents, voire opposés : un système civil oriental qui est le pur produit des passions et un pacte social qui sera exposé sous forme d'articles dans la Déclaration »⁷³³. Cette dualité est vécue par Idamée, qui ne réussit pas à concilier nature passionnelle et aspiration rationnelle à l'égalité.

Une autre réponse possible est de type littéraire. Henri Coulet pense d'abord que le succès de la réforme féministe d'Idamée dans la société du Siam aurait fait du *Prince philosophe* une œuvre utopique, alors qu'il s'agit d'un véritable conte oriental avec tous ses ingrédients typiques, comme nous l'avons déjà souligné. Le critique le définit un *roman baroquisant* dont le héros est un *prince de légende* qui ne saurait pas, par sa nature littéraire, accueillir un tel projet féministe et rester crédible⁷³⁴. Consciente des limites de ses revendications, Olympe met alors le féminisme d'Idamée sur le plan de la fiction, de l'invention, de la création romanesque. Coulet y voit en plus une référence directe aux difficultés que l'auteurice a rencontrées dans son activité de dramaturge avec les critiques à l'époque de la composition de l'œuvre.

Ensuite, il y a une possible réponse sur le plan personnel du personnage et de l'auteurice. Coulet souligne que l'échec du féminisme d'Idamée est en quelque sorte préparé par ce personnage-même, qui est *indigne* de défendre la cause des femmes. En effet, Idamée est discréditée comme femme et comme épouse: après avoir triché sur sa beauté et sa jeunesse (avec le portrait), elle se révèle jalouse de celles qui peuvent menacer sa primauté: Palmire et sa bru; elle commet un adultère avec le mandarin, elle est consumée par cette passion illégitime, elle trahit la confiance de son mari et essaie de renouer avec son amant qu'elle tue finalement dans une rage de jalousie; elle meurt presque immédiatement, car elle ne réussit pas à survivre à cette tragédie; son mari lui préfère Palmire, plus jeune, plus belle, plus vertueuse. Henri Coulet observe justement : « Menteuse, jalouse, adultère, assassine, ce n'est certainement pas Idamée qui est proposée à la sympathie du lecteur, mais Almoladin: l'histoire du prince (il abdique, s'exile, se fait

⁷³³ *Id.*, p.152.

⁷³⁴ H. Coulet, « Sur le roman... », *op. cit.*, p.275.

paysan, épouse la bergère Palmire) et l'histoire de ses enfants se prolongent encore sur 130 pages après la mort d'Idamée»⁷³⁵. Selon Coulet, la dualité de ce personnage reflète une fois de plus le *malaise* d'Olympe de Gouges : illégitime et illettrée, mais en même temps de descendance noble, femme de lettres et protégée par des personnalités influentes. Coulet reconnaît dans Idamée le symbole de la malédiction dont Olympe a été victime, de sa *folie*, de ses provocations.

La perspective philosophique d'Erica Harth nous aide à donner une autre réponse possible aux contradictions et aux hésitations d'Olympe à l'égard de ses modèles féminins. En effet, le principe de la nature et des lois naturelles, affirmé sans cesse tout au long du roman, est en même temps la force et la faiblesse de la pensée d'Olympe et de sa vision de la femme. La nature, condition préalable de la civilisation et domaine privilégié de la réflexion philosophique, contient forcément des inégalités dans le partage du pouvoir entre les hommes (ce qui produit des classes sociales et des catégories politiques) et entre l'homme et la femme (ce qui produit la différence de genre). Cette division entre la dimension socio-politique à *caractère universel* et la dimension sexuelle à *caractère particulier* constitue une limite pour les revendications féministes, car celles-ci sont considérées seulement sur le plan du genre et sont exclues du plan humain : les hommes de la fin du XVIII^e siècle ne pouvaient percevoir la cause féminine que comme l'expression d'une marginalité beaucoup moins importante que la cause politique et sociale de la Révolution. Les conditions ne se sont pas vérifiées de pouvoir associer dans un même combat d'idées l'égalité universelle de tous les hommes et l'égalité particulière des femmes. Ces deux parcours sont restés parallèles et bien séparés, comme le prouve l'échec du féminisme pendant la Révolution, témoigné par la clôture de tous les clubs féminins en octobre 1793. Erica Harth observe que les femmes célèbres qui ont soutenu la Révolution (par exemple, Madame de Staël et Madame de Kéralio) n'étaient pas spécialement féministes, et symétriquement, les vraies féministes (Etta Palm, Théroigne de Méricourt) n'étaient pas engagées sur le plan strictement politique.

Nous avons déjà souligné cette dualité d'une philosophie de la nature qui offre à la fois une légitimation de l'égalité et de l'inégalité. Notre rapide analyse de textes tirés de l'Encyclopédie a mis en lumière la double valeur de la notion de nature au XVIII^e siècle : selon un point de vue intellectuel, cartésien, les êtres humains sont tous égaux par

⁷³⁵ *Id.*, p.276.

nature ; selon un point de vue physiologique, sensualiste, la femme est inférieure à l'homme et se caractérise uniquement en fonction de sa mission génératrice.

Le *dilemme féministe* du roman, comme l'appelle Erica Harth⁷³⁶, réside dans le dualisme entre l'élément intellectuel et l'élément sexuel, à savoir dans la relation entre l'esprit et le corps, et c'est justement le sujet de la deuxième épreuve du débat public entre hommes et femmes : la jeune femme qui expose des idées philosophiques et métaphysiques est confondue par son adversaire qui lui fait des compliments galants et qui lui parle d'amour. C'est ici l'élément sexuel qui prévaut sur la femme cultivée et qui la réduit au silence.

Idamée représenterait alors dans le roman le modèle de la femme-intellect. Palmire, elle, se contente d'une vie discrète, dans la nature, à l'ombre de ses compagnons : Corydas, ensuite Palémon le vieux et finalement Almoladin. C'est une femme à la Rousseau, une femme naturelle qui refuse la vie de la cour et en général la civilisation. Elle est certainement moins cultivée qu'Idamée, mais elle est plus dévote, plus sincère, plus belle et séduisante : c'est d'elle qu'Almoladin tombe amoureux d'un amour fondé sur l'inclination et sur l'estime. C'est avec elle que le roi trouve le bonheur au-delà de la civilisation.

Toutefois, cette équivalence *Idamée/intellect/civilisation* d'un côté et *Palmire/sexualité/nature* de l'autre n'est pas si nette. Idamée fait appel à la nature quand elle veut justifier l'égalité féminine. À l'idée antiféministe de l'infériorité naturelle de la femme, Olympe de Gouges oppose celle qu'Erica Harth définit *une sociobiologie féministe*⁷³⁷ : dans son plan, la reine Idamée décrit le couple animal originaire conçu par la nature comme l'union de deux sexes ayant la même *émulation* et partageant les mêmes *travaux*. Elle affirme que c'est seulement chez les humains que le mâle a volé à sa femelle tous les moyens qu'elle avait de le remplacer ou de l'aider dans ses tâches. Et nous pouvons ajouter que le comportement adultérin de la reine, ainsi que sa jalousie, exalte en quelque sorte la dimension sexuelle chez ce personnage. On nous dit qu'Idamée est « née avec des passions violentes »⁷³⁸. En ce qui concerne Palmire, nous pouvons observer qu'elle possède un esprit de solidarité féminine, et non pas féministe, qui la pousse à créer des bases pour une communauté de jeunes femmes qui cherchent le repos loin de la

⁷³⁶ E. Harth, *op. cit.*, p.232.

⁷³⁷ *Id.*, p.222.

⁷³⁸ O. de Gouges, *Le Prince philosophe*, t.2., *op. cit.*, p.61.

civilisation et que son caractère naturel ne la rend pas une ingénue ou une ignorante: dans les mots par lesquels elle accepte l'amour du roi, Almoladin sent beaucoup de force et en même temps « de l'esprit, de la passion et de la délicatesse »⁷³⁹. En plus, elle révèle à tous une noblesse innée et naturelle⁷⁴⁰. Ce n'est pas du tout l'image d'une femme sauvage et séductrice... au contraire.

Dans *Le Prince philosophe*, Olympe, bien que débitrice à Jean Jacques Rousseau, révèle sa difficulté à traduire en revendication des droits de la femme les principes exprimés par le philosophe genevois. L'autrice semble hésiter un peu entre les deux modèles culturels de femme, car Almoladin choisit Palmire, la figure rousseauienne vertueuse et discrète, mais ne se libère pas totalement d'Idamée, la féministe audacieuse et dangereuse, qui a implanté au Siam une idée d'égalité entre les sexes. Au point de vue philosophique, Erica Harth souligne que la "victoire" de Palmire (la femme-corps) sur Idamée (la femme-intellect) n'est pas si convaincante. À la fin du roman, on nous dit que la petite fille qui avait gagné le combat corps à corps et le combat au fleuret est devenue ambassadrice à Golconde et, en plus, qu'au Siam les femmes sont très compétitives (*y avaient beaucoup d'émulation*). On dirait donc que les idées de la reine n'ont pas été complètement rejetées mais qu'elles ont trouvé une façon de se réaliser partiellement.

En conclusion, selon Erica Harth le recours à la nature comme source de l'égalité féminine et en même temps de l'inégalité féminine a créé dans le courant féministe un conflit insoluble entre l'esprit et la sexualité, entre la *res cogitans* et la *res extensa*... un conflit auquel Olympe de Gouges n'a pas voulu se rendre. Elle a tout voulu, la tête et le corps, et c'est cette aspiration à la totalité qui l'a empêchée d'affirmer son féminisme.

À ces lectures possibles du féminisme dans *Le Prince philosophe* nous ajoutons quelques observations. Premièrement, on a vu qu'Olympe de Gouges présente cet ouvrage comme la preuve de l'importance de l'émulation féminine, qui est la condition préalable pour l'émancipation. L'égalité n'est pas seulement une question législative : elle demande la participation active des femmes, leur volonté d'être compétitives. Sous le règne de Noradin, les femmes du Siam montrent *beaucoup d'émulation* et la petite fille

⁷³⁹ *Id.*, p.90.

⁷⁴⁰ Cette qualité supérieure, elle la transmet à son fils Palémon. Erica Harth souligne que les personnages de Palmire et Noradin montrent l'existence d'un rapport profond entre nature et civilisation : la nature, qui possède sa propre hiérarchie, agit comme *compensatrice* au-dessous de la civilisation et c'est l'amour qui révèle cette hiérarchie naturelle, où Palmire est plus noble qu'Idamée (E. Harth, *op. cit.*, p.232-233).

de la compétition est devenue une femme qui participe aux affaires de l'État. On dirait que les idées semées pendant le règne d'Almoladin ont commencé à porter leurs fruits. Certes, la jeune fille ambassadrice reste une exception (un écho des femmes exceptionnelles admirées des *philosophes* ?), mais c'est peut-être un bon début. Olympe nous dit que l'émulation est fondamentale et qu'il faut du temps pour qu'elle s'affirme : le féminisme d'Idamée ne triomphe pas car il ne peut pas encore se fonder sur une conscience de genre et sur un mouvement collectif. *La révolution d'un demi-siècle* citée dans le projet de la reine est probablement en marche mais demande du temps.

Deuxièmement, nous prenons en considération l'aspect de la réception du roman : Olympe veut surtout plaire à son public par ce conte oriental bien dense d'aventures et où l'amour a tant de place. Elle n'a certainement pas l'intention de choquer ses lecteurs, auxquels elle s'adresse d'ailleurs à plusieurs reprises pendant la narration, en montrant la réalisation invraisemblable des réformes audacieuses souhaitées par Idamée. Olympe ne peut pas représenter la réalisation d'une utopie, comme le dit Henri Coulet, mais de fait elle suggère que cette utopie est possible dans le futur, ce qui peut rassurer le goût du public contemporain mais en même temps lui faire entrevoir une société éloignée dans le temps et dans l'espace dans laquelle l'égalité est une réalité acquise.

Finalement, nous considérons *Le Prince philosophe* surtout comme un roman sur la souveraineté : le thème principal, c'est la quête d'un équilibre entre la fonction politique et le bonheur personnel, c'est l'expérience des relations politiques entre les rois et leurs sujets. Almoladin incarne le modèle du souverain idéal : un monarque éclairé qui gouverne comme un père, qui combat les abus et les superstitions, mais qui ne renonce pas à son épanouissement personnel. À l'intérieur de cette réflexion philosophique, un modèle de femme *féministe* s'impose à un certain moment, mais il fait bientôt place à un modèle de femme *féminine* plus apprécié : celui d'une femme belle, charmante, simple, vertueuse, sincère, sensible, fidèle et dévote à son époux, qui vit pleinement la maternité dans la nature, une femme qui sait souffrir par amour, qui sait attendre de pouvoir aimer et qui mérite la passion de son mari. Dans ce contexte, Palmire est le type de femme qui permet à Almoladin d'accomplir son évolution personnelle, la compagne idéale du philosophe et non du prince, car la vie à la cour serait incompatible avec la *nature* et la *vertu*.

CONCLUSIONS

Grâce à la liberté d'expression et aux possibilités offertes par le secteur de l'édition, pendant la Révolution les femmes accèdent plus facilement au monde de l'écriture, qui devient le terrain de la réflexion sur le rôle de la femme dans la société et dans la culture. La fonction que l'on reconnaît à la femme est bien loin de l'égalité : la transgression à la mission *domestique* est source de corruption morale et de désordre social. La production littéraire féminine de l'époque montre que le rôle familial et social est le terrain où l'image publique de la femme se heurte souvent à sa réalisation personnelle et à son bonheur privé. Quand le personnage féminin d'une œuvre essaie de s'affirmer dans la vie professionnelle (comme femme poète ou artiste, évidemment, car le reste lui est généralement interdit) ou de s'épanouir dans la vie amoureuse (par un mariage d'amour ou par une liaison adultérine) elle est condamnée à succomber: elle meurt de culpabilité ou bien elle se tue pour avoir cherché son bonheur personnel (si c'est une femme *sensible*) ou après avoir constaté que la réalisation personnelle est impossible (si c'est une femme *héroïque*).

Dans cette production de la fin du siècle, quelques figures se dégagent comme des femmes de lettres complètes : Mme de Staël, Madame de Charrière, Madame de Genlis et Olympe de Gouges exercent leur talent dans plusieurs genres. Toutefois, Olympe de Gouges est la seule qui ose proposer des thématiques que l'on peut définir féministes, au sens du féminisme égalitaire. Son originalité dérive probablement de son double héritage philosophique : Condorcet (pour la conception de l'égalité féminine) et en même temps Rousseau (pour l'idée de vertu et de nature). Comme Rousseau, Olympe se considère une fille de la nature et déplore le manque de progrès social, mais au contraire de Rousseau, et comme Condorcet, elle croit en un féminisme égalitaire. La condition paradoxale de *féministe rousseauienne* fait d'Olympe de Gouges un personnage extraordinaire et nous invite à la valoriser comme une féministe de son temps et non pas à la juger comme une féministe au sens moderne.

L'époque de la Révolution célèbre constamment l'idéal de femme rayonnante de vertu et de moralité à l'intérieur de sa famille et de son milieu social, et Olympe de Gouges partage donc avec Rousseau l'idéal de femme morale et défend la maternité. Toutefois, elle s'éloigne du philosophe dans la revendication des droits de la femme : comme son

personnage Idamée du *Prince philosophe*, elle ose défier le pouvoir masculin et plaider en faveur de son sexe, ce qui la détourne d'une perspective philosophique-intellectuelle et la situe sur le plan des sens et de la féminité. Au XVIII^e siècle, cela équivaut à passer de l'universel au particulier, et correspond à une dévalorisation de la pensée. Les révolutionnaires et la plupart des hommes du siècle des Lumières demandent à la femme d'être très féminine mais lui interdisent d'être féministe. Ils la conçoivent surtout comme un corps et un être moral et sensible, et exigent qu'elle fasse de même : l'émancipation juridique des femmes serait pour eux une révolution dans la Révolution, un objectif secondaire et un élément perturbateur. La régénération morale de la société confiée à la femme de la fin du XVIII^e siècle passe par la maternité, et donc par la sexualité, qui reste pour les hommes la seule clé de lecture de l'univers féminin. La femme-mère, exaltée d'un point de vue social, devient un être faible et inférieur quand on passe sur le plan juridique, ou alors elle devient un personnage dangereux si elle est politiquement active, ou encore une figure prétentieuse et ridicule si elle s'occupe de sciences.

Dans la cause révolutionnaire, il n'y a pas de place pour des revendications particulières, car tout se joue sur l'*homme-citoyen*. De la même façon, dans la philosophie tout se joue sur l'*homme-être humain*. Idamée (et Olympe aussi !) veut lutter pour la *femme-citoyenne* et pour la *femme-être humain*, mais c'est beaucoup trop demander. C'est peut-être pour cela qu'Olympe confie son message le plus transgressif au personnage d'une fiction absolue, la reine d'un conte oriental, une figure exotique et très lointaine de la réalité quotidienne. Cette sorte de distanciation dans le temps, dans l'espace et dans l'imaginaire permettrait à l'autrice de s'exprimer sans provoquer trop d'inquiétudes. Effectivement, la publication du *Prince philosophe* ne suscite aucune préoccupation auprès des autorités ou de l'opinion publique, exactement comme la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, qui n'est certainement pas la cause de l'exécution d'Olympe de Gouges. Les autorités masculines n'ont pas considéré ces écrits comme de véritables dangers, car ils n'ont pas de cibles précises : Olivier Blanc nous dit que la *Déclaration* eut à l'époque un écho politique faible, malgré l'importance de sa portée.

Le féminisme des droits civiques prôné par Idamée, qui est condamné à l'échec, se joint dans l'œuvre littéraire gougienne à un appel constant à un féminisme de nature plus civile et sociale, qui concerne les conquêtes dans la vie personnelle, amoureuse,

intellectuelle, relationnelle. Toutes ces instances se caractérisent par quelques traits récurrents.

D'abord, la demande de collaboration masculine. Les personnages d'Olympe ne combattent pas les hommes, mais le système patriarcal qu'ils représentent. Le féminisme gougien ne repose pas sur un principe de supériorité mais il est toujours conçu comme parité, égalité, dignité. Les comportements et les langages des personnages féminins sont guidés par l'émulation et non pas par l'agressivité. Quand cette agressivité explose, elle est bientôt freinée (comme dans le cas de Madame Lafeuillette dans *Dumouriez*). Dans cette dynamique, à l'intérieur d'un monde presque entièrement misogyne et encore archaïque en ce qui concerne l'émancipation féminine, il existe des hommes supérieurs, évolués, disposés à écouter la femme et à se faire interprètes de ses revendications. Ces interlocuteurs collaboratifs sont par exemple le duc d'Orléans de la *Bienfaisance récompensée*, le Général Dumouriez, le comte mystérieux du *Mémoire de Madame de Valmont*, le Mandarin du *Prince philosophe*, partiellement Rosambert du *Divorce*, et notamment le curé révolutionnaire des *Vœux forcés*, avec d'autres personnages masculins de la pièce. Ninon de Lenclos dans *Mirabeau aux Champs Élysées* exprime la nécessité que les hommes tiennent en considération les femmes pour que la Révolution et le progrès civil et politique soient véritables, et Mirabeau lui-même est, dans la pièce, un défenseur de l'émancipation féminine. Cette aspiration idéaliste à un rapport harmonieux entre les deux sexes révèle un optimisme de fond dans la pensée d'Olympe qui trouve certainement ses sources dans les Lumières : l'autrice rêve d'une société idéale où les femmes puissent occuper leur place, aussi grâce à la collaboration de leurs compagnons. Il y a donc chez elle l'idée d'une émancipation féminine qui s'accompagne à un progrès social, à une évolution des mœurs et de la pensée qui touche les deux sexes : difficilement les femmes s'affirmeront dans les domaines de la vie sans le soutien des hommes.

Ensuite, la vision d'une société féminine démocratique. Les voix féminines significatives des œuvres d'Olympe de Gouges appartiennent à toutes les couches sociales : les catégories les plus faibles (esclaves, femmes non cultivées, femme du peuple, domestiques...) sont également en mesure d'exprimer des revendications féminines ou féministes. Elles le font aussi avec des arguments un peu *masculins*, utilisant quelquefois un langage qui ne semble pas leur appartenir. C'est le cas des trois esclaves de *Zamore et Mirza* (Coraline en tête) qui, tout en n'étant pas féministes, parlent scandaleusement

d'égalité et de liberté des êtres humains, ou de la vieille gouvernante combattive du *Philosophe corrigé*, Madame Pinçon, qui voudrait pour les femmes la complète égalité, ou encore de la jeune Charlotte, la fille des vivandiers de *Dumouriez à Bruxelles* qui sort à seize ans une question sur *les droits de la femme*. Bien évidemment, les sœurs Fernig, modèles d'*amazonne*, ne peuvent qu'utiliser un langage mâle et militaire, au service de la Révolution.

Une autre constante dans les œuvres d'Olympe est la confiance dans le sexe féminin et dans son esprit de cohésion. Les personnages féminins d'Olympe sont tous positifs : l'Abbesse cruelle des *Vœux forcés* se rachète à la fin de la pièce, et la princesse de Lamballe (*Le Tyran détrôné*) parle et agit plus comme une représentante de la Cour arrogante que comme une figure féminine négative. Cette uniformité permet à ces femmes d'établir des relations transversales de collaboration et de solidarité, que l'on retrouve dans toutes les ouvrages. Le féminisme d'Olympe est avant tout la prise de conscience d'une entière catégorie : c'est ce qu'elle exprime dans la *Préface pour les Dames* de 1788, où elle se plaint de la désunion, de la rivalité et de la médisance qui caractérisent le genre féminin, mettant en lumière que les femmes sont les premières adversaires d'elles-mêmes. Dans *Mirabeau aux Champs-Élysées*, c'est la voix de Ninon qui rappelle qu'il est très rare de voir une femme applaudir à l'ouvrage d'une autre femme et que la solidarité fait défaut dans le genre féminin. À la base de la pensée d'Olympe il y a un principe démocratique, qui reconnaît à toutes les femmes l'appartenance à une même communauté biologique, émotionnelle et sociale qui les rend égales. Les personnages féminins de pointe sont des femmes à 360 degrés : elles ne veulent pas renoncer à leur féminité, à leur sexualité, à leur maternité. La figure d'Idamée s'affirme excessivement dans tous les domaines, elle prétend à la totalité et se condamne à un échec mortel. Le personnage de Ninon dans *Molière chez Ninon* a peut-être compris qu'il faut accepter des compromis : c'est elle qui vit le plus intensément le conflit intérieur entre dimension privée et dimension publique et qui touche en première personne les difficultés de sa réalisation individuelle dans le quotidien. À côté de ses nombreux points de force, le personnage de Ninon montre toutes ses faiblesses, ses hésitations et ses contradictions, comme n'importe quelle femme.

Finalement, nous devons souligner le féminisme personnel d'Olympe de Gouges : à travers ses ouvrages et ses personnages elle cherche sa légitimation comme femme

auteur, défendant le droit à la création intellectuelle libre et au respect du monde intellectuel pour l'écriture féminine. On a vu jusqu'à quel point elle participe à la structure de ses œuvres, arrivant même à s'y représenter en chair et en os, pour faire entendre sa voix. L'élément personnel est toujours là : l'œuvre d'Olympe de Gouges ne saurait être pleinement comprise sans la connaissance de sa biographie. C'est l'autoréférentialité dont parle Franca Zanelli Quarantini, et certainement c'est là le fil rouge de toute l'activité d'Olympe. En même temps, comme l'affirme Eleni Varikas, puisque chacun de ses thèmes personnels a une portée sociale, l'étude de l'œuvre d'Olympe dépasse les limites de sa psychologie ou de son histoire personnelle.

Le féminisme des droits de la femme et le féminisme personnel d'Olympe, on l'a vu, n'arriveront pas à s'affirmer. Ce sont les thèmes féminins de nature sociale qui trouveront une correspondance dans les événements contemporains : l'abolition des vœux monastiques et la loi sur le divorce représentent deux conquêtes réelles des femmes françaises, même si avec des limitations ; cependant, il ne faut pas oublier que ces mesures n'ont pas été conçues comme des démarches en faveur des femmes, mais plutôt comme des conséquences inéluctables de l'affirmation des principes révolutionnaires.

Il nous semble que la pensée d'Olympe de Gouges telle qu'elle se dégage de l'analyse de ses personnages littéraires, malgré la distance qui nous sépare, peut encore nous intéresser et nous faire réfléchir. Ce qui suscite notre curiosité et notre admiration, ce n'est pas seulement le courage de cette plume féminine qui s'obstine à vouloir écrire en dépit de tous les obstacles, mais aussi la perspective sur le genre féminin et sa vision humaniste. Ce n'est pas par hasard qu'Olivier Blanc a donné comme titre à sa biographie de 2003 *Marie-Olympe de Gouges - Une humaniste à la fin du XVIII^e siècle*. Olympe conçoit la société féminine comme un lieu de connexion, d'action partagée, de solidarité et de valorisation de la féminité, à tous les âges et dans toutes les couches sociales. Elle demande pour toutes les femmes la citoyenneté, le respect de la liberté d'aimer, de se marier ou pas, de disposer de sa propre vie ; elle exige le respect de la maternité et des droits de la mère et de l'enfant (quel que soit l'état matrimonial), le respect des capacités et des ambitions intellectuelles et professionnelles, et la possibilité de les réaliser. C'est un féminisme équilibré qui se fonde sur une vision collective et active des femmes, qui valorise le corps féminin avec ses prérogatives (la sexualité, la maternité) et la culture féminine, et qui demande pour les femmes de jouir des mêmes droits que les hommes et

de participer avec eux (non *contre eux*) à la construction d'une société meilleure. Tout cela, avec le soutien et la collaboration masculine. Ce n'est pas, nous paraît-il, de l'histoire ancienne.

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITÉES ET CONSULTÉES

Sources primaires : œuvres d'Olympe de Gouges

Le Bonheur primitif de l'Homme ou Les Rêveries patriotiques, Paris, chez Royer et chez Bailly, 1789, p. 6, [En ligne] Source gallica.bnf.fr/Bnf

Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina, Postfazione di Emanuèle Gaulier, Genova, il melangolo, 2007.

Écrits politiques, tome 1 (1788-1791), Préface d'Olivier Blanc, Paris, côté-femmes, 1993.

Écrits Politiques, tome 2 (1792-1793), Préface d'Olivier Blanc, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 1993.

L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage, version inédite du 28 décembre 1789, Étude et présentation de Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, Paris, L'Harmattan, 2006.

L'Esclavage des Noirs, Préface d'Eleni Varikas, Paris, Indigo & côté-femmes, 1989.

Mémoire de Madame de Valmont, dans *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans*, tome premier, Paris, chez l'Auteur chez Cailleau, 1788, édition numérisée par la BnF et imprimée par Hachette Livre.

La musa barbara – Scritti politici (1788-1793), a cura di Franca Zanelli Quarantini, Milano, Edizioni Medusa, 2009.

Œuvres, Présentées par Benoîte Groult, Paris, Mercure de France, 1986.

Œuvres complètes, tome I, Théâtre, Introduction, notices et tableaux de référence par Félix-Marcel Castan, Montauban, Cocagne éditions, 1993.

Œuvres complètes, tome II, Philosophie – Dialogues et Apologues, Introduction, notices et tableaux de référence par Félix-Marcel Castan, Montauban, Cocagne éditions, 2010.

Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, Épîtres – Libelles, positions & propositions 1786-1790, Montauban, Cocagne éditions, 2017.

Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, Épîtres – Libelles, positions & propositions, 1791-1793, Montauban, Cocagne éditions, 2017.

Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans, tome premier, Paris, chez l'Auteur chez Cailleau, 1788, édition numérisée par la BnF et imprimée par Hachette Livre.

Préface pour les Dames, dans *Œuvres de Madame de Gouges dédiées à Monseigneur Le Duc d'Orléans*, tome premier, Paris, chez l'Auteur chez Cailleau, 1788, édition numérisée par la BnF et imprimée par Hachette Livre.

Le Prince philosophe, conte oriental, tome 1, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 1995.

Le Prince philosophe, conte oriental, tome 2, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 1995.

Réflexions sur les hommes nègres dans Olympe de Gouges, *L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage*, version inédite du 28 décembre 1789, Étude et présentation de Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, Paris, L'Harmattan, 2006.

Teatro, Introduzione, testo e note a cura di Franca Zanelli Quarantini, Roma, Aracne, 2012.

Théâtre politique, tome I, Préface de Gisela Thiele-Knobloch, Paris, côté-femmes, 1991.

Théâtre politique, tome 2, Préface de Gisela-Thiele Knobloch, Paris, côté-femmes, 1993.

D'autres sources primaires

BOGE SOPHIE (CITOYENNE VILLENEUVE), *Plus de bâtards en France*, Paris, Barba, 1795,
[En ligne] [http:// books.google.it](http://books.google.it)

Le Courrier de l'Hymen, journal des dames, Prospectus d'un nouveau journal, n°1, 20 février 1791 [En ligne] Source [gallica.bnf.fr /Bnf](http://gallica.bnf.fr/Bnf)

DE SALM CONSTANCE, *Œuvres complètes*, vol.4, Paris, Fermin Didot-Bertrand, 1842.

Discours prononcé à la Société Fraternelle des Minimes, le 25 mars 1792, l'an quatrième de la liberté, par Mlle.Théroigne, en présentant un Drapeau aux Citoyennes du Faubourg S.Antoine [En ligne] Source [gallica.bnf.fr /Bnf](http://gallica.bnf.fr/Bnf)

Étrennes Nationales des Dames, 1789 [En ligne] Source [gallica.bnf.fr /Bnf](http://gallica.bnf.fr/Bnf)

Pétition des femmes du Tiers-États au roi, 1er janvier 1789, [En ligne] Source [gallica.bnf.fr /Bnf](http://gallica.bnf.fr/Bnf)

Requête des Dames à l'Assemblée Nationale (4 août 1789), [En ligne] Source [gallica.bnf.fr /Bnf](http://gallica.bnf.fr/Bnf)

Travail sur l'éducation publique trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné, publié par P.J.G. Cabanis, Paris, Imprimerie Nationale, 1791, p. 35-39, [En ligne] [https://archive.org/details/travail00unse/ page/38/mode/2up](https://archive.org/details/travail00unse/page/38/mode/2up) (Internet Archive)

Sources secondaires : œuvres critiques sur Olympe de Gouges

ARGUELLES-LING ALTHEA, « *Famille, Révolution, Patrie : National Imaginings in the Plays of Olympe de Gouges* », *Australian Journal of French Studies*, 2007, vol.44, issue 3.

AZOULAY ARIELLA, « Olympe de Gouges (1748-1793), dans Lori Marso (éd.), *Fifty-One Key Feminist Thinkers*, Oxon-New York, Routledge, 2016.

AZOULAY ARIELLA « The absent philosopher-prince. Thinking political philosophy with Olympe de Gouges », *Radical Philosophy* 158, November/December 2009, [En ligne] <http://www.radicalphilosophyarchive.com/article/the-absent-philosopher-prince>

BECKSTRAND LISA, « Olympe de Gouges : Feminine sensibility ans Political Posturing », *Intertexts* 6, 2002, p. 185-193.

BLANC OLIVIER, *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine*, Paris, Tallandier, 2014.

BLANC OLIVIER, *Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII^e siècle*, Belaye, Éditions René Viénet, 2003.

BLANC OLIVIER, *Préface à : Olympe de Gouges, Écrits politiques, t.1*, Paris, côté-femmes, 1993.

BLANC OLIVIER, *Préface à : Olympe de Gouges, Écrits politiques, t.2*, Paris, Indigo & côté-femmes, 1993.

CHALAYE SYLVIE et RAZGONNIKOFF JACQUELINE, *Introduction à : Olympe de Gouges, L'Esclavage des nègres*, Paris, L'Harmattan, 2006.

COULET HENRI, « Sur le roman d'Olympe de Gouges : Le Prince philosophe », dans *Les Femmes et la Révolution française*, vol.2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brice, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 273-278.

DELON MICHEL, « Olympe de Gouges, *Le Prince Philosophe, conte oriental* (Paris, Indigo et Côté-Femmes éditions, 1995, 2 vol., 96 et 120 p. » (compte rendu), *Dix-huitième siècle*, année 1996, 28, L'Orient, p.587 [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1996_num_28_1_2139_t1_0587_0000_3

DIOUF DIENE BERNADETTE, « L'écriture d'Olympe de Gouges dans *Le Prince Philosophe* », dans Angeles Sirvent Ramos, Maria Isabel Corbi Saez, Maria Angeles Llorca Tonda (dir.) *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, Paris, Champion, 2016, p.47-53.

FAUCHEUX MICHEL, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard, 2018.

GOULIER EMANUELE, *Postfazione à : Olympe de Gouges, Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, Genova, il melangolo, 2007, p.53-70.

GRIHARD CELINE, *Molière chez Ninon*, Mémoire de Master 1, Université de Paris-Sorbonne, 2013-2014, [En ligne], bibdramatique.huma-num.fr/gouges_moliereninon#front-3

GROULT BENOITE, *Introduction à : Olympe de Gouges, Œuvres*, Présentées par Benoîte Groult, Paris, Mercure de France, 1986.

HABERT MIREILLE, « La femme à la tribune du théâtre : de *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges (1789) à *Étuves* d'Emmanuel Genvrin (1989) », dans *Le Féminin en Orient et en Occident, du Moyen Âge à nos jours : mythes et réalités*, Études réunies et présentées par Marie-Françoise Bosquet et Chantale Meure, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 161-173.

HAZAR LILIANE, « Le Féminisme d'Olympe de Gouges dans ses pièces de théâtre », *Simone de Beauvoir Studies*, 1993, 10(1), 45-48, [En ligne] <https://doi.org/10.1163/25897616-01001007>

KRIEF HUGUETTE, « Femmes dans l'agora révolutionnaire ou le deuil d'un engagement : Olympe de Gouges, Constance Pipelet, Germaine de Staël » dans Isabelle Brouard-Arends, Laurent Loty (dir.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

LAFLAMME MATHIEU « Les formes d'esclavage dans le théâtre politique d'Olympe de Gouges », *Dalhousie French Studies*, Vol. 107, Dalhousie University, Fall 2015, p.57-66.

LOCHE ANNAMARIA, *Moderatismo politico, radicalismo sociale, femminismo in Olympe de Gouges*, dans Annamaria Loche, Marialuisa Lussu (éd.), *Saggi di filosofia e di storia della filosofia*, Scritti dedicati a Maria Teresa Marcialis, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 103-122.

MALINGRET LAURENCE, « Le Théâtre d'Olympe de Gouges entre norme et subversion », dans Angeles Sirvent Ramos, Maria Isabeel Corbi Saez, Maria Angeles Llorca Tonda (dir.) *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, Paris, Champion, 2016, p.187-196.

PACINI GIULIA, « Celle dont la voix publique vous a nommé le père : Olympe de Gouges's *Mémoire de Madame de Valmont* (1788), *Women in French Studies* 9, 2001, p.207-219.

RAVERA CHIARA, *Olympe de Gouges*, Roma, elemento115, 2019.

SHERMAN CAROL, *Reading Olympe de Gouges*, New York, Palgrave, 2013.

SIRVENT RAMOS ANGELES, « Fonction des préfaces dans l'œuvre d'Olympe de Gouges » dans Angeles Sirvent Ramos, Maria Isabel Corbi Saez, Maria Angeles Llorca Tonda

(dir.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, Paris, Champion, 2016, p.133-148.

SULLIVAN KAREN, « Room to Grow : The Convent in Graffigny, Riccoboni and Gouges », *The French Review*, vol. 89, No.3, March 2016.

TARIN RENE, « *L'Esclavage des Noirs*, ou la mauvaise conscience d'Olympe de Gouges », *Dix-huitième siècle*, n. 30, 1998, La recherche aujourd'hui, p.373-381.

THIELE-KNOBLOCH GISELA, *Préface à : Olympe de Gouges, Théâtre politique, t.1*, Paris, côté-femmes, 1991, p.7-26.

THIELE-KNOBLOCH GISELA, *Préface à : Olympe de Gouges, Théâtre politique, t.2*, Paris, côté-femmes, 1993, p.7-16.

THIELE-KNOBLOCH GISELA, « Quelques thèses sur l'œuvre littéraire d'Olympe de Gouges », dans *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*, Paris, Université Paris 8, 1997, p.41-51.

TREMBLAY ISABELLE, « Le rhétorique du masque dans *Mémoire de Mme de Valmont* (1786) d'Olympe de Gouges », *Cincinnati Romance Review*, 44 (Spring 2018), p.112-130, [En ligne], <https://scholar.uc.edu/concern/articles/0c483m197>

VANPEE JANIE « Performing Justice : The Trials of Olympe de Gouges », *Theatre Journal*, vol. 51, n. 1, Women, Nations, Households and History, Baltimore, The John Hopkins University Press, Mar. 1999.

VARIKAS ELENI, *Préface à : L'Esclavage des Noirs ou L'Heureux Naufrage*, Paris, Indigo & côté-femmes, 1989.

VERDIER GABRIELLE, « From Reform to Revolution : The Social Theater of Olympe de Gouges », dans Catherine R. Montfort (éd.), *Literate Women and the French Revolution of 1789*, Birmingham Alabama, Summa Publications, 1994, p.189-221.

VERDIER GABRIELLE, « Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire : adieu au mariage d’Ancien Régime ? », *Dalhousie French Studies*, Vol. 56, Le mariage sous l’Ancien Régime, Dalhousie University, Fall 2001, p. 154-164, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/40836782>

VIGUIER AUDREY, « L’abbé Gouttes et le curé du *Couvent ou les vœux forcés* d’Olympe de Gouges », *The French Review*, vol. 85, No. 6, Les Lumières, au passé et à présent, American Association of Teachers of French, May 2012, p. 1113-1122, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/23214096>

ZANELLI QUARANTINI FRANCA, *Olympe de Gouges o il teatro autoreferenziale*, [En ligne] <http://www.lilwc.it/romanticismo/olymp-de-gouges-o-il-teatro-autoreferenziale/>

ZANELLI QUARANTINI FRANCA, *Introduzione à: Olympe de Gouges, Teatro*, Roma, Aracne, 2012, p.7-22.

Œuvres et articles d'histoire, histoire de la littérature, critique littéraire, philosophie

ABENSOUR LEON, « Les droits politiques de la femme à la fin de l’Ancien Régime », *La Femme et le Féminisme avant la Révolution*, Paris, Éditions Ernest Leroux, 1923, ch. IX, p.325-352.

ABRAY JANE, « Feminism in the French Revolution », *The American Historical Review*, vol.80, n°1, Oxford, oxford University Press, 1975, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/1859051>

AEBISCHER VERENA, *Les femmes et le langage, Représentations sociales d'une différence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

ALBISTUR MAÏTE, ARMOGATHE DANIEL, *Histoire du féminisme français*, Paris, Éditions des Femmes, 1977.

BECKSTRAND LISA, *Deviant Women of the French Revolution and the Rise of Feminism*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

BELISSA MARC, « La faute à Voltaire ? La faute à Rousseau ? », *La Révolution française*, Michel Biard (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p.27-37.

BELLOT EVA, « Marianne sur les planches : les héroïnes anonymes du théâtre de la Révolution française (1793-1798) », *Annales historiques de la Révolution française*, 367, janvier-mars 2012, [En ligne] <http://journals/openedition.org/ahrf/12422>

BIANCARDI ELISA, *Notice bio-bibliographique dans : Madame de Villeneuve, "La Jeune Américaine et les contes marins" et "Les Belles Solitaires". Madame Leprince de Beaumont, "Magasin des enfants"*, édition critique établie par Elisa Biancardi, Paris, Champion, 2008, « Bibliothèque des Génies et des Fées » 15.

BOSSE MONIKA, « La Révolution de l'héroïsme féminin : une œuvre de jeunesse de Madame de Staël », dans *Les femmes et la Révolution française*, vol.2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brice, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 279-284.

BOURDIN PHILIPPE, « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », *Colloque de l'Institut d'Histoire de la Révolution française*, Paris I, janvier 2004, [En ligne] [https:// halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647584](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647584)

CANGELOSI MARISA, « Féminité et masculinité dans trois nouvelles de jeunesse de madame de Staël », dans Suzan van Dijk, Madeleine Van Strien-Chardonneau (éd.),

Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du "gender", Actes du XIV^e colloque de la SATOR (Amsterdam/Leyde, 2000), Louvain, Peeters, 2002.

CARREZ JEAN-PIERRE, « La Salpêtrière de Paris sous l'Ancien Régime : lieu d'exclusion et de punition pour femmes », *Criminocorpus, Varia*, 2008, [En ligne] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/264>

CHEMIN A., MARTIGNY V., « Ces ombres qui planent sur l'esprit des Lumières », *Le Monde*, 17 novembre 2018.

CLAIBORNE ISBELL JOHN, *Voices Lost ? Staël and Slavery, 1786-1830*, dans D. Y. Kadish (éd.), *Slavery in the Caribbean Francophone World*, Athens, The University Georgia Press, 2016, p. 39-52.

CORNO PHILIPPE, « Le divorce dans le théâtre révolutionnaire : du motif dramatique nouveau au discours théâtral sur la loi et ses usages », *Studi Francesi*, 169 (LII | I), 2013, *La Révolution sur scène*, a cura di Pierre Frantz, Paola Perazzolo, Franco Piva, p. 63-73, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3283>

COULET HENRI, *Préface à : Huguette Krief, Vivre libre et écrire*, Textes choisis, présentés et annotés par Huguette Krief, Oxford-Paris, Voltaire Foundation- Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005.

DELON MICHEL « Figaro et son double », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n°5, Beaumarchais, Sep.-Oct. 1984, Presses Universitaires de France, p.774-784.

DEVANCE LOUIS, « Le féminisme pendant la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n°229, 1977, p.341-376, [En ligne] http://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1977_num_229_1_1007

DINET DOMINIQUE, « L'éducation des filles de la fin du 18^e siècle jusqu'en 1918 », *Revue des sciences religieuses*, 85/4, 2011, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rsr/1795>

DOUSSET CHRISTINE, « Femmes et héritage en France au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, Presses Universitaires de France, 2009/3, n.244, p. 479, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-page-477.htm>

ÉVAIN AURORE, GETHNER PERRY, GOLDWYN HENRIETTE, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome IV*, XVIII^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2015.

FAUCHERY PIERRE, *La destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle (1713-1807)*, Paris, Colin, 1972.

FAURE CHRISTINE, CHALLEAT VIOLAINE, « La naissance d'un anachronisme : Le féminisme pendant la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, La prise de la parole publique des femmes, Paris, Armand Colin, avril/juin 2006, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/41889316>

FAYOLLE CAROLINE, « La femme monstre : la République face à la peur de la confusion des sexes », dans *La République à l'épreuve des peurs : De la Révolution à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 109-118, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/47368>

FAYOLLE CAROLINE, « Le sens de l'aiguille. Travaux domestiques, genre et citoyenneté (1789-1799) », *Cahiers du genre*, n° 53/, Paris, L'Harmattan, 2012, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-165.htm>

Les femmes, oubliées de la Révolution française ? [En ligne] <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/les-femmes-oubliees-de-la-87594>

FENELON DE SALIGNAC DE LA MOTHE FRANÇOIS, *De l'Éducation des filles*, Paris, Hachette, 1902.

FINCH ALISON, *Women's writing in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

GENETTE GERARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE GERARD, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GIROU-SWIDERSKI MARIE-LAURE, « Pour ou contre la lecture. L'affrontement de la nature et de la culture dans l'éducation des filles », dans Isabelle Brouard-Arends, *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, [En ligne] <http://books.openedition.org/pur/35599>

GODINEAU DOMINIQUE, « Femmes en citoyenneté : pratiques et politique », *Annales historiques de la Révolution Française*, n°300, 1995. L'an II, [En ligne] http://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1995_num_300_1_1782

GONCOURT (DE) EDMOND, DE GONCOURT JULES, *La donna nel Settecento*, postfazione di Élisabeth Badinter, Milano, Feltrinelli, 1983.

GOOSSENS KIRSTEN, « Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et son mode d'enseignement pour jeunes filles nobles dans les *Magasin des Enfants* et *Magasin des Adolescentes* », [En ligne] www.revue-analyses.org, vol.10, n°1, hiver 2015, p.11-34.

GORDON FELICIA, « *Vues législatives pour les femmes 1790 : a reformist-feminist vision* », *History of Political Thought*, vol.20, n°4, Imprint Academic Ltd., Winter 1999, p. 649-673, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/26219666>

GRACZYK ANNETTE, « La femme virile-la femme héros dans le théâtre de la Terreur », *Man and Nature/L'homme et la nature*, 11, 1992 [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/1012669ar>

GRACZYK ANNETTE, LANDES ÉLIZABETH, « Le Théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », *Dix-huitième siècle*, n°21, 1989, Montesquieu et la

Révolution, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1989_num_21_1_1715

GRANATA SEBASTIANO, *1789-1793, Le speranze deluse delle femministe francesi* «Storia in Network», 2015, [En ligne] <http://www.storiain.net/storia/1789-le-speranze-deluse-delle-femministe-francesi/>

GRAPPIN HENRI, « Notes sur un féministe oublié : le cartésien Poullain de La Barre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 20^e année, n°4, (1913), p.852-867, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/40517258>

GRAUWELS JOLIEN, *L'image de la femme dans les contes de Voltaire*, Mémoire de maîtrise, Libre Université de Bruxelles, Faculté de Lettres et Philosophie, Maîtrise en Linguistique et Littérature, Français, année universitaire 2011-2012, p.89-90, [En ligne] https://www.academia.edu/37320518/LIMAGE_DE_LA_FEMME_DANS_LES_CONTES_DE_VOLTAIRE_by_Jolien_Grauwels

GUILLAUME JAMES, « Mirabeau », dans *Le Nouveau Dictionnaire de pédagogie*, sous la direction de Ferdinand Buisson, Paris, Hachette, 1911, [En ligne] <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/>, édition électronique de l'Institut Français de l'Éducation.

HALPERN JEAN-CLAUDE, « L'esclavage sur la scène révolutionnaire », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 293-294, 1993, Révolutions aux colonies, p.409-420.

HARTH ERICA, *Cartesian Women, Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.

HESSE CARLA, *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

INNOCENTI BARBARA, *Il piccolo Pantheon: i grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Firenze University Press, 2018.

ISSACHAROFF MICHAEL, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

JOLIBERT BERNARD, « La Révolution française et le droit des femmes à l'instruction – Résumé d'une désillusion », *Expressions*, n.30, décembre 2007, [En ligne] <https://espe.univ-reunion.fr/bu/revue-expressions>

JURATIC SABINE, PELLEGRIN NICOLE, « Femmes, villes et travail en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, 1994, 13^e année, n°3. Lectures de la ville (XV^e-XX^e siècle), p.477-500, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/hes_0752_5702_1994_num_13_3_1708

KERBRAT-ORECCHIONI CATHERINE, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p.235-249.

KLAPP OTTO, *Bibliographie d'histoire littéraire de la France*, Frankfurt, Verlag Vittorio Klostermann, 1963-2017.

KOWZAN TADEUSZ, « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n.75, 1988.

KRIEF HUGUETTE, *Entre Lumières et Sturm-und-Drang à la française. Quelques pistes de réflexion sur le roman épistolaire féminin du 18^e siècle*, s.d. [En ligne] www.ircl.cnrs.fr/pdf/2014/je_frances_burney/krief.pdf

KRIEF HUGUETTE, « La condition de la femme dans la littérature romanesque féminine pendant la Révolution française », dans *Les femmes et la Révolution française*, vol. 2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brive, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.263-272.

KRIEF HUGUETTE, *Vivre libre et écrire*, Textes choisis, présentés et annotés par Huguette Krief, Oxford-Paris, Voltaire Foundation-Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005.

KRYSSING-BERG GINETTE, « L'image de la femme chez Diderot », *Revue Romane*, 1, 1985, [En ligne] https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29529

LATOURNERIE ANNE, « Petite histoire des batailles du droits d'auteur », *Multitudes - revue politique, artistique, philosophique*, n°5, mai 2001, [En ligne] multitudes.net/Petite-histoire-des-batailles-du/

LAZARD MADELEINE, « Henri Corneille Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foemini sexus* » (compte-rendu), *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°32,1991, p.98-100, [En ligne] www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1991_num_32_1_1787

LE HIR MARIE-PIERRE « Feminism, Theater, Race : *L'Esclavage des Noirs* », dans Doris Y. Kadish, Françoise Massardier-Kenney (éd.), *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing 1783-1823*, Kent, Ohio and London, England, The Kent State University Press, 1994, p. 65-83.

LETZTER JACQUELINE, *Intellectual Tacking: Questions of Education in the Works of Isabelle de Charrière*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1988.

LETZTER JACQUELINE, ADELSON ROBERT, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of French Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001.

MAGNE BERNARD, *Le féminisme de Poullain de la Barre, origine et signification*, thèse, Faculté des Lettres, Toulouse, 1964.

MANNUCCI ERICA JOY, *Baionette nel focolare. La Rivoluzione Francese e la ragione delle donne*, Milano, Franco Angeli, 2016.

MCILVANNEY SIOBHÁN, *Figurations of the Feminine in the Early French Women's Press, 1758-1848*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

MESSINA LUISA, « L'éducation des enfants au XVIII^e siècle », *Histoire culturelle de l'Europe*, n.2, 2017, Regards portés sur la petite enfance en Europe (Moyen Âge-XVIII^e siècle), [En ligne] <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>

MESSINA LUISA, « Le roman épistolaire français au siècle des Lumières », *Estudios Románicos*, Volumen 28, 2019, p.89-98, [En ligne] <https://doi.org/106018/ER/371111>

MICHELET JULES, *Les Femmes de la Révolution*, dans *Œuvres Complètes*, tome 39, ch. XI, Paris, Flammarion, 1898, [En ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Femmes_de_la_R%C3%A9volution/11 (conservé à la BnF)

MILLER CHRISTOPHER L., *The French Atlantic Triangle, Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham NC, Duke University Press, 2008.

MONSELET CHARLES, *Les originaux du siècle dernier - Les oubliés et les dédaignés*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864.

NIELSEN WENDY C., *Women Warriors in Romantic Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2013.

OFFEN KAREN, « Sur l'origine des mots *féminisme* et *féministe* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t.34, n°3, juillet-septembre 1987, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421

OZOUF MONA, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

PIAU-GILLOT COLETTE, « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », *Dix-huitième siècle*, n°13, 1981, Juifs et judaïsme. p.317-333, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070_6760_1981_num_13_1_1346

QUERARD JOSEPH-MARIE, *La France littéraire*, Dictionnaire bibliographique, Paris, Didot, 1827-1839.

RAAPHORST MADELEINE, « Choderlos De Laclos Et L'Education Des Femmes Au XVIII^e Siècle », *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 53, n. 4, Houston, Rice University, 1967, p.33-41, [En ligne] <https://hdl.handle.net/1911/62936>

REUTER YVES, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2016.

RICHARD-PAUCHET ODILE, « Diderot dans les Lettres à Sophie Volland : deux cas de conscience entre éthique et bioéthique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48 | 2013, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rde/5032>

RIMBAULT CAROLINE, « La presse féminine de langue française au XVIII^e siècle : Production et diffusion », dans *Le Journalisme d'Ancien Régime*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, [En ligne] <https://books.openedition.org/pul/1052>

RONSIN FRANCIS, *Le contrat sentimental : débats sur le mariage, l'amour, le divorce, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Aubier, 1990.

ROSSBACH SUZANNE, « Sexual Politics on Stage : Sincerity, Gender, and Revolution in the Comedies of Isabelle de Charrière », *Women in French Studies*, Volume 26, 2018, [En ligne] <http://muse.jhu.edu/article/709573>

ROSSELLO-ROCHET JULIE, « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIX^e siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizon/Théâtre*, 10-11, 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/ht/567>

ROUSSOS KATHERINE, « From *The City of Ladies To Watch Bitches* : Real French Feminism », *Off Our Backs, A Women Newsjournal*, vol. 36. N. 3, 2006, p.64-67, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/20838665>

RYNGAERT JEAN-PIERRE, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.

SEGRE CESARE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

SGARD JEAN, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2000.

SHARIF MARYAM, « La Révolution française et le Théâtre de propagande : exemple de Sapho (1794) de Constance Pipelet », *Recherches en Langue et Littérature françaises*, Revue de la Faculté de Lettres, année 9, n° 15, Presses de l'Université de Tabriz (Iran), printemps-été, 2015, p.43-73, [En ligne] <https://unsansculotte.files.wordpress.com/2016/11/maryam-sharif-piecc80ce-sapho.pdf>

SLAMA BEATRICE, « Écrits de femmes pendant la Révolution », dans *Les femmes et la Révolution française*, vol. 2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brive, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.291-306.

SONNET MARTINE, « L'éducation des filles à l'époque moderne », *Historiens et géographes*, Association des professeurs d'histoire et de géographie, 2006, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00650808>

STACKELBERG (VON) JÜRGEN, « Le féminisme de Laclos », *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières*, Mélanges offerts à Roland Mortier, édités par Raymond Trousson, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 271-284.

STEINBRÜGGE LIESELOTTE, « *Qui peut définir les femmes ? L'idée de la nature féminine au siècle des Lumières* », *Dix-huitième siècle*, n°26, 1994, Économie et politique, p.346, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/dhs_0070_6760_1994_num_26_1_1994

Le Théâtre Français de la Révolution à l'Empire, [En ligne] <http://theatre1789-1815.e-monsite.com/>

THOMAS CHANTAL, « Féminisme et Révolution : les causes perdues d'Olympe de Gouges », dans J.-C. Bonnet, *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988.

TISSIER ANDRE, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, Genève, Droz, 2002.

TREMBLAY ISABELLE, « La fiction de Madame de Genlis, espace d'interrogation sur la vertu », *Relief* 7 (1), 2013, p. 19-32, [En ligne] <http://www.revue-relief.org>

TRISOLINI GIOVANNA, *Il Teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi*, Ravenna, Longo Editore, 1984.

TRISOLINI GIOVANNA, *Introduction à : Beaumarchais, Le Mariage de Figaro*, Paris, Le Livre de poche, 1989.

TROUSSON RAYMOND, *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1996.

UBERSFELD ANNE, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.

VERCRUYSSSE JEROOM, « Histoire et théâtre chez Isabelle de Charrière », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Nov.-Déc. 1985, 85^e année, N°6, [En ligne] <http://jstor.com/stable/40528296>

VIENNOT ÉLIANE, « Revisiter la querelle des femmes : mais de quoi parle-t-on ? », dans Éliane Viennot (dir.), *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/l'inégalité des femmes et des hommes*, avec la collaboration de Nicole Pellegrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p.7-29, [En ligne] www.elianeviennot.fr/Articles/Querelle1-intro.html

VISSIERE ISABELLE, « Isabelle de Charrière : *Sainte-Anne*, Édition établie, présentée et annotée par Yvette Went-Daoust, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998 », (compte-rendu)

Dix-huitième siècle, n°33,2001, L'Atlantique, sous la direction de Marcel Dorigny, p.608-609, [En ligne] https://www.persee.fr/issue/dhs_0070-6760_2001_num_33_1_2445_t1_0608_0000_2

VISSIERE ISABELLE, COULET HENRI, MOREAU THERESE, *Présentation* de l'Atelier IV-2 La Littérature, dans *Les Femmes et la Révolution française*, vol. 2, Actes du colloque international 12-13-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, édition préparée par Marie-France Brive, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.291-306.