

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

OLYMPE DE GOUGES ET LE THEATRE
DE LA REVOLUTION FRANCAISE

by

MICHELE RATSABY

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in French in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, the City
University of New York

1998

UMI Number: 9830757

Copyright 1998 by
Ratsaby, Michele

All rights reserved.

UMI Microform 9830757
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

Copyright 1998
MICHELE RATSABY
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

March 23 '98 Bettina L. Knapp
Date Chair of Examining Committee

March 23 '98 Fe L
Date Executive Officer

Professor Bettina Knapp

Bettina L. Knapp

Professor Renée Waldinger

Renée Waldinger

Professor Alex Szogyi

Alex Szogyi

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

OLYMPE DE GOUGES ET LE THEATRE DE
LA REVOLUTION FRANCAISE

by Michele Ratsaby

Advisor : Professor Bettina Knapp

Posterity has been rather severe for eighteenth century French theater. Most plays written by great writers such as Voltaire, Diderot, Marivaux and others of this century are hardly known, seldom performed, and few modern theater lovers are informed about the great number of revolutionary plays written and presented on the French stages from 1789 to 1795.

The first part of my dissertation addresses these pre-revolutionary and revolutionary theatrical productions, their importance and interest at the time. It is divided into two parts. The first concerns the general evolution of French theater during the eighteenth century and its many links with French political and social life, especially during the troubled times of the 1789 Revolution. The second part focuses on the life and works of Olympe de Gouges (1748-1793), a female political writer and playwright, unjustly ignored and almost entirely forgotten until contemporary times. This revolutionary author was also a remarkable witness to the political and social events that altered the course of French history.

Chapter I examines the evolution of French theater from the beginning of the eighteenth century to 1789. It depicts its main currents, its variety of dramatic

genres including the connections between staging, the development of new philosophical ideas and of a new world vision. The second chapter focuses on the theatrical productions during the revolutionary years, from 1789 to 1795. It details the manner in which political events transformed the nature, objectives and quality of the plays written during this time frame. Chapter three and four are devoted to the life and political writings of Olympe de Gouges, a woman writer who unfortunately appears to have been twice victimized. Like many other writers and political figures of her generation, she was guillotined in 1793. But unlike most of her contemporaries, her work and life seem never to have been rehabilitated. Her many political and theatrical works have been left in total obscurity for almost two hundred years as a result of the prejudice of generations of French historians and writers. Chapter five and six describe the theatrical productions of Olympe de Gouges, specifically introducing twelve plays known to have been written by her. The numerous prefaces and postfaces that remarkably illustrate the circumstances of their composition as well as their historical background are studied. Also stressed are her feminist preoccupations and her hopes of seeing a change in the condition of women in society.

Olympe de Gouges et le théâtre de la Révolution française underscores the literary and historic value of her writings, while also bringing to light her highly original vision of French society during the late 1700's.

Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance au Professeur Béatrice Knapp, directrice de cette thèse, qui m'a encouragé avec tant de bienveillance tout au long de mon travail et m'a guidé sans cesse de ses pertinentes suggestions et de ses remarques si constructives. Merci de m'avoir soutenu dans cette aventure, malgré les complications dues souvent à la distance !

Je tiens aussi à remercier chaleureusement le Professeur Renée Waldinger, directrice du French Department de la City University of New York durant mes recherches, d'avoir accepté de lire mon travail, de m'avoir donné de précieux conseils et des encouragements si constructifs.

J'exprime aussi ma gratitude au Professeur Alex Szogyi, qui a lu mon manuscrit avec un soin extrême et m'a tant aidé dans la préparation de cette thèse par ses indications précises et ses remarques toujours enrichissantes.

Merci à mon mari Aron et à mes enfants Joel, Ilan, Dan et Dorit, pour votre patience infinie et vos précieux encouragements.

TABLE DE MATIERES

Chapitre 1	p. 1
Evolution du théâtre français au XVIIIe siècle	
Notes	p.47
Chapitre 2	p.50
La Révolution de 1789 et le théâtre.	
Notes	p.98
Chapitre 3	p.102
Olympe de Gouges : une femme sous la Révolution	
Notes	p.134
Chapitre 4	p.138
Les écrits politiques d'Olympe de Gouges	
Notes	p.178
Chapitre 5	p.182
Olympe de Gouges, fille des Lumières. <u>1784-1789</u> : ses premières pièces.	
Notes	p.229
Chapitre 6	p.231
Olympe de Gouges, témoin de la Révolution. <u>1789-1793</u> : son théâtre "engagé".	

Notes	p.281
Conclusion	p.282
Notes	p.289
Bibliographie	p.290

Chapitre I

Evolution du théâtre français au XVIIIe siècle

Etudier le théâtre de la fin du XVIIIe siècle, c'est d'abord examiner son évolution au cours de ces années si riches de nouveautés et de contrastes, si pleines de turbulances et durant lesquelles plus de changements extrêmes de tout ordre, politique, économique, social, ne se produisirent peut-être que dans toute autre période de l'histoire française.

Afin de comprendre l'évolution du théâtre durant la Révolution française, il est nécessaire de définir les différents genres d'art dramatique en faveur à l'époque, formes théâtrales traditionnelles aussi bien que nouvelles, le rôle changeant du théâtre dans la vie culturelle du temps et surtout sa part croissante dans l'histoire des mouvements politiques, aussi bien que l'influence des idées et des événements du siècle sur son développement.

Cet examen exige autant l'étude d'oeuvres théâtrales définies, de faits et d'événements littéraires et historiques précis, que l'analyse de théories théâtrales nouvelles énoncées par les philosophes du siècle des Lumières, de toute l'atmosphère libératrice extraordinaire qui, surtout à partir du milieu du siècle, va commencer à mettre tout en question, à bouleverser les cadres établis et changer les idées sur le théâtre, son rôle et sa mission. Dans le passé et surtout avant l'âge classique, l'art théâtral eut souvent une réputation équivoque, les acteurs étant à la fois célèbres, admirés et méprisés,

censurés comme êtres immoraux, frappés d'excommunication par l'Eglise et les spectacles jugés sévèrement, considérés comme des divertissements de valeur douteuse. Désormais les philosophes veulent, au contraire, faire du théâtre et des acteurs une source d'édification morale, analogue à ce qu'est traditionnellement la religion.

On assiste donc à un développement depuis le théâtre d'agrément du début du siècle, le théâtre-distraktion, passe-temps léger et élégant de l'aristocratie au pouvoir, désinvolte et spirituel, tel qu'il apparaît dans certaines pièces de Marivaux, jusqu'au théâtre à mission, toujours sérieux, à préoccupations morales souvent hypocrites et parfois, hélas! fort ennuyeux. C'est aussi l'évolution depuis les théâtres populaires et bourgeois des foires et des boulevards, dont le répertoire est encore considéré au début du siècle comme fort immoral et dangereux, jusqu'au théâtre considéré comme ayant une mission éducatrice et sociale importante. Auteurs et acteurs, attaqués auparavant sans répit par l'Eglise - ainsi que le montre, parmi d'autres écrits de l'époque, la Lettre sur les Spectacles de Deprez de Boissy, publiée en 1756 - sont désormais respectés par tous.

La nouvelle vocation du théâtre, devenu "guide du peuple", devient très en faveur, et son rôle politique actif est accepté par tous, auteurs aussi bien que penseurs influents de l'époque. L'évocation réaliste de la misère des classes pauvres dans les pièces de Sébastien Mercier des années 1770, aussi bien que les répliques audacieuses des comédies de Beaumarchais reflètent l'atmosphère houleuse des années précédant la Révolution.

Avec Diderot, dans ses Entretiens (1757) et son Discours sur la poésie dramatique (1758), avec la publication des premiers volumes de l'Encyclopédie et les célèbres échanges entre d'Alembert et Jean-Jacques Rousseau (Lettre à M. d'Alembert, 1758), les discussions philosophiques sur le théâtre inaugurent la notion nouvelle de l'utilité publique du théâtre, de son rôle presque officiel dans une société en mouvement. Ainsi Rousseau pense que le théâtre n'est pas nécessaire à l'homme et voit avec méfiance l'influence corruptrice, contraire à la nature, de la scène de théâtre : "...n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction", déclare-t-il dans son réquisitoire contre le théâtre, symbole-type selon lui de la désastreuse influence de la civilisation.

Certains penseurs, au contraire, voient dans l'institution du théâtre un allié du pouvoir, apte à éduquer le public en lui inculquant de "bonnes valeurs" et une morale de qualité : selon leurs vues, le théâtre prend presque la place de la religion, dont le rôle s'affaiblit considérablement à cette période.

Dans son livre Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique (1773), Louis Sebastian Mercier s'écrit par exemple : "Pourquoi fermez-vous votre théâtre au peuple...? Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation... quel sera l'auteur qui songera à ce bon peuple, qui lui donnera une nourriture saine et agréable, qui présidera à ses plaisirs honnêtes et lui apprendra à les goûter?"

Cette passion grandissante pour le théâtre, favorisée par la vision créatrice des philosophes, évolue aussi en parallèle avec d'autres nouveautés.

Progressivement le classicisme littéraire français du siècle précédent perd sa position de seul modèle théâtral valable. Les traductions d'œuvres étrangères, surtout de pièces de théâtre anglaises et allemandes, permettent une connaissance nouvelle des expériences théâtrales européennes, ouvrent l'esprit à des idées neuves et élargissent l'horizon des amateurs de théâtre.

Lessing par exemple, dans ses écrits sur le théâtre, tels sa Dramaturgie de Hamburg, publiée en 1767, avant le Paradoxe sur le Comédien que Diderot composera entre 1772 et 1778, enrichit considérablement la pensée théâtrale en exposant des vues nouvelles sur l'art dramatique, et ses idées marqueront le théâtre de Goethe, de Schiller et de toute l'école romantique européenne : Critique des conventions classiques, recherche d'un style simple et vrai et de héros au caractère réel, d'une complexité humaine plutôt que d'une perfection classique. Voltaire surtout, après ses deux années en Angleterre, de 1726 à 1728, fait connaître et apprécier au public français le théâtre de Shakespeare, ce "génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime", ainsi qu'il le définit dans sa XXIII^e Lettre Philosophique.

Le public continue à aimer la comédie, mais le ton du répertoire comique change : la franche gaieté du siècle précédent, les bouffonneries de la farce molièresque ne subsistent plus que dans les comédies populaires des foires et des boulevards. Bien sûr, Marivaux et Beaumarchais font rire, avec leurs valets pleins de verve et d'insolence, leurs maîtres bourgeois ou aristocrates qui, échangeant des dialogues pleins d'esprit, discutent, badinent, s'aiment, se disputent ou se marient. Cependant le but de la comédie n'est généralement plus de faire rire en se moquant des imperfections humaines, comme les farces

et les grandes comédies classiques l'avaient fait aux siècles précédents, mais plutôt d'émouvoir un public présumé vertueux par nature et de toucher sa sensibilité. Avec Diderot surtout, c'est la naissance de la "comédie larmoyante" et du drame bourgeois, fruits de l'essor d'une classe bourgeoise dont on ne se moque plus, qu'il convient désormais de prendre au sérieux, résultats aussi d'une nouvelle conception de la nature humaine qui transforme les sujets traités sur scène et aussi les méthodes usées au théâtre : la notion, caractéristique des Lumières, de la bonté naturelle de l'homme, la croyance en une société vertueuse par nature, où les vices ne sont plus, comme dans le passé, des sources de satire et de comique, mais des anomalies à corriger.

La comédie voudra donc éduquer, moraliser, et tout un tableau familial de la société française contemporaine y apparaîtra. Le monde financier, avec le cynique Turcaret de Lesage publié dès 1715, la famille bourgeoise avec ses désordres et tragédies domestiques, telle que la dépeignent Destouches et Nivelle de la Chaussée dans leurs comédies dites "larmoyantes", supposées attendrir et non faire rire, y sont tour à tour dépeintes. Les pièces bourgeoises de Diderot et le théâtre politique et patriotique de la fin du siècle, tirant ses sujets dans l'actualité, telles les œuvres de Collin d'Harleville, Louis Laya ou Fabre d'Eglantine décrivent également la société du temps.

A ses débuts, le XVIII^e siècle théâtral suit encore les voies de l'âge classique : la tragédie, la comédie de caractère, la comédie-ballet, la farce se partagent les scènes de théâtre. Au début du siècle, les pouvoirs publics, le roi et sa Maison, les gentilhommes de la chambre, contrôlent et limitent considérablement les théâtres publics, qui sont l'Opéra, la Comédie-Française

créée en 1680 et à partir de 1716 le Théâtre des Italiens, présidant à toutes les activités administratives de la vie théâtrale, au choix des pièces jouées, à la distribution des rôles et décidant de la situation financière des auteurs et des acteurs par l'attribution de pensions royales et par le système de censure, plus ou moins sévère selon les cas. Ces théâtres royaux se consacrent avant tout à conserver le patrimoine dramatique et comique national, jouant les grands auteurs classiques d'innombrables fois, devant un public qui, au cours du siècle, sera de moins en moins enthousiaste, lassé par ces pièces qu'il connaît trop bien.

En même temps, La Comédie-Française présente aussi beaucoup de nouvelles oeuvres d'auteurs plus ou moins connus et, malgré de multiples intrigues et d'incessantes rivalités entre comédiens, son prestige reste grand auprès des écrivains. Leur désir d'être joué par la célèbre troupe et leur admiration restent inchangés, ainsi que nous le verrons plus loin à propos d'Olympe de Gouges et de ses relations orageuses avec la troupe de la Comédie-Française.

Au début du siècle, la vie théâtrale est surtout marquée par la rigidité croissante de Versailles, régi par un Louis XIV vieillissant, devenu austère et dévot, et considérant donc le théâtre, selon l'opinion traditionnelle de l'Eglise, comme matière profane et dangereuse.

Après la mort du roi en 1715, une certaine libéralisation des gouvernements successifs va se produire : la Régence d'abord marque un renouveau dans ce domaine, comme dans tous les autres domaines de la vie publique, permettant en 1716 la réouverture de la Comédie Italienne, puis favorisant un certain

developpement nouveau de l'activité théâtrale, à Paris comme en province. Déjà partisans et adversaires du théâtre discutent de théories opposées : le théâtre est-il un plaisir moins dangereux pour le peuple que les autres passe-temps ou loisirs, tels le jeu ou la boisson, ou bien est-il, comme le pense l'Eglise depuis plusieurs siècles, un encouragement tout à la fois à l'oisiveté et à l'agitation sociale, un danger pour l'ordre établi ?

En fait, les préjugés traditionnels frappant le théâtre et les acteurs subsisteront jusqu'à la Révolution et la situation précaire de tous les professionnels du spectacle, comédiens aussi bien qu'auteurs dramatiques, ne s'améliorera que peu à peu : après une courte tentative d'ouverture de "l'Ecole royale de declamation" en 1786, ce n'est qu'en 1795 qu'est créé le Conservatoire, premier établissement offrant une vraie formation professionnelle aux acteurs et qui, en considérant enfin l'état de comédien comme un art digne d'être enseigné, légitimise son statut et dissipe progressivement l'équivoque attachée à la profession d'acteur.

Quant aux auteurs, ils se trouvent souvent à cette époque dans une situation encore plus instable que celle des comédiens : pour être acceptés dans un théâtre et joués par une troupe, surtout par le groupe prestigieux de la Comédie-Française, ils doivent d'abord faire lire leur pièce devant les acteurs, ce qui apparemment n'est chose ni facile ni agréable à réaliser, vu l'insolence et l'indiscipline des acteurs dont bien des auteurs, tel Lesage, se plaignent amèrement. De plus, une fois leur pièce acceptée, les auteurs n'ont guère de droits sur leurs oeuvres et rien ne les assure que leur texte restera inchangé au cours des représentations. Les comédiens, selon le degré de

respect ou de sympathie qu'ils éprouvent pour les auteurs, se permettent de transformer le texte à leur guise, de changer des répliques ou même d'éliminer totalement et avec impunité toute une partie de la pièce qu'ils jouent.

L'auteur n'a que peu de contrôle sur l'exécution de son ouvrage. Dans sa Lettre aux littérateurs français (1790) par exemple, Olympe de Gouges se déclare ainsi persécutée par les Comédiens-Français lors de la représentation de sa pièce L'Esclavage des Noirs, qui lui attirera toutes sortes d'ennuis à cause de son sujet à controverse : "La Comédie ne pouvait ni ne voulait jouer mon drame... les trames odieuses des comédiens m'auraient conduite au tombeau comme elles y ont conduit le malheureux Dubellois..."¹

Selon elle, les Comédiens choisissent à dessein de jouer sa pièce "la veille du jour de l'An, jour qui n'amène personne au spectacle" et ignorent les changements qu'elle effectue dans son texte : "La Comédie...ne se donna pas même la peine d'en apprendre les changements que pour englober mon drame dans le gouffre qu'elle a entrouvert depuis longtemps aux auteurs", et elle remarque avec franchise et amertume : "Quand un auteur a attendu huit ans son tour, qu'il a essuyé tracasseries, vexations, injustices des comédiens; la seule récompense est de voir son ouvrage représenté par le premier théâtre du monde ... si l'on laissait aux comédiens le droit de rendre les pièces aux auteurs qu'ils ont pris en disgrâce, tous les jours seraient marqués par de nouvelles vexations". Avec une indignation et une véhémence bien typiques de son caractère, elle proteste contre le pouvoir trop grand laissé aux comédiens et réclame les droits du public : "L'ouvrage reçu par le public

n'appartient qu'au public seul puisqu'il le paie pour le représenter et non pour qu'ils aient l'insolence de la rendre à leur caprice et à leur volonté"².

La situation financière des auteurs n'est guère protégée non plus et de constantes disputes financières opposent auteurs et comédiens. ces derniers essayant de réduire au minimum, à l'aide de toutes sortes de subterfuges, la part des recettes qui revient aux auteurs. Les écrivains essaient bien, comme dans le passé, d'obtenir pensions royales et aides financières mais les temps ont changé : la Cour n'est plus au centre de la vie théâtrale, les mécènes seigneuriaux protégeant les arts ne sont plus à la mode et la situation devient de plus en plus difficile pour ceux des écrivains, c'est-à-dire la majorité, qui écrivent pour gagner leur vie. A part un petit nombre de grands succès financiers, tels Voltaire et Beaumarchais, qui sont hommes d'affaires autant qu'hommes de lettres, la plupart des auteurs dramatiques vit dans la gêne.

Ce n'est que vers la fin du siècle, avec les efforts de Beaumarchais pour faire reconnaître les droits des auteurs dramatiques en fondant, en 1777, *La Société des Compositeurs et Auteurs dramatiques*, que la profession d'auteur commence à être reconnue et qu'il devient enfin acceptable qu'un écrivain, à l'instar de toutes les autres professions, soit rémunéré pour son travail.

Sous Louis XV et Louis XVI, un strict contrôle et une censure active de la part du gouvernement existent, rendant la vie des auteurs plus difficile encore. Bien sûr, dans la première partie du siècle, le lieutenant général de police, qui est officiellement responsable de la censure des pièces, n'intervient guère directement : il délègue son pouvoir à des censeurs, en général modérés, qui n'exigent pas trop de modifications des auteurs, se bornant à vérifier que rien

ne soit proféré contre les pouvoirs publics ou religieux. Si nécessaire, les auteurs sont priés de modifier leur texte. Il suffit de voir la satire audacieuse de certaines scènes de *Turcaret*, présenté sans difficultés officielles en 1709 par Lesage, malgré l'opposition violente des hommes de finance, pour juger de la modération relative de la censure au début du siècle.

La situation change après 1750, au fur et à mesure que l'esprit de liberté des philosophes gagne la société française et que les pouvoirs publics se heurtent à un public théâtral de plus en plus actif politiquement, conscient de sa propre force et de l'influence potentielle du forum théâtral et souvent mécontent de la situation politique.

Dans sa préface du *Mariage de Figaro*, accepté par la Comédie-Française en 1781 mais joué seulement trois ans après à la suite de l'examen de six censeurs différents et de multiples interdictions royales, Beaumarchais se plaint de ce nouvel état de choses : "Enfin, pour dernier mal, tous les états de la société sont parvenus à se soustraire à la censure dramatique : on ne pourrait mettre au théâtre les Plaideurs de Racine, sans entendre aujourd'hui les Dandins et les Brid'oisons, même des gens plus éclairés, s'écrier qu'il n'y a plus ni mœurs, ni respect pour les magistrats. On ne ferait point le *Turcaret*, sans avoir à l'instant sur les bras fermes, sous-fermes, traites et gabelles, droits réunis, tailles, taillons, le trop-plein, le trop-bu, tous les imposteurs royaux. Il est vrai qu'aujourd'hui *Turcaret* n'a plus de modèles ... On ne jouerait point les fâcheux, les marquis, les emprunteurs de Molière, sans révolter à la fois la haute, la moyenne, la moderne et l'antique noblesse. Ses Femmes Savantes irriteraient nos féminins bureaux d'esprit".

Désormais la censure s'exerce à plein temps, souvent erratique, d'abord autorisant la représentation d'une pièce, puis l'interdisant après quelques représentations à la suite d'accusations de la part des autorités politiques ou religieuses : c'est ce qui arrive, entre autres cas, à la tragédie de Voltaire, Le fanatisme ou Mahomet (1743), où Voltaire, paraissant critiquer l'Islam et le fanatisme de son fondateur, attaque en fait le christianisme, bien qu'il eut l'audace de dédier sa pièce au pape de l'époque Benoît XIV. Il s'attire ainsi les foudres de l'Eglise qui, puissamment défendue par Christophe de Beaumont, archevêque de Paris et ennemi juré des philosophes, réussit à en interrompre les représentations jusqu'en 1751.

Et pourtant, malgré cette censure paralysante et malgré les difficultés attachées aux états d'auteur dramatique et de comédien, on assiste au cours des années à un mouvement constant de multiplication des théâtres, à Paris comme en province. S'ajoutant aux trois prestigieux théâtres royaux, l'Opéra, la Comédie-Française et à partir de 1716, le Théâtre des Italiens créé par le Régent, devenant en 1723 les "Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne" et qui, en 1762, s'unit au Théâtre de l'Opéra-Comique, de nombreux théâtres privés s'ouvrent au cours des années. Le nombre des auteurs dramatiques et des pièces croît rapidement dans une atmosphère nouvelle d'enthousiasme et de passion générale pour le théâtre. Un besoin nouveau est créé dans toutes les classes de la société, qu'Henri Lagrave nomme la "théâtromanie"¹, toute une culture théâtrale à la mode qui produit une audience plus nombreuse qu'elle ne le fut jamais auparavant, un public

provenant de plus en plus des classes populaires. souvent indiscipliné et bruyant. mais toujours actif. sensible. toujours prêt à juger et. selon les cas. à s'enthousiasmer ou à huer .

On assiste donc à l'ouverture de nombreux théâtres qui se spécialisent dans divers genres. Les théâtres forains en particulier. qui existaient depuis longtemps. offrant durant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent diverses représentations variées d'acrobates. de marionnettes ainsi que de courtes pièces parlées ou chantées. sont reconnus. à partir du début du XVIIIe siècle. comme théâtres par les pouvoirs publics. De ce fait. ils rencontrent parfois de graves difficultés car ils constituent une sérieuse concurrence pour les "vrais" théâtres et incitent leur jalousie à cause de leur public souvent plus nombreux que celui des théâtres royaux (décrit par Maurice Albert dans Les Théâtres de la Foire(1769) .

Ainsi. entre 1707 et 1714. à la suite d'un arrêt officiel inspiré par les protestations des Comédiens-français. les forains perdent pour un temps le droit de parler sur scène. devant se borner à jouer des pantomimes et ils imaginent alors. au grand amusement et plaisir du public. de présenter aux spectateurs les répliques et les couplets écrits sur de grandes pancartes et le public. séduit par le courage des forains et leur imagination sans limites. se charge de chanter les refrains ainsi présentés.

Dans son livre plein de détails passionnants sur les forains. Les spectacles de la Foire. Emile Campardon cite un rapport du Conseil d'Etat. décrivant ainsi les interdictions imposées aux forains par un arrêt du Parlement du 25 juillet 1710 : "Il est fait défense aux danseurs de corde de faire servir leurs

théâtres à autres usages qu'à ceux de leur profession. de représenter et jouer aucune comédie, soit par colloques et monologues ou en quelque autre manière que ce soit. néanmoins les danseurs de corde qui s'établissent aux foires St. Germain et de St. Laurent ont introduit sur leurs théâtres des personnages de la Comédie-Italienne qui jouent actuellement plusieurs pièces différentes mêlées de ballets. se servant même de décorations et de machines pour l'exécution de leurs comédies...ce qui était directement contraire tant au brevet qu'il a plu à sa Majesté d'accorder aux supplians (les Comédiens-Français) qu'à l'arrêt du Conseil du 17 avril 1709 ... défense de se servir d'écriteaux où l'on mette des chansons dont les unes répondant aux autres forment une suite. et toutes ensemble composent une pièce que les acteurs représentent par leurs gestes et par leurs habits et que les spectateurs chantent pour eux."2

Ces théâtres qui constituent la forme la plus simple et la plus souple des spectacles théâtraux de l'époque, connaissent donc toute une série de péripéties aux cours des ans. Généralement, ils ont un répertoire populaire très divers, jouant une grande variété de pièces, avec ou sans musique, et développant surtout le genre populaire de l'opéra-comique, "petite pièce en prose ou en vers truffée de vaudevilles, c'est-à-dire de couplets originaux chantés sur des airs de Pont-Neuf...phénomène majeur de l'histoire du théâtre au dix-huitième siècle", selon Lagrave, qui analyse justement dans ce passage le rôle de cette nouvelle forme théâtrale : "Elle consacre à la fois le retour aux sources populaires, la théâtralisation de la chanson, l'esprit de

parodie, essentiel à ce temps, ainsi qu'un rapport plus intime avec le public complice".³

Afin de satisfaire son public, qui comprend d'ailleurs de plus en plus de gens de qualité, seigneurs et bourgeois à mesure que la valeur des spectacles s'améliore et que le prix des places augmente, ce théâtre vivant et populaire exige une constante variété de sujets et surtout des auteurs particulièrement créatifs. Lesage écrira une centaine de pièces pour la Foire, comme on peut le constater dans la collection en dix volumes Le Théâtre de la Foire, couvrant les années 1721 à 1737, dont neuf volumes sont consacrés à sa production.

De même des auteurs comme Piron, Vadé surnommé le "Corneille des Halles", Favart, ancien pâtissier passé auteur dramatique à grand succès avec sa charmante pièce La chercheuse d'esprit, jouée à la Foire en 1741, ou Sedaine, le maçon-poète lié avec Diderot et les Encyclopédistes, qui produit des pièces à succès et à effets scéniques comme l'opéra-comique Le Diable à Quatre (1764) ou Le Philosophe sans le savoir (1765), atteignent la célébrité, écrivant dans le ton "sensible" à la mode et parfois traduits en allemand, en anglais, et même en hollandais et italien.

Dans ces pièces foraines, ainsi que dans les opéras-comiques qui sont joués après la réunion de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-comique en 1762 on retrouve toute l'évolution de la comédie au dix-huitième siècle : de la farce pittoresque du début du siècle on passe, surtout avec Lesage, à la comédie de mœurs réaliste et satirique, depuis les petits ballets comiques destinés à distraire et faire rire, on arrive aux drames débordants de sensibilité de l'époque pré-révolutionnaire.

Après 1750, les petites scènes se multiplient et se stabilisent, devenant les théâtres des boulevards, comme le théâtre de Nicolet (1759) qui devient en 1772 les Grands danseurs du Roi, l'Ambigu-Comique (1772), les Variétés-Amusantes (1777) ou les Délassements-Comiques qui ouvrent leurs portes entre 1759 et 1785 et sont tous situés sur le boulevard du Temple (d'où leur dénomination).

Ces théâtres, qu'on peut déjà considérer avant la fin de l'Ancien Régime comme des théâtres "populaires", reflètent les transformations sociales de l'époque et illustrent l'esprit nouveau du siècle : en apparence, ils ne rivalisent ni avec la Comédie-Française ni avec l'Opéra, les grandes institutions nationales créées sous Louis XIV. Selon la tradition, il existe encore en effet une séparation culturelle entre les différents genres théâtraux : la tragédie étant destinée à l'aristocratie, la comédie à la bourgeoisie et la farce au peuple. Cependant, "dès les dernières années du règne de Louis XIV on ne peut parler d'une culture théâtrale exclusivement aristocratique ou grand-bourgeoise, non plus qu'on ne peut parler d'une culture exclusivement populaire dans les théâtres urbains. Il y a dans la parodie ou dans la parade, qui est une parodie du théâtre peuple, conscience culturelle et dialogue, échange des cultures et des langages" ⁴

La différenciation entre les publics devient donc de plus en plus artificielle et cause d'ailleurs bien des problèmes aux nouveaux théâtres des boulevards, lorsqu'ils veulent élargir leur répertoire et présenter des pièces de niveau plus "élevé" que les farces qui leur sont réservées. Ils se heurtent alors aux "grands comédiens" qui, voulant préserver leurs privilèges, se croient en droit

d'examiner les présentations nouvelles et s'opposent violemment. souvent par action légale, à tout élargissement du répertoire des Boulevards.

Le public qui fréquente les boulevards est bien plus mêlé, plus disparate que dans le passé, plus important en nombre aussi et bien plus exigeant dans tous les domaines, aussi bien en ce qui concerne le répertoire que pour le jeu des interprètes ou même les conditions matérielles, les nouvelles salles de spectacle, construites à Paris dans les années 80, offrant un confort et un équipement scénique inconnus auparavant.

Ces passionnés de théâtre, toujours plus nombreux dans toutes les classes de la société, recherchent surtout la variété et vont se distraire dans tous les théâtres, grands ou petits, mais c'est surtout sur les boulevards qu'ils trouvent le plus grand choix et un répertoire très varié de pièces de tout genre, opéras-comiques, petites comédies courtes, avec ou sans musique, (les comédies musicales étant déjà appelées vaudevilles, d'après les chansons gaies et légères du même nom), ballets, pièces se voulant sérieuses traitant de sujets d'actualité, ancêtres du théâtre politique, et de nombreuses "pantomimes dialoguées"⁷ que Gaiffe, dans son Etude sur le drame en France au XVIIIe Siècle, considère comme les vrais précurseurs du mélodrame, si populaire pendant la Révolution et au début du dix-neuvième siècle.

Ce genre nouveau dont nous étudierons plus loin les caractéristiques dans le cadre du théâtre révolutionnaire, est déjà joué vers le milieu du siècle, répondant apparemment aux exigences d'un public nouveau, à son besoin d'action romanesque et de spectacles à effets, riches en mouvement et en couleurs. Les auteurs de ces pièces veulent attirer l'attention d'un public

avide de dépaysement et de sensations fortes avec des titres à sensation, tels Les Trois Sultanes par Favart, Le Diable ou la Bohémienne par Cuvelier, La fausse Magie par Marmontel, Le Château du Diable, La Forêt Périlleuse ou les Brigands de Calabre par Loaisel de Tréogate. Leur inspiration est souvent historique, toujours sentimentale, avec des victimes touchantes, de cruels tyrans, et aussi des moments comiques qui parsèment l'action dramatique selon la tradition shakespearienne, pour détendre le public de la tension où il est maintenu, ainsi que le définit Gaiffe : " le mélange de comique au tragique est un élément essentiel du mélodrame...pour faire rire le peuple par leur ahurissement (celui des acteurs bouffons) , leur sottise, leur hablerie ou leur jargon."8

Le but général de ces auteurs est de faire éprouver au public tout un éventail de sensations de base, telles la joie, la surprise, la pitié ou la terreur, utilisant à cette fin les thèmes familiers des romans du temps, vertu persécutée, désespoir et larmes, émotion, sensibilité passionnée, et à l'aide de multiples surprises et coups de théâtre, l'assurance qu'en fin de pièce il y aura une reconnaissance émouvante et que la justice prévaudra.

Autre tendance remarquable, sinon nouvelle de l'époque, qui marque non seulement l'art théâtral européen du temps mais aussi et surtout les arts plastiques : le rococo, que Jean Starobinski définit dans son livre L'invention de la Liberté comme "une exténuation du classique, en architecture une exténuation du baroque... exemple même d'un art où l'allègement sémantique et la raréfaction des valeurs signifiées se combinent avec le foisonnement élégant, ingénieux, facile, des formes"9

Ce ton subtil, élégant sans préciosité, décrivant avec grâce situations, sentiments et personnages complexes, mais préservant toujours une légèreté voulue, dénuée de passions et d'exagération, et qui atteint peut-être la perfection avec certaines comédies de Marivaux, est présent tout au long du siècle dans le théâtre français, du moins jusqu'à la Révolution, comme il est présent dans ses romans et dans ses moeurs. "L'esprit de rococo", remarque à ce propos Martine de Rougemont, "règne au coeur du dix-huitième siècle, mais il recule dans les dernières années de l'Ancien Régime devant le retour d'une volonté de classicisme et de rigueur ... Les Lumières expliquent mal le rococo. Ce répertoire léger et surabondant, trouvera-t-on des causes à son peu de substance ? Mais que la lente agonie du classicisme et la gestation confuse du romantisme n'occultent pas une réalité essentielle : la passion de tout un siècle pour son théâtre, les salles pleines et qui se multiplient, la fête du spectacle à son apogée"¹⁰

Au fur et à mesure que la nouvelle classe bourgeoise devient plus puissante, plus ouverte à la culture, elle occupe une place plus importante dans la vie culturelle comme elle le fera dans la vie politique, s'intéresse davantage aux événements théâtraux, juge de la valeur du répertoire, des acteurs, et demande des salles de théâtre plus nombreuses et plus confortables. Comme l'analyse Marvin Carlson dans son Théâtre de la Révolution française, "la conquête des salles de théâtre, antérieure à celle du pouvoir politique, se présente dans ce cas comme une étape préliminaire et qui paraît nécessaire"¹¹.

Néanmoins la conquête du théâtre par les classes moyennes ne se produit pas sans heurts culturels, même après l'obtention par les petits théâtres du droit de parole, ainsi que l'analyse Frederick Brown dans son étude Theater and Revolution : The Culture of the French stage : “ The “Romans”. (Il s'agit des Comédiens-Français et des pouvoirs publics qui les protègent) defending not only their theater but an Order, one of whose symbolic mainstays was taste, begrudged the vulgus every inch of elevation won beyond the common measure...After it found itself hopelessly overwhelmed at the barrier set up between silence and French, officialdom beat a tactical retreat under Louis XV, condoning dialogue outside the Comédie-Française provided only that it be distasteful !”¹² .

Pour préserver les prérogatives de leur supériorité de classe, il fallait donc que le théâtre de la bonne société fût meilleur, et que son langage fût plus élevé que celui du théâtre populaire : “there was a desire to keep high essentially distinct from low. Should the lower world prove capable of rising, what would prevent the higher from falling ? Polite society therefore protected itself as much by the vernacular as by “native” euphemisms, with the police making certain that *le peuple* and *le monde* acted each according to its nature.” Et pour illustrer le goût français du temps pour ce qu'il nomme un certain “code linguistique” de bon ton, Brown mentionne le jugement que Voltaire porte sur l'oeuvre de Shakespeare : “ Though Voltaire inveighed against “les misérables bienséances françaises”, nonetheless he invoked them when he said of Shakespeare that it seems as if Nature has amused itself by assembling in his head the greatest imaginable power and grandeur, and the

lowest and most detestable form of witless vulgarity. implying that in France Nature didn't dare play jokes.”¹³

Cependant les efforts pour préserver les privilèges théâtraux de la “bonne” société échouent, car c’est la société elle-même qui se transforme : la délicatesse de sentiments et de conduite, le “bon goût”, réservés auparavant à la noblesse, deviennent désormais l’apanage de la bourgeoisie. La nouvelle bourgeoisie affluente s’ajoute donc au public aristocratique pour décider du succès ou de l’échec des représentations.

Selon Lagrave, dans son intéressante étude Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1759, ce public mêlé consiste en “maréchaux de France, magistrats, grandes dames, abbés, officiers supérieurs, bourgeois enrichis ou anoblis, petits-maîtres de toute catégorie, financiers, pages, gentilhommes de la cour et grands-officiers de la couronne”¹⁴

Après 1750 cependant, un changement profond apparaît dans les classes sociales représentées au théâtre et l’on assiste à une démocratisation croissante du public. Toujours selon Lagrave, “les bourgeois modestes, petits commerçants, titulaires d’emplois subalternes, maîtres artisans dont le revenu moyen dépasse en général 600 livres”¹⁵ découvrent désormais le goût de la culture théâtrale comme celui des lettres et le répertoire va changer pour répondre aux goûts de plus en plus sentimentaux et au caractère émotif du public bourgeois et populaire qui envahit le parterre, jusqu’à la Révolution où les classes populaires règneront complètement sur les théâtres parisiens.

Quels sont donc les genres théâtraux en faveur sur les scènes du temps et comment évoluent-ils au cours du siècle ? Y a-t-il un parallèle entre cette évolution et les changements littéraires, sociaux et politiques que connaît la société française au cours de ces années cruciales ?

La tragédie d'abord, représentée à la Comédie-Française comme au siècle précédent, se maintient toujours comme le genre "supérieur". mais ses créations nouvelles deviennent de plus en plus artificielles, de plus en plus paralysées par les strictes conventions du classicisme racinien, par des règles et des formules rigides convenues au siècle précédent, que les auteurs néoclassiques tels Crébillon, La Motte, puis Marmontel et De Belloy tiennent à respecter scrupuleusement, mais dont se moquent les auteurs des théâtres des foires, puis des Boulevards. Voici par exemple comment l'auteur dramatique Favart, dont les nombreuses pièces furent jouées avec grand succès dans les Foires puis à l'Opéra-Comique, décrit le style noble :

"Je prends une attitude et fort bas je commence
Ma voix en même temps s'élève par éclats
Je balance le corps et j'agite les bras...
Tantôt de mes deux bras décrivant un ovale
J'en impose aux humains du ton sacré des rois
Et je mugis des vers en étouffant ma voix." ¹⁶

Le style tragique est donc de plus en plus restreint, vide de sens et ne consiste plus, selon Brown, qu'un symbole stérile du pouvoir absolu : "The Theatre-Français, where etiquette forbade nature to throw violent scenes, to prompt brusque movements, to extemporize in any way...was the ritualistic celebration of absolute power, dramatic dialogue was assigned quasi-liturgical

significance, the stage a culturally exclusive neighborhood and the actor a transcendent marionette.”¹⁵

Pour se maintenir dans le ton correct, le vocabulaire de la tragédie est restreint à un nombre limité de mots dits nobles, considérés seuls appropriés au style classique. l'alexandrin y règne en tirades grandioses et l'action se situe toujours, selon la tradition classique, dans les temps héroïques de l'histoire ancienne, grecque ou romaine, parfois aussi dans l'Orient islamique ou dans les terres lointaines de l'Inde ou des Amériques.

Au début du siècle, Crébillon, appelé le dramaturge de l'horreur, ajoute peut-être un élément nouveau, ou plutôt différent, à la tragédie classique, puisqu'il se propose de “conduire le spectateur à la pitié par la terreur” (Préface d'Atrée et Thyeste) : les héros furieux de ses tragédies, sanglantes épopées guerrières remplies de haines domestiques, de parricides, matricides et autres criminels, telles Atrée et Thyeste (1707) ou Rhadamiste et Zénobie (1711), emplissent la scène d'actions horribles et de cris sauvages. Crébillon d'ailleurs ne se fait guère d'illusions sur les réactions du public français à la violence de son oeuvre et déclare à un Anglais à propos d'Atrée et Thyeste : “Atrée est une tragédie trop forte pour le caractère de notre nation. Elle aurait mieux convenu à votre pays. Elle fut écrite pour des hommes, tandis qu'en France, nous n'avons que des femmes”¹⁶

Dans la préface de cette même pièce, il avoue naïvement ses propres sentiments à propos de la scène particulièrement horrible de la vengeance d'Atrée, où celui-ci offre à son frère Thyeste une coupe pleine du sang de son

filis Plisthène : “ elle me fit frémir mais ne m’en semble pas moins digne de la tragédie”.

Ses monstres s’humanisent parfois en découvrant l’amour, et les sombres péripéties s’adoucissent alors, ce qui leur attire l’ironie de Voltaire, grand rival de Crébillon, qui se moque ainsi de la tragédie Electre dans sa correspondance avec Frédéric II : “Jugez si l’ardeur amoureuse d’une Electre de quarante ans doit, dans de tels événements, étaler les beaux sentiments d’une héroïne douceuse, en massacrant ses chers parents d’une main peu respectueuse”.¹⁹

De fait, après avoir choqué le public, les productions dramatiques de Crébillon finirent par lui plaire et par atteindre la célébrité. L’ironie et les attaques de Voltaire, qui disait de lui : “Il y a du Wisigoth chez Crébillon”, sont plus que des boutades, puisqu’il jalouse son succès, n’hésitant pas, au cours de sa longue carrière d’auteur dramatique, à “rénover” certaines des tragédies de Crébillon, Sémiramis en 1738, Electre en 1750, Rome Sauvée en 1752, et à les refaire à sa façon.

Dès 1718, lorsque le jeune Voltaire fait représenter sa première tragédie, Oedipe, il se veut déjà le grand auteur tragique de son époque, l’innovateur de la tragédie classique. Grand admirateur de Racine et fasciné par Shakespeare qu’il fait connaître au public français en 1738 dans les Lettres Philosophiques, Voltaire s’efforcera donc de combiner avec plus ou moins de bonheur dans ses tragédies le classicisme racinien et la fantaisie, l’exotisme et le pittoresque shakespearien : ainsi ses sujets sont tirés aussi bien des mythologies grecques, latines ou chrétiennes chères à Racine que du monde

de l'islam ou de l'histoire de France. et les situations dramatiques, coups de théâtre, surprises mélodramatiques abondent. souvent exprimées avec une sentimentalité surprenante chez le satirique Voltaire. Cependant, respectant toujours la versification dramatique et la règle des unités, c'est ainsi qu'il définit ses théories théâtrales dans son Commentaire sur Corneille :

“Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures, ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir, ne laisser jamais le théâtre vide, former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante, ne dire rien d'inutile, instruire l'esprit et remuer le coeur, être toujours éloquent en vers et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente, parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée...ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie”¹⁸

Sans vraiment rénover le genre tragique ainsi qu'il le souhaitait, Voltaire crée un théâtre encore traditionnel mais rajeuni et vivant, où tour à tour l'exotisme oriental, la couleur locale ou le merveilleux chrétien sont offerts au public en un style animé, en vers vifs et brillants. Avec sa grande perspicacité et son sens du théâtre, il devine vite l'existence d'un besoin nouveau chez le public, perçoit le désir d'émotions différentes de celles produites par la tragédie classique, transmises autant par le sens de la vue que par le langage. Dans son théâtre, il y a déjà cette volonté de plaire au public en l'intéressant par une mise en scène soignée que nous rencontrerons dans le mélodrame révolutionnaire, de l'émouvoir tout en le choquant en corsant le spectacle par des événements qui, contrairement aux tragédies classiques, ne sont plus

racontés par les personnages mais ont lieu sur scène, tel le meurtre de Zaïre par Orosmane. Ses notes scéniques montrent son souci d'un spectacle visuel.¹⁹

Après 1730 surtout, avec Zaïre (1732), Mahomet (1741), Mérope (1743), Voltaire recherche donc une formule de tragédie plus spectaculaire, produisant l'illusion de la réalité et créant des plaisirs plus variés, un théâtre qui, selon Diderot "donnera de la joie à l'homme nouveau, d'une ère scientifique, qui veut apprendre à connaître le monde".²⁰ Par ces spectacles plus ornés, plus pittoresques que ne le furent les tragédies classiques du siècle précédent, et aussi par l'usage de la scène comme véhicule des idées philosophiques nouvelles, comme les longues tirades contre le fanatisme dans Mahomet. Voltaire ouvre peut-être la voie au futur théâtre, aussi bien au mélodrame qu'au drame romantique. Dans certains de ses écrits, il semble déjà pressentir la thèse nouvelle du siècle attribuant au théâtre en général et la tragédie en particulier une fonction plus qu'esthétique, un rôle éducatif et moral. Ainsi, dans ses Commentaires sur Corneille, il remarque: "Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire... il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable...la tragédie est un tableau des grands événements de ce monde.. plus la vertu est infortunée plus le tableau est vrai. Intéressez : c'est le devoir du poète, rendez la vertu respectable : c'est le devoir de tout homme."

Payant tribut aux goûts nouveaux du temps, il déclare bien aussi son approbation pour le mélange des genres et même pour les larmes bienvenues d'un public devenu sensible avec les années : "Il y a beaucoup de très bonnes pièces où il ne règne que de la gaieté, d'autres toutes sérieuses, d'autres

mêlées. d'autres où l'attendrissement va jusqu'aux larmes. Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre....tous les genres sont bons sauf le genre ennuyeux.”²¹

Cependant, malgré ces éléments novateurs, malgré son amour pour le théâtre, son désir de renouveler le genre tragique et son grand talent créatif, il ne peut guère être considéré comme un vrai novateur : il reste trop profondément conservateur dans sa conception du théâtre et paraît même curieusement imperméable à l'évolution dramatique de son temps. Jusqu'à la fin de sa vie, alors que les drames bourgeois de Diderot, de Sedaine et de Louis Sébastien Mercier abondent, présentant au public un théâtre tout nouveau, qui se veut réaliste et décrit la vie familière et les types de la société contemporaine, Voltaire continue, avec un immense succès d'ailleurs, dû autant à sa renommée de philosophe qu'à ses talents dramatiques, à écrire et à faire jouer des tragédies en vers, Les Pélopidès (1769), Les Lois de Minos (1772), Don Phèdre (1775) et en 1778, l'année même de sa mort, Irène. La versification reste pour lui une condition obligatoire de la tragédie française : “ MM. Corneille et Racine ont employé la rime. Craignons que si nous voulons ouvrir une autre carrière, ce ne soit plutôt par l'impuissance de marcher dans celle de ces grands hommes que le désir de la nouveauté.”²²

A part la production voltairienne, que devient le genre tragique dans la seconde partie du siècle ? De fait, L'Encyclopédie, qui représente le mieux l'esprit et toute l'atmosphère de l'époque, le traite fort sérieusement dans l'article qui lui est consacré, Tragédie, écrit par le dramaturge Marmontel et

publié par Diderot et les Encyclopédistes en 1765, dans le dernier volume de la grande collection.

L'historique du genre tragique y est longuement présenté, défini comme devant inspirer au public "pitié et terreur" et aussi "la haine du vice et l'amour de la vertu", selon les idéaux de l'époque. Les héros des tragédies antiques, souffrant passivement sous les coups de la fatalité divine, y sont opposés aux personnages des pièces classiques françaises, eux aussi héroïques mais toujours détruits par des passions humaines.

Dans les années précédant la fin de l'Ancien Régime, lorsqu'une nouvelle vision du théâtre s'affirme et que le drame bourgeois règne sur les scènes parisiennes, supplantant déjà en grande partie les pièces du répertoire classique, certains auteurs de la nouvelle génération, tels Beaumarchais et Mercier, se préoccupant de théorie théâtrale, définissent leur opinion sur le genre tragique en déclin. Dans la préface de sa pièce Eugénie (1767), intitulée "Essai sur le genre sérieux", Beaumarchais écrit : "Dans la tragédie des Anciens, une indignation involontaire contre leurs Dieux cruels est le sentiment qui me saisit à la vue de ces maux dont ils permettent qu'une innocente victime soit accablée. Oedipe, Jocaste, Phèdre m'inspirent moins d'intérêt que de terreur... Tout est énorme dans ces drames... Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIIIe siècle les révolutions d'Athènes et de Rome ? Il n'y a dans tout cela rien à voir avec moi." ²⁵ Et il continue : "D'ailleurs les coups inévitables du Destin n'offrent aucun sens moral à l'esprit ... si l'on tirait une moralité d'un pareil genre de

spectacle, elle serait affreuse et porterait au crime autant d'âmes à qui la fatalité servirait d'excuses qu'elle en découragerait de suivre le chemin de la vertu." Usant déjà, dès 1767, du concept de liberté de l'homme : "Toute croyance de fatalité dégrade l'homme en lui ôtant la liberté, hors de laquelle il n'y a nulle moralité dans ses actions."

Voilà un jugement bien caractéristique du "vertueux" siècle des Lumières, n'examinant la tragédie que sous un aspect utilitaire et rejoignant l'esthétique des drames sérieux déjà chers à Diderot et à Lessing : La tragédie classique n'a donc aucune valeur morale, n'enseigne rien de constructif et, qui pis est, n'arrache pas de larmes au public, contrairement au "genre sérieux" qui lui, offre "un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque..." et où le spectateur "pleure avec délices, surtout dans les pièces du genre honnête et sérieux qui remuent le cœur par des moyens si vrais, si naturels."

Quant à Louis Sébastien Mercier, c'est dans son Essai sur l'Art dramatique (1773) ainsi que dans les préfaces de ses pièces et dans son Tableau de Paris (1788) que, dans le ton exalté qui lui est propre, il expose ses idées, fort nouvelles à l'époque, sur le théâtre et une violente critique du genre de la tragédie qui est, à son avis, faux et surtout dépassé, car sans aucun rapport avec la réalité : "La tragédie...est devenue chantante, roide, ampoulée, monotone...Moins d'oripeaux, plus de vérité. Comment ne pas rire en voyant des valets de théâtre travestis en sénateurs romains...et quand les spectateurs revoient sans cesse les mêmes toiles mesquines et rembrunies, quelquefois trouées, qu'ils rencontrent les Scythes et les Sarmates dans un palais

d'architecture grecque... peuvent-ils s'empêcher d'accuser l'avarice des comédiens... La tragédie surtout est défigurée à un point méconnaissable"²⁴

Et, à propos des pièces écrites par ses contemporains : "Ces petites tragédies uniformes et constipées, dénuées d'action ou d'un but réel, ne vous offrent qu'une minceur et une sécheresse hideuses"²⁵

Le "but" est ici le mot-clé : Ce que Mercier demande à l'art dramatique, ce n'est pas seulement de plaire au public, ce n'est même plus de l'émouvoir, comme le veulent Beaumarchais, Diderot et des auteurs de pièces dites "larmoyantes", comme Nivelle de la Chaussée et Sedaine. Mercier veut un théâtre utile, qui remplit une mission envers le peuple dont on a, selon lui, négligé jusque là les besoins artistiques : "Pourquoi fermez-vous votre théâtre au peuple, nation orgueilleuse et avare ! Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation ?"

Et dans un curieux ensemble où, quinze ans avant la Révolution, les notions encore nouvelles de "peuple", "nation", "pauvre" se mêlent aux sempiternelles "larmes" de l'époque, il continue : "Le pauvre a cependant plus besoin qu'un autre de pleurer et de s'attendrir ...il apprendrait peut-être à souffrir avec plus de patience en voyant la nation assemblée ne point fermer son oreille aux accents de son infortune... Quel sera l'auteur qui songera à ce bon peuple, qui lui donnera une nourriture saine et agréable, qui présidera à ses plaisirs honnêtes et qui lui apprendra à les goûter ?"²⁶

L'évolution du théâtre comique au cours du dix-huitième siècle est liée, peut-être plus étroitement encore que celle de la tragédie, à la profonde

transformation des mœurs et des goûts que nous avons déjà mentionnée.

Le théâtre comique est joué à la Comédie-Française, seul théâtre libre de choisir son répertoire sans limitations alors que les théâtres de la Foire et plus tard les Boulevards se heurtent à d'innombrables difficultés, et aussi sur les scènes parisiennes "de second ordre" comme la Comédie-Italienne - qui fusionne à partir de 1762 avec l'Opéra-Comique - les Variétés, l'Ambigu Comique ou la Gaité. Il passe de la simple farce bouffonne et salée aux comédies psychologiques de Marivaux, en passant par les comédies de mœurs, d'un réalisme plus ou moins satirique selon les auteurs, dont la plus saisissante est sans doute le Turcaret de Lesage. Par sa hardiesse, sa lucidité, sa virulence contre les financiers profiteurs du peuple et par l'ironie déjà voltairienne du ton, cette pièce écrite pour le Théâtre-Français en 1709 annonce le sang versé quatre-vingt ans plus tard sous la Révolution :

"J'admire encore la docilité du peuple...qui se laisse éclabousser par tous ces beaux carrosses, qui ne se déchaîne pas contre ceux qui les remplissent en les assommant lorsqu'ils passent sous ses yeux. Quoi ! des millions d'âmes dont Paris est rempli ne peuvent détruire quatre cents misérables laquais revêtus qui leur coupent continuellement la bourse !...Le public aime à rire aux dépens de ceux qui le font pleurer"²⁷

Les auteurs, Lesage, Regnard, Piron, Destouches et bien d'autres, écrivent en général pour tous les théâtres sans distinction, selon la demande des directeurs, comme Lesage qui passe du Théâtre-Français à la Foire et écrit de nombreuses pièces pour ce genre de scène, plus libre et plus populaire.

Dans la première partie du siècle, règne “une gaieté débordante et continuelle, et aussi dans certaines pièces une fantaisie comique dont bientôt le secret se perdra ...un théâtre joyeux et optimiste envers et contre tous.”²⁸

Un bon exemple en est la série des joyeuses “Arlequinades” de la Foire écrites par Piron, Lesage et d’autres, décrivant les aventures lointaines et exotiques d’un héros populaire placé dans des situations variées mais toujours bouffon, tour à tour souverain d’une île lointaine (Arlequin roi de Serendib de Lesage en 1713), chef mahométan (Arlequin Hullah), chirurgien indien, Grand Mogol ou Empereur de la Lune, dans Arlequin Sauvage par Delisle de la Drèvetière en 1721, ou Arlequin Deucalion par Piron en 1722.

Selon Brown, Arlequin “answered the little man’s dream of diabolic versatility”,²⁹ satisfaisant un besoin populaire de se délasser par le rire, tout en jouissant d’un exotisme mis à la mode au début du siècle par la traduction française des contes arabes des Mille et Une Nuits par Galland.

Après 1730, le ton de la comédie change, s’éloignant de la franche gaieté moliéresque, devenant subtil avec Marivaux ou moralisateur, sensible et vertueux, avec les “comédies larmoyantes” de Destouches et de Nivelle de La Chaussée, en attendant l’avènement du genre nouveau, le drame. Désormais, le but n’est plus de faire rire en se moquant des imperfections humaines, comme les farces et les grandes comédies classiques l’avaient fait aux siècles précédents, mais d’émouvoir un public présumé vertueux par nature et de toucher sa sensibilité à tout prix.

Il s’agit vraiment d’une nouvelle conception, non seulement de la comédie, mais bien de la nature humaine, qui va transformer progressivement les

méthodes usées au théâtre : la notion de bonté naturelle de l'homme, selon les idées développées par Rousseau dans son roman La Nouvelle Héloïse (1781) et dans L'Emile (1782) et la croyance en une société vertueuse, où les vices ne sont plus, comme dans le passé, des sources de satire et de comique, mais des anomalies à corriger sérieusement, transforment les sujets traités sur la scène française et aussi la manière de les traiter.

Le terme même de comédie prête parfois à confusion puisque, malgré les sujets de moins en moins comiques au fur et à mesure des années, les pièces de Sedaine comme Le Diable à Quatre (1764), Le Philosophe sans le savoir (1765), sont encore appelées comédies, de même qu'auparavant, celles, bien que "larmoyantes" de La Chaussée, Le Glorieux (1732) ou Le préjugé à la mode (1735). Cette dernière est un grand succès d'époque, traitant des relations entre époux bourgeois qui, pour suivre la mode de l'aristocratie, se doivent d'afficher une indifférence absolue l'un à l'égard de l'autre, ce qui entraîne des complications plutôt tristes que comiques.

Quant aux comédies de Marivaux, bien qu'elles provoquent souvent le sourire par leur gracieuses successions de disputes d'amants, d'attaques subtiles et de ripostes élégantes entre gens du beau monde, elles n'ont plus rien de commun non plus avec le genre comique traditionnel. Marivaux ne se souciant ni de vouloir amuser le public, ni de décrire la société changeante de son époque, et certainement pas de la critiquer, ne se propose en effet que d'y étudier le sentiment de l'amour, tel qu'il se manifeste dans la bonne société de son temps : "J'ai guetté dans le coeur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se

montrer...c'est tantôt un amour ignoré des deux amants, tantôt un amour qu'ils sentent et veulent se cacher l'un à l'autre : tantôt un amour timide et qui n'ose se déclarer, tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, dont ils se doutent sans en être bien sûrs et qu'ils épient au-dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor."³²

C'est donc de situations psychologiques diverses, issues presque toutes de sentiments d'amour éprouvés par de jeunes héros, échangeant tout au long des pièces des répliques brillantes et légères, que Marivaux, en peintre des nuances du coeur, traite dans ses pièces les plus connues, et le résultat rappelle la fantaisie du théâtre italien de son époque, le dialogue pratiqué dans la Comedia dell Arte mais annonce aussi le théâtre psychologique de Musset, Pirandello et même de Giraudoux.

Cependant Marivaux n'est pas indifférent aux questions politiques et sociales et, sans jamais proposer de bouleversement des institutions sociales ou réclamer une révolution de classes, il présente dans certaines de ses pièces des idées plutôt audacieuses, généralement réservées à l'époque aux écrits philosophiques.

En fait, même dans Le Jeu de l'Amour et du Hasard (1730), écrit et joué vingt-cinq ans avant l'influence égalisatrice de Rousseau, il existe déjà une confusion assez hardie des classes sociales, une jeune fille de bonne maison s'éprenant d'un valet, puis un gentilhomme acceptant une mésalliance en offrant son nom à une servante, et bien qu'il ne s'agisse en fin de compte que d'un double déguisement, ce sujet est audacieux pour l'époque. D'autres pièces, moins connues, telles L'Ile des Esclaves (1725) et La Nouvelle

Colonie (1729), sont intéressantes en ce qu'elles présentent, dans un monde tout imaginaire, des esclaves commandant à leurs maîtres et des femmes ayant la suprématie politique sur leurs maris : "Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave," déclare le valet Arlequin à son maître dans L'Île des Esclaves. "tu me traitais comme un pauvre animal et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Ici tu vas trouver plus fort que toi : on va te faire esclave à ton tour...quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable, tu sauras mieux ce qu'il est permis de faire souffrir aux autres. Tout irait mieux dans le monde si ceux qui te ressemblent recevaient la même leçon que toi.", et plus loin, lorsque les valets devenus maîtres montrent leur générosité en pardonnant aux maîtres leurs erreurs passées : "des pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes ...ont aujourd'hui pitié de vous, tous pauvres qu'ils sont."³¹

Dans une autre pièce tout aussi utopique, La Nouvelle Colonie ou La Ligue des Femmes, jouée aux Italiens en 1729, Marivaux, sans d'ailleurs offrir aucune solution et ne voulant choquer personne, soulève néanmoins avec sympathie et bien avant son temps, la question du féminisme, le problème de femmes voulant participer au pouvoir politique et capables de gouverner.

Marivaux est donc bien plus qu'un auteur de comédies de salon : il se soucie de justice sociale, est sensible à la souffrance des humbles et certaines de ses répliques annoncent Rousseau et Beaumarchais : "Il n'y a qu'une peau chez les hommes ; le portier et le ministre, quand ils sont tous deux dans l'eau se ressemblent comme des jumeaux."³²

Et, dans une pièce oubliée de 1724, La Fausse Suivante ou le Fourbe Puni,

Trivelin déclare : "Tantôt maître, tantôt valet, toujours prudent, toujours industrieux...traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre... risquant beaucoup, résistant peu... J'ai tâté de tout."³³ N'est-ce pas déjà, cinquante ans avant le Barbier de Séville, le style brillant de Beaumarchais dans son monologue de Figaro ?

Beaumarchais est sans doute l'auteur comique qui domine l'époque précédant les années révolutionnaires, par sa personnalité aussi bien que par ses oeuvres : "Horloger, musicien, chansonnier, dramaturge, auteur comique, homme de plaisir, homme de cour, homme d'affaires, financier, manufacturier éditeur, armateur, fournisseur, agent secret, négociateur, publiciste, tribun par occasion, homme de paix par goût, faisant comme Figaro tous les métiers, Beaumarchais a la main dans la plupart des événements, grands et petits, qui ont précédé la Révolution."³⁴

Ce portrait fascinant, brossé par Louis de Lomédie, convient à merveille à celui qui, par son oeuvre et par sa nature même, sa complexité autant que ses contradictions, semble personnifier la société française de cette seconde moitié du siècle, avide de nouveautés en même temps qu'encore attachée aux valeurs traditionnelles, courageuse, intelligente et lucide surtout, donc pleine d'enthousiasme envers tous les changements sociaux et politiques qui lui paraissent nécessaires.

Dans sa préface du Mariage de Figaro(1784), que nous avons citée plus haut à propos des difficultés de censure à l'époque, dont Beaumarchais se plaignait fort, il déclare ses intentions de renouveler le théâtre : "J'ai donc réfléchi que, si quelque homme courageux ne secouait pas toute cette

poussière. (les pièces anciennes dont le public est fatigué) bientôt l'ennui des pièces françaises porterait la nation au frivole opéra-comique : et plus loin encore, aux boulevards, à ce ramas infect de tréteaux élevé à notre honte, où la décente liberté, bannie du Théâtre Français, se change en une licence effrénée, où la jeunesse va se nourrir de grossières inepties, et perdre, avec ses moeurs, le goût de la décence et des chefs-d'oeuvre de nos maîtres. J'ai tenté d'être cet homme."³⁷

Beaumarchais se veut donc novateur de la comédie plutôt que doctrinaire politique ou révolutionnaire et, chose typique à ce moment de l'histoire théâtrale et sociale française, il aspire surtout à faire jouer des pièces utiles à la société, prônant au public vertus et moralité : "Les vices, les abus, voilà ce qui ne change point, mais se déguise en mille formes sous le masque des moeurs dominantes : leur arracher ce masque et les montrer à découvert, telle est la noble tâche de l'homme qui se voue au théâtre"³⁸

Cependant, par ses comédies, Le Barbier de Séville, écrit en 1775, et surtout Le Mariage de Figaro, pièce qui attira les critiques sévères de la censure et l'interdiction de Louis XVI, mais qui fut jouée malgré tout, avec un succès triomphal, à la Comédie-Française le 27 avril 1784, Beaumarchais est considéré comme l'un des inspireurs de la Révolution, bien que les opinions restent fort divisées sur ce point.

Les uns voient en Figaro un "satirique à la vieille mode", typique de la Comédie italienne traditionnelle et sans aucune intention révolutionnaire, d'autres, tels Brunetière dans sa célèbre Conférence à l'Odéon du 11 février 1892 pensent que : "Le Mariage de Figaro a peut-être précipité la Révolution,

mais il ne l'a pas causée...c'est un symptôme avant-coureur de l'explosion finale".

Quoiqu'il en soit, la première représentation de Figaro fut remarquable :

"Tout a été dit de l'effet produit sur un public singulièrement préparé par cette oeuvre qui fut la révélation trop sincère, quoique grossière, des plaies mortelles d'une société qui eut encore des éclats de rire pour cette satire sans nom... n'épargnant personne... Que n'atteint pas ce moraliste sans morale ? Les grands, les ministres, la magistrature, la police...défilent piteusement devant un auditoire ravi de ces défis audacieux jetés à tout ce qui avait été respecté, redouté jusque-là...les contemporains... comme étourdis de la multiplicité de ces invectives contre les corps et contre les personnes...applaudirent à tant de verve et de malice. Mais ce fut avec presque de l'épouvante, tout au moins avec une indignation profonde que les gens clairvoyants assistèrent à la représentation."³⁹

Loménie souligne bien l'aveuglement étrange de l'aristocratie qui applaudit tant *Le Mariage* : "La société officielle en 1783 ne se croyait nullement en péril de mort... Persuadée qu'elle était parfaitement de force à supporter une comédie satirique même très audacieuse, elles ne s'inquiétaient guère plus des redoutables malices de Figaro qu'un seigneur du Moyen-Age ne s'inquiétait des insolences du fou chargé de distraire ses loisirs."⁴⁰

Il est certain que Beaumarchais, dans ces années mouvementées, est fort conscient de l'état d'esprit du peuple, de plus en plus réfractaire au pouvoir arbitraire, mais il fait certainement preuve d'un grand courage en osant se moquer ainsi, dans Le Barbier de Séville et dans Le Mariage de Figaro

des institutions politiques de son temps, du pouvoir de la police et de tous les abus de l'Ancien Régime : c'est le monde traditionnel à l'envers qu'il dépeint, un monde où le valet Figaro ne craint pas de définir ainsi la politique :

"feindre d'ignorer ce qu'on sait, de savoir tout ce qu'on ignore; d'entendre ce qu'on ne comprend pas, de ne point ouïr ce qu'on entend... répandre des espions et pensionner des traîtres... voilà toute la politique."³⁹ et où l'ironique valet triomphe finalement de son maître, l'aristocratique comte Almaviva.

Ces comédies sont surtout imprégnées d'un extraordinaire vent de démocratie, avec des répliques éclatantes vraiment révolutionnaires comme : "Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie... Noblesse, fortune, un rang, des places : tout cela rend si fier. Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus."⁴⁰

Les sarcasmes de Figaro/Beaumarchais n'épargnent aucune institution, ni le système judiciaire, avec le personnage ridicule du juge Brid'oison, ni la censure et le manque de liberté de la presse, dont il se moque ainsi dans son monologue du cinquième acte : "pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place... je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs."

Cinq ans après la première du Mariage, la Révolution éclate : c'est le temps des phrases grandioses, et des émotions exprimées en public. Danton s'écrie à l'Assemblée : "Figaro a tué la noblesse !"

Quant à Beaumarchais, étant avant tout "un oseur", il fait de son mieux pour s'adapter aux conditions nouvelles, bien que, toujours selon Loménie, "il fut persécuté sous la République comme aristocrate, après avoir été emprisonné comme factieux sous la royauté."

Sa dernière pièce, La Mère Coupable (1792), suite du Mariage, mais écrite cette fois dans le genre sérieux à la mode, est, selon Beaumarchais lui-même, un drame à la "profonde et touchante moralité", donc un tribut aux goûts nouveaux du public, une pièce dont l'action se déroule à Paris au temps de la Révolution, dont les personnages vieillissants, même le couple aristocratique Almaziva, sont devenus tous bourgeois, et où les scènes de larmes et d'attendrissement abondent.

L'étude des formes théâtrales impliquant l'examen des idées et des mœurs du temps, pour tenter de comprendre pourquoi la mode n'est plus au rire, à la franche comédie, mais à l'attendrissement et aux larmes faciles, il est nécessaire de se demander s'il s'agit seulement d'une vogue de passage, ou si les nouvelles idées philosophiques et morales sont à la source d'une profonde transformation de la société. Pourquoi la nouvelle bourgeoisie a-t-elle si soif d'émotions et pourquoi veut-elle un théâtre moralisateur et sentimental ?

Nous avons mentionné comment la conception de la nature humaine avait changé dès le début du dix-huitième siècle, avec la naissance d'une foi nouvelle en la bonté naturelle et en la vertu instinctive de l'homme, remplaçant les idées de la théologie et de la morale traditionnelles, selon

lesquelles l'homme était naturellement déchu et corrompu, et ne pouvait être sauvé de ses penchants au mal qu'avec le secours de la grâce divine.

Cette nouvelle vision, plus optimiste, du monde introduit une nouvelle vue de l'esprit même du théâtre qui le représente : les comédies n'usent donc plus du ridicule, puisqu'il semble cruel, désormais, de rire de ceux qui "souffrent" de défauts ou de vices : il s'agit d'accidents fâcheux qui souillent leur vertu naturelle, et il serait bon d'en défaire les victimes en les exhortant au bien, ou tout au moins de les en plaindre. Il faut aussi chercher le naturel, la simplicité de la vie quotidienne, et décrire dans un cadre contemporain des situations réelles, tristes ou heureuses, auxquelles le spectateur peut s'identifier.

A ce propos, il est intéressant de citer un écrit publié dès 1714, donc bien avant les oeuvres philosophiques de Diderot et de Rousseau, qui développe ces notions de simplicité et de vraisemblance. Il s'agit des Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire de Fénelon, connues sous le titre de Lettre à l'Académie, où celui-ci critique la tragédie classique, trop ampoulée et trop artificielle à son avis : "Chez les Grecs, la tragédie était entièrement indépendante de l'amour profane...nos deux poètes tragiques ont cédé au goût des pièces romanesques...on n'osait mourir de douleur sans faire des pointes et des jeux d'esprit en mourant". Et il continue en citant des vers du Cid et de Phèdre, dont il attaque l'emphase : "Rien n'est moins naturel que la mort d'Hippolyte...qui a d'ailleurs de grandes beautés. Thérémène ..devrait ne dire que ces deux mots et manquer même de force pour les prononcer distinctement : *Hyppolyte est mort..je l'ai vu*. Un tel homme saisi, éperdu..

peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon ? Sophocle est bien loin de cette élégance si déplacée et si contraire à la vraisemblance... Un tel spectacle saisisrait : il ferait répandre des larmes ; il ne laisserait pas respirer : il inspirerait l'amour des vertus, l'horreur des crimes il entrerait fort utilement dans le dessein des meilleures lois."⁴¹

Il y a dans ces réflexions un désir de naturel, original en ce début du siècle, une opposition à l'emphase classique, une volonté déjà de "faire pleurer le public", de l'influencer à "bien penser" et une conscience, familière au lecteur du théâtre révolutionnaire, du rôle didactique du théâtre.

La nouvelle forme théâtrale qui se développe après 1750, comme nous l'avons vu plus haut avec les comédies larmoyantes de Nivelle de la Chaussée, est le drame bourgeois ou drame sérieux, lié à l'apparition et à la croissance d'une classe bourgeoise affluente, lassée par le langage élevé et les sujets de la tragédie qui n'ont rien de commun avec elle, et n'approuvant guère les comédies où s'étale souvent une société de mauvaises mœurs. Cette bourgeoisie aime surtout se voir représentée elle-même au théâtre, recevant peut-être ainsi une justification de sa légitimité et de son importance, dans des situations domestiques qui lui sont familières, et avec des personnages "honnêtes", à son image.

La notion de sensibilité dans l'expression artistique domine à la même époque dans les romans à grand succès, tels Julie ou la Nouvelle Héloïse de Rousseau, publiée en 1671 et qui aura plus de soixante-dix éditions jusqu'à la fin du siècle, ou Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre (1787), dans

lesquels règnent émotions exaltées, passions amoureuses mais aussi amour de la vertu.

La Nouvelle Héloïse en particulier, roman épistolaire plein de sentimentalité et de tendresse, est lu avec ferveur par un très grand public qui découvre immédiatement dans le roman non seulement une source de joie et d'émotions douces, mais encore un modèle de vie et un guide spirituel. L'ouvrage, ainsi que le montrent les innombrables lettres envoyées à Rousseau par des admirateurs, touche les lecteurs par la révélation d'un nouvel idéal de vertu :

“Non, Monsieur, il ne m'est plus possible de garder le silence ; vous avez mis mon âme à la gêne : elle est oppressée, elle a besoin de s'épancher avec vous . O Julie, O Saint-Preux !...Ce sont là les enfants de votre coeur...ouvrez le moi donc, ce coeur, que j'y contemple vivantes des vertus dont la seule image m'a fait répandre de si douces larmes”⁴² Beaucoup de ces lettres décrivent comment la “délicieuse souffrance” des lecteurs, les torrents de larmes versés à la lecture ont transformé leur vie, affermissant en eux un nouvel amour de la vertu !

Rousseau réussit donc une “révolution affective”,⁴³ révolution qui précède de près de vingt ans la révolution politique de 1789, analysant les émotions produites par l'amour coupable, la jalousie, les tumultes de la passion, mais aussi les beautés de la vertu, décrivant à la fois les sentiments édifiants de Julie et de Saint-Preux et leurs souffrances amoureuses et mêlant ainsi étroitement leurs ardeurs passionnées et leurs vertus morales.

Le premier, il souligne aussi les liens entre vie morale et nature, qui domineront la littérature du dix-neuvième siècle, et les extases de ses héros devant la magnificence des paysages créent de douces rêveries à la fois spirituelles et passionnelles qui les font revenir à l'état bon et vertueux de la nature originelle.

Le genre nouveau du drame bourgeois se propose, lui aussi, de porter à la scène des situations aussi émouvantes que possible, usant pour cela de tous les moyens possibles - enfants abandonnés, bienfaiteurs généreux, vertueuses jeunes filles et autres cas touchants - et veut dépeindre les sentiments de tendresse et de compassion de héros ordinaires, auxquels chaque spectateur, vertueux de nature, peut s'identifier facilement.

Cependant le drame est surtout le fruit des théories dramatiques de Diderot qui, bien qu'engagé tout entier, à partir de 1746, dans l'immense entreprise de l'Encyclopédie, songe dès 1755 à écrire pour le théâtre. En 1757 sa première pièce, Le Fils Naturel, paraît, suivie des Entretiens avec Dorval, qui présente tout un programme de renouveau de l'art théâtral, voulant revenir lui aussi à la vérité des sentiments et des gestes réels et aux beautés naturelles, avec la création de la "tragédie domestique et bourgeoise" : "Sont-ce les mœurs qu'on avait il y a deux mille ans, ou les nôtres, qu'il faut imiter ?...Je pense que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait de moments favorables au peintre.."44

Diderot se déclare favorable à un théâtre aussi réaliste que possible, où les acteurs se conduiraient comme dans la vie quotidienne : "Pourquoi avons-

nous séparé ce que la nature a joint ? A tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues ...la violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit...l'homme passe d'une idée à une autre : il commence une multitude de discours, il n'en finit aucun et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus de sons expirants, d'accents étouffés.”⁴⁵ Et il conclut en s'écriant : “Je ne me lasserai pas de crier à nos Français : La vérité! La nature!...des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle...Le genre sérieux est une espèce de drame où les traits les plus plaisants du genre comique sont placés à côté des traits les plus touchants.”⁴⁶

L'existence étant vraiment un mélange d'événements heureux et malheureux, ce genre dramatique, à mi-chemin entre la tragédie et la comédie, se veut donc très proche de la réalité, ou plutôt d'une réalité idéalisée, faite de vertu, de générosité fictive, cultivée par le culte de la sensibilité de l'époque. Il veut dépeindre de manière réaliste divers types de la société contemporaine, magistrats, hommes d'épée, financiers, commercants, auxquels le public peut s'identifier, contant les difficultés, les désordres, les tragédies domestiques de la famille bourgeoise et, étant plus naturelle, la prose y est naturellement préférée au vers.

Cependant, le génie créateur de Diderot apparaît davantage dans sa pensée théorique que dans ses oeuvres théâtrales, car ses drames restent

emphatiques. leur ton souvent pompeux. avec de solennelles apostrophes à la vertu. inférieurs aux dialogues si vivants de ses romans et à ses théories audacieuses. parfois étrangement prophétiques. telle sa prévision. dans Le Discours sur la Poésie dramatique de 1758. de grands changements non seulement dans le théâtre. mais dans la civilisation même qui le fait naître :
 “La poésie veut quelque chose d’énorme. de barbare. de sauvage... Quand verra-t-on naître des poètes? Ce sera après le temps des désastres et des grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer ? Alors les imaginations. ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n’en ont pas été les témoins.”⁴⁷

Ce passage n’annonce-t-il pas déjà la Révolution et ses horreurs et. plus d’un demi-siècle à l’avance. les révoltes et les émotions violentes des romantiques. de Schiller. Byron et Vigny ?

Dans le Discours sur la Poésie dramatique (1758). profondément admiré par le philosophe allemand Lessing (dans la préface enthousiaste de sa célèbre traduction Das Theater des Herrn Diderot ,1760), Diderot développe sa théorie du genre sérieux, en insistant surtout sur les notions morales de vertu et de devoir : “Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poète dramatique que leurs ridicules et leurs vices...et les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout, mais plus sûrement chez un peuple corrompu qu’ailleurs. C’est en allant au théâtre qu’ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés, c’est là qu’ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre...C’est toujours la vertu et les gens vertueux qu’il faut avoir en vue quand on écrit.”⁴⁸

Les thèmes favoris de Rousseau, moralité, sensibilité, émotions vertueuses, dominant donc ce traité, qui énonce les qualités didactiques du drame moral et le rôle éducatif de l'auteur dramatique : "...l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. La nature humaine est donc bonne ? Oui mon ami, et très bonne. L'eau, l'air, la terre, le feu, tout est bon dans la nature...Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme et non la nature humaine qu'il faut accuser."⁴⁹

Et Diderot, entraîné par son enthousiasme, imagine une société idéale, où les artistes deviendraient des prophètes bienfaisants, dispensant au peuple joies et soulagement : "Oh ! quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts...concourraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! ...O poètes dramatiques ! l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage."⁵⁰

Dans ces appels enthousiastes, comme dans les tirades grandioses de Mercier et, plus généralement, dans tous les écrits philosophiques du temps, il y a une grande foi en ce que l'homme peut accomplir, un espoir messianique qui prépare les aspirations généreuses de 1789 et la passion naïve, le patriotisme sentimental, des productions théâtrales révolutionnaires.

¹Olympe de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 (Paris, côté-femmes, 1993) p.141.

²Ibid. p.143.

³ Henri Lagrave. "Privilèges et Libertés" Le Théâtre en France .(Paris: A.Colin, 1992) p.310.

⁴ M. de Rougemont. La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle.(Paris: Cazmpion, 1988) p.79.

⁵Henri Lagrave. o.c. p.295.

⁶M. de Rougemont. o.c. p.70.

⁷ Felix Gaiffe. Etude sur le Drame en France au XVIIIe siècle (Paris: Michaud, 1910) p. 201.

⁸Felix Gaiffe. Le rire et la scène française. (Genève: Slatkine, 1970) p.185.

⁹J. Starobinski. L'invention de la Liberté (1700-1789) (Genève: Skira, 1964) p.161.

¹⁰M. de Rougemont, o.c. p.72.

¹¹Marvin Carlson. Le théâtre de la Révolution française (Paris: Gallimard, 1970) p.217

¹²Frederick Brown.Theater and Revolution: The Culture of the French stage (New York: Viking Press, 1980) p.44.

¹³Ibid., p.45.

¹⁴Henri Lagrave. Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. (Paris: Klincksieck, 1972) p.220.

¹⁵Ibid., p.238.

¹⁶Cité par Frederick Brown, o.c. p.58

¹⁷Ibid., p.49.

¹⁸Cité par F. Gaiffe o.c. p.252.

¹⁹Cité dans J. Vier Histoire de la Littérature française du XVIIIe siècle (Paris: 1965) t.2, p.59.

²⁰Voltaire Oeuvres complètes (Genève, Oxford : Institut et Musée Voltaire : 1968-) v.54, p.13.

²¹ Ainsi : "Le théâtre représente le temple d'Isis et d'Osiris. Les statues de ces dieux sont sur l'autel : elles se donnent la main pour marquer l'union de ces deux divinités" Tanis et Zélide . Voltaire o.c. t.3;p.392.

²²Cité par Rougemont o.c. p.79.

²³Voltaire Oeuvres complètes (Paris : Garnier, L. Moland, 1877-1885) t.3, p.485.

²⁴Ibid.,(Préface d'Oedipe) t.2, p.66.

²⁵Beaumarchais, Pierre Auguste Caron de. Théâtre complet (Genève: Slatkine, 1967) p.21.

²⁶Louis Sébastien Mercier Tableau de Paris (Paris: La Découverte, 1985) p.95.

²⁷Ibid., p.143.

²⁸Louis Sébastien Mercier Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique(Genève: Slatkine, 1970) p.55.

²⁹ Alain Lesage Turcaret Théâtre du XVIIIe siècle(Paris:Gallimard, 1972) p.90.

³⁰Félix Gaiffe Le rire et la scène française (Genève:Slatkine, 1970) p.124.

³¹F. Brown o.c. p.48.

³²Pierre Carlet Marivaux. Théâtre Complet (Paris:Garnier, 1980) p.246.

³³Ibid., p.519.

³⁴Ibid., p. 423.

³⁵Ibid., p.231.

³⁶Louis de Loménie. Beaumarchais et son temps (Paris: Lévy. 1873) t.2. p.36.

³⁷Beaumarchais. Le Mariage de Figaro (Paris: Bordas. 1964) p.24.

³⁸Ibid., p.27.

³⁹Gustave Desnoiresterres. La Comédie satirique au XVIIIe siècle (Genève: Slatkine. 1970) p.242.

⁴⁰L. de Loménie t.2, p.365.

⁴¹Beaumarchais o.c. p.116.

⁴²Ibid., p.159.

⁴³Fénelon Lettre à l'Académie (Genève: Droz. 1970) p.37.

⁴⁴Philippe Van Tieghem La Nouvelle Héloïse de Jean Jacques Rousseau (Paris: Nizet. 1956) p.112.

⁴⁵Ibid., p. 133.

⁴⁶Denis Diderot Oeuvres esthétiques (Paris: Garnier, 1968) p.90.

⁴⁷Ibid., p.119.

⁴⁸Ibid., p.261.

⁴⁹Ibid., p.262.

⁵⁰Ibid., p.192.

⁵¹Ibid., p.195.

⁵²Ibid. p.197.

Chapitre II

La Révolution de 1789 et le théâtre.

L'évolution de la production et de l'esthétique théâtrales des années 1789-1799, une époque durant laquelle la réalité historique est si dramatique, si dominée par des mythes puissants et des émotions violentes que toute fiction, romanesque ou théâtrale en paraît faible par comparaison, ne peut être comprise qu'en relation avec l'évolution politique et sociale de ce temps de confusion, d'incertitude, "où le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire".¹

Lorsque de grands changements politiques modifient aussi rapidement les formes même de la société, les fonctions, nouvelles aussi bien que traditionnelles, qu'assume désormais le théâtre doivent être examinées : ne représente-t-il qu'une source de délassement, de fuite loin de la sombre réalité quotidienne, est-il un divertissement sain pour le peuple ou devient-il, plus qu'avant, un forum pédagogique, un club politique, ou même une religion nouvelle? Et dans quelle mesure ces rôles influent-ils sur la valeur littéraire et artistique de ce théâtre ? Un théâtre utilitaire, "engagé", pour employer le terme contemporain, peut-il être du bon théâtre ?

Sans avoir à entrer dans les détails de l'histoire révolutionnaire, il est nécessaire ici, pour découvrir les liens entre la production théâtrale de l'époque et l'évolution des événements, d'en distinguer les différentes parties: la première époque d'abord, celle de la grande mystique révolutionnaire, de

1789 à 1792, puis les années violentes de la Convention, depuis la proclamation de la République, en août 1792, jusqu'à la chute de Robespierre le 27 juillet 1794, et enfin les dernières années, de 1794 à 1799, années d'apaisement relatif de la réaction thermidorienne et du Directoire.

Les premiers événements solennels de 1789, la réunion des Etats-Généraux, le 5 mai 1789, la proclamation de l'Assemblée Nationale trois mois après et surtout le phénomène social extraordinaire de la prise de la Bastille, résultat du profond état d'agitation du peuple, de ses craintes de conspirations ennemies, marquent le domaine du théâtre, de même qu'ils influent sur toute la vie du pays. Avant même la loi du 13 janvier 1791 dont nous parlerons plus loin, les décrets du 4 août 1789, qui abolissent le féodalisme et les privilèges de l'Ancien Régime, font disparaître par la même occasion les privilèges spéciaux dont jouissaient dans le passé la Comédie-Française et les autres deux théâtres royaux, l'Opéra et la Comédie italienne.

Déjà considéré avant la Révolution par Diderot et Mercier comme un puissant moyen d'éducation morale du peuple plutôt que comme une simple source de distraction, le théâtre se doit, plus qu'auparavant, d'être au service du nouveau régime, devenant, ainsi que l'Assemblée Nationale, et plus tard la Convention le conçoivent dans leurs discussions, une école de patriotisme et de vertus civiques. Comme le déclare Marie-Joseph Chénier dans l'Épître dédicatoire de sa "tragédie patriotique" Charles IX (1789), "le théâtre est d'une influence immense sur les mœurs générales. Il fut longtemps une école

d'adulation, de fadeur et de libertinage : il faut en faire une école de vertu et de liberté. Les hommes n'y recevront plus de ces molles impressions qui les dénaturent. Ils deviendront meilleurs... Les mœurs des villes ne se modèleront plus sur les mœurs dépravées de la cour... Pères de famille, laissez fréquenter à vos enfants ces spectacles sévères. Avec le respect des lois et de la morale, ils y puiseront le goût de notre histoire ~2

Peu importe à ce point que ces fières théories, ainsi que les prétentions de Chénier de créer un théâtre nouveau, soient bien loin de la réalité, puisque la pièce, une tragédie en vers selon le moule classique traditionnel, que nous examinerons plus loin, n'apporte guère de changements aux formes théâtrales de l'époque.

Ces intentions de renouveau théâtral sont typiques de l'idéologie qui règne durant la première part de la Révolution et des aspirations de tous : détruire le mal créé par le pouvoir absolu, libérer et transformer entièrement le pays et ses institutions.

Le théâtre, selon la ferme conviction de tous les hommes politiques et dirigeants révolutionnaires de l'époque, tels Mirabeau, Danton et Robespierre, est censé exercer une influence si puissante sur son public qu'il devrait avoir le pouvoir de changer la réalité, en "éclairant" le peuple vers la vertu et les valeurs patriotiques - définies naturellement selon les tendances politiques du moment - ou au contraire, pour les partisans de Rousseau, hostiles au théâtre, en le corrompant dangereusement.

Cette conviction, héritée des idées philosophiques du siècle, attribue donc

aux activités théâtrales un rôle social et politique essentiel : "Si Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté".³ préconise Danton à la tribune de l'Assemblée Nationale, et le 13 janvier 1791, le représentant Chapelier, qui présente à l'Assemblée Nationale un amendement concernant les théâtres, réclame la liberté pour tous les théâtres et le droit des auteurs de disposer librement de leurs oeuvres afin de faire du théâtre "une école de vertu et de patriotisme".

A cause même de ces conceptions et des exigences auxquelles auteurs, acteurs et directeurs de théâtre sont soumis quotidiennement, malgré la liberté relative qui règne sur les théâtres dans les premières années de la Révolution, la plupart des pièces sont des oeuvres de propagande politique, de valeur artistique fort limitée, tenant l'affiche d'abord avec grand succès, grâce à des sujets d'une actualité brûlante qui passionnent le public, mais, les idées vieillissant toujours vite durant les troubles politiques, ces pièces de circonstance perdent rapidement leur valeur sensationnelle et leur succès est de courte durée : Charles IX de Chénier, par exemple, proclamée la "première tragédie nationale" à sa première représentation, le 4 novembre 1789, au succès triomphal, disparaît définitivement de la scène après 32 représentations. Olympe de Gouges ne réussit à faire jouer sa pièce L'Esclavage des Noirs que trois fois après son orageuse première, le 28 décembre 1789, et la pièce devient, selon l'usage lorsque la recette est insuffisante, propriété du Théâtre de la Nation.

Cependant, de quelques sujets qu'elles traitent, ces pièces reflètent toujours

les sentiments et les passions de la société révolutionnaire et illustrent chacune des périodes différentes du développement de la Révolution, gardant ainsi une valeur de témoignage considérable et constituant des documents historiques qui font revivre la complexité de l'époque, son idéalisme souvent naïf, ses folies et ses illusions.

Grâce donc à ce pouvoir présumé sur le public, le théâtre est censé former le peuple politiquement et moralement, lui donnant en exemple des héros patriotiques, anciens et modernes, des parents modèles, des époux et des enfants parfaits et le mettant en garde d'autre part contre les ennemis, aristocrates, prêtres, émigrés et autres traîtres à la patrie. La Révolution se croit héritière de Sparte et de Rome, d'où tous les Brutus passés et présents - Mirabeau est nommé le Brutus français dans la tragédie Enée et Turnus ou l'Etablissement des Troyens en Italie (1791) - les César, Populus, Caius Gracchus, Didon et autres héros de la liberté ou, suivant l'un des thèmes familiers du XVIII^e siècle, les innocents persécutés, politisés depuis 1789 et devenus victimes des ennemis de la Révolution, comme la douce Eugénie de la pièce Les Victimes cloîtrées (1791) de Monvel, tourmentée par le cruel père Laurent.

En face des héros apparaissent en masse les traîtres, qui dans la première partie de l'ère révolutionnaire, ne sont pas encore les rois mais les prêtres, les conspirateurs et les aristocrates. Marie-Antoinette, elle, n'est pas épargnée et inspire de nombreuses pièces à scandale aux titres et sous-titres prometteurs, citées par Eugène Jauffret dans son étude détaillée et fort intéressante Le Théâtre révolutionnaire : L'Autrichienne en goguette ou l'Orgie royale, La

Chasse aux bêtes puantes et féroces. Les Enragés aux Enfers et autres. Citons ici un exemple de ces tirades haineuses, tiré des Enragés aux Enfers : “La rage effrénée d’une femme odieuse et barbare avait depuis longtemps préparé notre ruine. Cette femme détestable, sans pudeur, sans principes, cruelle avec raffinement, cette furie, en un mot, armée des serpents de la haine, avait, au moyen de ses débauches, augmenté son parti.”⁴

Les dénominations d’aristocrate, de courtisan ou d’Autrichien abondent, synonymes d’ennemi du peuple, et le théâtre devient vite une tribune, ne reflétant d’ailleurs pas nécessairement les idées du gouvernement, surtout dans les premières années heureuses de la Révolution, durant lesquelles règne la liberté des théâtres, mais où tous les événements de l’extérieur, grands ou petits, réapparaissent très vite dans les drames ou les comédies à succès du moment, et sont jugés par un public passionné et tout-puissant.

Qui est le public de 1789 ? Selon Jean Duvignaud dans son livre Sociologie du théâtre, un changement se produit dans la nature du public, avec l’addition au public bourgeois “éclairé”, ayant fréquenté déjà les théâtres sous l’Ancien Régime, d’une nouvelle audience composée de la population pauvre des faubourgs, qui se joint aux grandes manifestations parisiennes, aux grandioses Fêtes civiques, devenant “ce quatrième Pouvoir dont ont parlé les historiens de la Révolution... il semble que ces masses de population se soient perçues elles-mêmes comme des “victimes innocentes”, innocentes parce que “peuple”, victimes parce qu’opprimées”⁵, se reconnaissant dans les héros persécutés, pleurant devant leurs infortunes et sifflant les traîtres. Sa participation au spectacle annonce déjà l’atmosphère qui régnera au siècle

suivant, lors des orageuses soirées théâtrales de mélodrames et de drames romantiques.

Ce nouveau public domine les représentations par son indiscipline, souvent par sa violence, et c'est lui qui fréquemment décide du succès ou de l'échec des nouvelles représentations, devenant une sorte de nouvelle censure, capable d'empêcher les comédiens de jouer la pièce au programme et de les obliger à en jouer une autre, comme ce fut le cas à la reprise de la pièce Charles IX, exigée à grands cris par le public, jouée le 22 juillet 1790 malgré l'opposition des comédiens et suivie d'une tumultueuse intervention armée des gardes nationaux.

Pour plaire aux spectateurs que les événements ont habitué aux cortèges émouvants et aux grandioses fêtes populaires, il faut improviser des nouveautés sensationnelles et les auteurs ne s'en privent pas, présentant sur scène toutes sortes d'événements historiques, des marches guerrières avec musique militaire, des sièges de villes - le siège de Lille, la prise de Toulon - et des cérémonies émouvantes, des funérailles ou des apothéoses, comme le tableau final de Mirabeau aux Champs-Élysées (1791) d'Olympe de Gouges, écrit à l'occasion de la mort de Mirabeau, qui présente la fête de bienvenue l'accueillant outre-tombe : "Que la fête commence ! Qu'on lui élève un trône. Viens, digne soutien de l'empire français ; cette place est réservée à ton génie... Ici le chœur commence. On enlève Mirabeau sur le trône et on lui fait faire le tour du théâtre ; une musique douce et tendre termine, piano, piano, la marche."⁶

Parmi le nombre considérable de pièces écrit et joué à l'époque, sans mentionner les représentations des pièces classiques du répertoire, Voltaire, Molière, Marivaux, qui continuent à être jouées sans interruption durant toute l'époque révolutionnaire - près de 40 000 représentations selon Emmet Kennedy durant les différentes phases de la Révolution - la plupart sont donc des pièces de tous les genres, tragédies, drames ou comédies, toujours liées par quelque point aux événements politiques qui dominent apparemment la vie quotidienne à un tel point qu'ils ne peuvent être ignorés en faveur de créations imaginaires : "Les auteurs de cette époque ont chanté sur tous les rythmes les triomphes de la Révolution, de la République, de la Démocratie, du Tiers Etat, de la Liberté; de la Raison...la Vertu, la Sensibilité...ils ont célébré la Famille, les époux républicains...le mariage civique ; ils ont raillé la clubomanie, les sottises du moment, les femmes politiques, les jacobins et les terroristes ; ils ont pleuré sur les victimes des couvents et sur les rigueurs du cloître ; ils ont applaudi aux déprêtrisés, au mariage des curés, tandis qu'ils déclamaient contre les anciens inquisiteurs et les nouveaux Tartuffes ...ils ont fêté avec le même enthousiasme le 14 juillet, le 10 août, le 9 thermidor... l'Assemblée constituante, l'Assemblée législative, la Convention et le Directoire"⁷, et Welschinger conclut cette nomenclature en citant les vers d'un certain Radet définissant le théâtre révolutionnaire :

"Au théâtre offrir sous des traits séduisants
 Des rois orgueilleux, de lâches courtisans..
 C'était là l'état monarchique
 Peindre tels qu'ils sont les tyrans oppresseurs
 Chanter les exploits de nos fiers défenseurs
 Faire du théâtre une école de mœurs,

Voilà quelle est la République”⁸

Ces pièces sont tantôt des drames se déclarant en faveur des idées nouvelles, comme le fameux Charles IX ou l'Ecole des rois (1789) de Marie-Joseph Chénier, ou Les Victimes cloîtrées de Monvel, drame en prose représenté avec un grand succès le 29 mars 1791 par les Comédiens-Français, tantôt des comédies assez traditionnelles de forme mais où l'ambiance révolutionnaire se fait sentir, par maintes tirades patriotiques et dont la meilleure est peut-être Le Vieux Célibataire (1792) de Collin d'Harleville.

Charles IX ou l'Ecole des rois, de Marie-Joseph Chénier, tragédie en vers traitant du massacre de la Saint-Barthélémy, ouvre l'histoire du théâtre de la Révolution, et caractérise bien cette première époque révolutionnaire, par le désir de renouveau du genre dramatique annoncé par son auteur et par les espoirs, les enthousiasmes exprimés dans les phrases redondantes des textes qui accompagnent la pièce. Discours préliminaire, Epître dédicatoire à la nation, et même un poème Au roi :

“Monarque des Français, chef d'un peuple fidèle
Qui va des nations devenir le modèle...
Permits qu'une voix libre, à l'équité soumise,
Au nom de tes sujets te parle avec franchise;
Prête à la vérité ton auguste soutien,
Et, las des courtisans, écoute un citoyen.”⁹

Au lendemain de la prise de la Bastille, dans l'atmosphère fiévreuse qui règne alors, Bailly, le maire de Paris - nous le retrouverons dans les démêlés d'Olympe de Gouges avec les Comédiens-Français - refuse d'abord l'autorisation de faire représenter la pièce à cause de son sujet, qu'il considère comme subversif et dangereux pour l'époque : “Ce n'est pas au moment où le

peuple s'est soulevé tout entier, non contre le roi, mais contre l'autorité arbitraire, qu'il convient d'exposer sur la scène un des plus effroyables abus de cette autorité : j'en référerai à l'Assemblée."¹⁰

L'Assemblée nationale, après avoir nommé trois commissaires pour juger la pièce, lève l'interdiction, la pièce est jouée le 4 novembre 1789 et reçoit les ovations du public. Est-elle aussi subversive qu'on le pensait à l'époque ? A première vue, il ne semble y avoir guère d'actualité dans le récit d'un événement du seizième siècle et pourtant, de nombreuses répliques où le public croit voir un double sens caché et des allusions aux événements du jour, sont très applaudies. Pour ce public qui cherche au théâtre les réalités qui le préoccupent, les discussions concernant le massacre de la Saint-Barthélémy rappellent les dangers de complot aristocratique, réels ou imaginaires, courus par les patriotes qui ont pris la Bastille. Ils voient dans Charles IX un conflit typique entre le fanatisme religieux, l'aveugle absolutisme, représentés par Catherine de Médicis, où le peuple voit Marie-Antoinette régnant sous le nom du roi, et le cardinal de Lorraine, et les dirigeants tolérants et libéraux représentés par le chancelier de l'Hôpital et Henri de Navarre, le futur roi Henri IV. Le roi Charles IX que Chénier présente comme un monarque faible et hésitant, dominé par sa mère, représente naturellement Louis XVI.

La pièce donne lieu à un long conflit idéologique aussi bien qu'artistique : les comédiens se divisent en deux factions, ceux qui, hostiles à Chénier et plutôt favorables à l'Ancien Régime, veulent la faire retirer du répertoire de la

Comédie-Française. et le groupe de quelques jeunes acteurs mené par Talma qui sont en faveur de la Révolution. et la troupe se scinde en avril 1791.

Ces violentes querelles à propos d'une pièce d'une valeur artistique secondaire illustrent bien la situation régnant en ce temps dans les théâtres parisiens. Ainsi que le décrit Marvin Carlson dans son passionnant ouvrage Le Théâtre de la Révolution française. "La Révolution pénétrait dans les théâtres, influait sur les spectateurs, les artistes et les répertoires, comme sur les manifestations pendant les spectacles"¹¹

Dans son Discours préliminaire du 22 août 1788 ainsi que dans l'Épître dédicatoire à la Nation française du 15 décembre 1789, qui précèdent le texte de Charles IX, Chénier souligne l'aspect entièrement politique de sa pièce et aussi le caractère tout récent des événements révolutionnaires, menaçant "les gens que cette révolution contrarie...ceux qui sont encore gouvernés par des préjugés ne sont pas Français. Ils sont mes ennemis parce qu'ils détestent la liberté. Je n'en resterai pas là ; qu'ils frémissent. D'autres grands sujets s'offrent en foule à ma plume ; et malgré ma jeunesse, le temps pourra me manquer, mais jamais la volonté, jamais le courage."¹²

Les Victimes cloîtrées, drame en prose de Monvel, est représenté à la Comédie-Française le 29 mars 1791 avec un très grand succès, après une année de profonds bouleversements dans le domaine religieux : 1790, en effet, amène l'abolition des vœux monastiques par l'Assemblée nationale, la fermeture de presque tous les couvents, l'institution, le 12 juillet, de la Constitution civile du clergé et, le 27 novembre, l'obligation pour tous les prêtres du serment constitutionnel.

Le public, passionné par ces grands changements, se plaisant peut-être à mépriser ce qu'il avait respecté si longtemps, croit aux histoires scandaleuses qui circulent contre le clergé, et s'élève en face des malheurs de Dorval et d'Eugénie, amants persécutés par le cruel père Laurent, amoureux de l'innocente jeune fille :

“Un moine avide, libertin et vindicatif, une femme crédule et fanatique, un mari faible, une jeune fille sacrifiée, un amant que le désespoir jette dans les bras de ce moine indigne, qu'il croit son ami mais qui est son rival, voilà ce que Monvel avait mis sur la scène : voilà ce qui excita le plus vif enthousiasme”¹³

Selon Duvignaud: la pièce s'adresse “non seulement à ceux qui applaudissent à une mesure politique dont ils ne comprennent pas encore la portée (la mise à la disposition de la nation des biens du clergé), mais aussi à ceux qui viennent au théâtre *pour* participer. Certes, la pièce n'offre pas un cycle d'émotions nouvelles vis-à-vis des autres pièces du XVIII^e siècle...La représentation de l'innocence persécutée n'est pas neuve...Pourtant l'oeuvre et le genre de participation qu'elle implique ont un autre sens.”¹⁴ C'est un nouveau public, celui de la vraie classe populaire, qui ne connaissant lui-même que trop bien le malheur, participe de tout coeur à l'infortune des héros.

Le style de la pièce rappelle les théories dramatiques de Diderot. Bouleversé par le malheur et croyant que sa fiancée est morte, le jeune héros, Dorval s'exprime en termes confus, en phrases entrecoupées de soupirs :
 “Dieu, ma religion...s'ils ont parlé, je n'ai rien écouté..le désespoir a tout fait, j'ai tout perdu...J'ai perdu celle pour qui seule je chérissais la vie...que ferais-je

encore au monde ? je dois y renoncer...je dois le fuir...Il existe un Dieu...et il a souffert...il a permis...que des prêtres...ses ministres...ceux par qui ce Dieu communique avec nous...(Avec une rage concentrée) Non...non. ~15

Et ainsi de suite tout au long de la pièce, jusqu'au dénouement dramatique, où les jeunes gens passent du désespoir au bonheur lorsqu'ils se découvrent vivants dans deux sombres cachots du cloître.

Quant à la comédie de Collin d'Harleville, Le Vieux Célibataire (1792), elle n'est pas une oeuvre de circonstance mais une comédie en vers classique, assez dans la tradition du dix-septième siècle, voulant faire rire, ou plutôt sourire, le public, en lui contant les démêlés amusants d'un vieux garçon assiégé par une gouvernante ambitieuse, ne contenant ni propagande politique ni attaques contre l'Ancien Régime. C'est qu'en 1792, la première phase de la révolution est presque achevée : l'idéologie occupe désormais moins que les désordres intérieurs et extérieurs et la rapide succession d'événements graves, crise économique, guerre contre l'Autriche et après les violences du 10 août, au cours desquelles la foule attaque les Tuileries, chute de la monarchie.

Le Vieux Célibataire, bien qu'écrit en vers et respectant tout à fait les unités de temps et d'espace selon les formes classiques, est cependant bien de son siècle, rappelant le théâtre de Diderot, aussi bien par le ton naturel des dialogues que par la manière dont est présenté le milieu bourgeois, par le respect exprimé envers les valeurs bourgeoises du mariage, de la famille, de l'honnêteté et du travail :

George (serviteur du célibataire) : Pourquoi rester garçon ? Il ne tenait qu'à vous
De trouver une femme, et dix mille pour un.

M. Dubriage (le maître): Que veux-tu ? ...J'ai toujours aimé le célibat.

George : Célibat, dites-vous ? C'est donc là votre état ?
 Triste état, si par là, comme je le suppose,
 On n'entend n'aimer rien, ne tenir à personne!
 Vive le mariage ! Il faut se marier..."¹⁶

Ainsi conversent un bourgeois et un homme du peuple, dans un ton de simplicité, d'égalité idéale qui représente bien l'époque de libération des classes à laquelle la pièce est écrite. Il s'agit d'un bourgeois aisé, Mr Dubriage, tombé sous l'influence d'une gouvernante habile et sans scrupules, Mme Evrard, qui fait de son mieux pour l'éloigner de sa famille - un neveu honnête homme et sa charmante jeune femme - afin de l'amener peu à peu au mariage. Pour plaire à une audience de 1792 et recueillir des applaudissements, Collin d'Harleville ajoute çà et là des tirades de circonstance telles :

“Vous devez donc le jour à d'honnêtes parents ?

Honnêtes, oui, monsieur; mais non pas dans le sens
 Que lui donnait l'orgueil ; dans le sens véritable.
 Mes père et mère étaient un couple respectable,
 Placé dans cette classe où l'homme dédaigné
 Mange à peine un pain noir de ses sueurs baigné...
 Mes parents, en un mot, étaient des artisans.

Artisans! Croyez-vous qu'un riche oisif les vaille ?
 Le plus homme de bien est celui qui travaille.”¹⁷

Les idées nouvelles d'égalité et de liberté sont donc présentes dans cette pièce, mais non plus sous la forme de propagande agressive rencontrée jusqu'en 1791 ; elles semblent faire part désormais de la vie quotidienne, acceptées par tous, assimilées harmonieusement, et le résultat en est fort plaisant, d'où le grand succès reçu par l'oeuvre, 245 représentations entre

1792 et 1886, selon Rodmell, d'où aussi son intérêt de témoignage dans le cadre du théâtre révolutionnaire.

Certaines comédies du temps présentent des idées nouvelles dans une forme toute classique, faisant rire le public en soulignant les différences entre le présent et le passé, comme le Philinte de Molière (1790) par Fabre d'Eglantine qui paraît être une continuation du *Misanthrope* mais en change complètement le sens, puisque Philinte y devient un antipathique partisan de l'Ancien Régime alors qu'Alceste est généreux et sensible.

Le théâtre anticlérique, dont nous avons vu un exemple avec Les Victimes cloîtrées de Monvel, règne aussi durant ces années, surtout à partir de 1791, avec d'innombrables titres comme Encore un Curé, A bas la calotte ou Les Déprêtrisés, La Dévote ridicule, La Journée du Vatican ou le Mariage du Pape. A propos du succès des Victimes cloîtrées par exemple, l'acteur Fleury remarque dans ses mémoires :

"...il y eut dans la vogue qu'il obtint de la fureur que faisaient alors toutes les pièces où l'on montrait des nonnes et des prêtres. Tous les couvents de France étaient en scène et ils étaient partout : on ne faisait point d'argent si l'on n'avait à se moquer chaque soir d'un petit bout d'étole...chaque acteur des grands, des petits et des moyens théâtres eut pour pièces obligées de sa garde-robe, la chasuble, le surplis, le surtout."¹⁸

Le public, avec la cruauté caractéristique des foules, se divertit à voir ridiculisé sur scène le clergé, groupe hier tout-puissant et respecté. Il éprouve un plaisir particulier à voir les prêtres abandonner leur vœux de célibat sur scène et se marier, rejetant ainsi leur rôle traditionnel de guide spirituel du

peuple : “J’abjure mon métier, dit l’un d’eux. Mon évangile sera désormais la Constitution, ma divinité la République, mon idole la Liberté et l’Egalité.”¹⁹

Parfois aussi, la question brûlante des vœux forcés, inspire les dramaturges, surtout après l’abolition en février 1790 de tous les vœux monastiques dans le cadre des droits individuels à la liberté, comme le drame d’Olympe de Gouges, Le Couvent, présenté à la Comédie-Française en octobre 1790, que nous présenterons plus loin, ou la tragédie de M.J. Chénier, Fénelon ou les Religieuses de Cambrai en 1793.

De temps en temps apparaît un “bon prêtre”, comme le curé patriote de la pièce de Radet et Desfontaines Encore un Curé (1793), admirateur des vertus républicaines de l’Antiquité, qui décide de changer de nom, adoptant le nom d’Aristide car : “C’est un citoyen d’Athènes, un fameux guerrier qui sauva sa patrie et qui, par ses vertus et son respect pour les lois, mérita le surnom de Juste. Voilà le patron que j’adopte !”²⁰

Parmi les nombreuses oeuvres révolutionnaires citées par Welschinger dans son ouvrage, la pièce Le Triomphe du Tiers-Etat ou les Ridicules de la Noblesse (1789), comédie héroï-tragique en prose, paraît enfin un excellent exemple de pièce de circonstance, décrivant “l’état des esprits en 1789 et ... les sentiments du peuple au moment de la réunion des Etats Généraux”²¹, avec son duc arrogant, déclarant au premier acte : “Eh quoi, je n’aurai donc reçu de mes aïeux un nom, des privilèges, des prérogatives, que pour les voir le jouet d’une vile populace !” et le maître d’école patriote répliquant : “...nous sommes tous égaux parce que nous sommes tous frères, que la différence dans les fortunes n’est qu’un léger accident, qui influe plus ou moins sur les

commodités de la vie mais qui ne change rien à notre nature... Oh! mes amis, il est temps de secouer un joug qui nous déshonore. Revendiquons nos droits et faisons-nous justice.”²²

Voulant apporter la liberté à tous, les gouvernements des premières années de la Révolution entreprennent de libérer le théâtre du système de privilèges établi depuis si longtemps : Dès juillet 1790, l'Assemblée Nationale crée une Commission spéciale chargée de préparer un projet donnant plus de liberté aux théâtres, et le 13 janvier 1791, la loi Chapelier est adoptée, instituant la liberté des spectacles, le droit de chacun d'ouvrir librement une salle de théâtre et assurant enfin aux auteurs la propriété de leurs oeuvres.

L'Assemblée, désireuse de voir le théâtre devenir “une école de vertu et de patriotisme” - termes moralisateurs, bien typiques de l'époque, employés par le représentant Chapelier dans son amendement, soutenu par Mirabeau - décide que “tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre...les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel et écrit des auteurs.. La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre”²³ De plus, les ouvrages des auteurs morts depuis au moins cinq ans sont déclarés propriété publique.

Cette loi révolutionnaire a une influence immédiate sur la vie théâtrale parisienne puisque, dès la fin de l'année, trente-cinq nouveaux théâtres s'ouvrent à Paris, dont certains n'auront qu'une existence éphémère, tel le Théâtre des Variétés Comiques et Lyriques ou le Théâtre de la Liberté, mais dont la plupart, notamment certains théâtres des Boulevards comme le

Vaudeville, la Gaieté, le Louvois, le Marais s'établissent à Paris pour de longues années. Avec le décret de 1791, la censure est abolie, du moins pour un temps, toutes les restrictions disparaissent et chaque théâtre peut jouer librement tout le répertoire classique : ainsi que Carlson le décrit dans son ouvrage, Molière, Corneille et Racine sont joués pour la première fois par les troupes des boulevards !

Malheureusement cette liberté entraîne vite la confusion et parfois même le chaos, et le nombre croissant des théâtres a pour effet une instabilité croissante : ouvertures et fermetures de scènes se succèdent, dans le tumulte d'audiences très politisées et instables, passant de l'enthousiasme à l'irritation à l'occasion d'une tirade, forçant souvent les comédiens à déclamer des slogans révolutionnaires, des "Vive la République" sans rapport avec la pièce jouée, et souvent la police doit intervenir pour ramener l'ordre.

A la même époque et pour des raisons politiques, La Comédie-Française se scinde en deux théâtres rivaux, aux tendances différentes, le Théâtre de la Rue de Richelieu, qui deviendra sous la Convention le Théâtre de la République, où les acteurs favorables aux idées révolutionnaires, Talma, Dugazon, Grandménil, jouent des pièces d'actualité comme Charles IX, ou des pièces célébrant les vertus républicaines ou les héros antiques de la liberté comme Brutus; Caius Gracchus, et le Théâtre de la Nation, plus conservateur, dont le répertoire est de tendance modérée, et qui sera fermé en 1793 par la Convention, après les polémiques suscitées par la présentation de L'Ami des Lois de Laya .

Quelles sont les répercussions des années 1792 et 1793 sur le monde théâtral ? Jusqu'au commencement de 1793, la liberté règne encore et les théâtres peuvent jouer presque toutes les pièces qui leur sont présentées par les auteurs. Mais, dans l'atmosphère tumultueuse qui règne, des désordres se produisent souvent durant les représentations, le public devient de plus en plus intolérant, de plus en plus "engagé", et progressivement "les spectacles se transforment en véritables clubs. Parmi les assistants, les uns applaudissent, les autres sifflent, ceux-ci vocifèrent, ceux-là jettent des menaces ; les moindres passages sont prétextes à allusions qui se terminent par des combats d'individu à individu ou du parterre avec les loges."²⁴

Les différences idéologiques qui s'exaspèrent soulignent la complexité croissante inhérente au rôle éducatif du théâtre rêvé par les législateurs : quelle est la meilleure voie pour mener le peuple vers les vertus civiques ? Peut-on, en pratique, permettre à toute oeuvre théâtrale d'être présentée librement, ou certaines pièces sont-elles dangereuses au bien-être moral du public et le gouvernement doit-il, dans ce cas, et malgré la loi libératrice de 1791, prendre des mesures pour en arrêter la représentation ?

Ces questions, dangereuses pour le futur des théâtres, se posent fréquemment dès 1792. Dans son étude Theatre and State in France, 1760-1905, Hemmings donne un exemple intéressant de ce genre de situation : "...an opera by Méhul on the Roman Emperor Hadrian was due to be shown at the Théâtre des Arts. It was denounced as soon as its forthcoming production was reported in the press as a dangerous and highly demoralizing work, since it showed an autocrat victorious over his enemies..."

Jacques-Louis David ...is said to have replied savagely : We will burn the Opera to the ground rather than see monarchs triumphing there....Adrian was suppressed in advance of performance, a dangerous precedent which was to serve as an excuse ten months later for the suppression of l'Ami des Lois.”²⁵

Rapidement la Convention nationale, qui remplace à partir de septembre 1792 l'Assemblée législative, décide qu'étant donné les événements dramatiques mettant la patrie en danger - guerre contre l'Autriche à partir d'avril 1792, invasion de la France en août par les armées austro-prussiennes, émigration en masse, création d'un tribunal révolutionnaire tout-puissant chargé de juger les offenses contre la révolution et d'un Comité de Salut Public exerçant les pleins pouvoirs - la liberté des théâtres n'est plus du tout souhaitable, et elle vote une série de décrets pour la limiter considérablement. Dès juillet 1793, le Comité de Salut Public suggère d'abord aux théâtres parisiens de jouer plus de pièces “patriotiques” et, rétablissant en fait la censure, le décret du 2 août 1793 stipule que “tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté” serait fermé. De plus, dans un effort d'éducation des masses, “la Convention nationale décrète qu'à compter du 4 de ce mois, sur les théâtres indiqués par le Ministre de l'intérieur, seront représentées trois fois par semaine les tragédies républicaines telles que celles de Brutus, Guillaume Tell, Caius Gracchus, et autres pièces dramatiques propres à entretenir les principes d'égalité et de liberté. Il sera donné une fois la semaine une de ces représentations aux frais de la République.”²⁶

Une autre loi, datée du 2 septembre, donne à la Commune la responsabilité de contrôler le répertoire de chaque théâtre, s'assurant par avance que les pièces, nouvelles ou anciennes, ne contiennent ni critique du nouveau régime ni même la moindre mention favorable à la monarchie, et la police se doit de nommer deux censeurs, chargés d'examiner les manuscrits et les affiches que les directeurs et les acteurs leur soumettent d'eux-mêmes, pour éviter des ennuis et prouver leur loyauté au régime. Leur zèle patriotique extrême les pousse aussi à "corriger" les oeuvres classiques, les mettant au goût du jour. Tartuffe, Le Misanthrope, Le Cid, Britannicus, sont ainsi modifiés par des additions ou des substitutions de circonstance : Alceste chante par exemple : "Si l'on voulait me donner/Paris la grand`ville" au lieu de : "Si le roi m'avait donné/ Paris la grand`ville" et Célimène, se pliant aux nouvelles coutumes d'égalité, ne dit plus : "Il tutoie en parlant ceux du plus haut étage/Et le nom de Monsieur est chez lui hors d'usage" mais "Le nom de citoyen est chez lui hors d'usage/Et d'être tutoyé lui paraît un outrage"!

Don Fernand, roi de Castille devient un général en chef républicain au service de l'Espagne. Quant à Andromaque, Britannicus, Phèdre, Mérope et bien d'autres pièces classiques, elles sont simplement interdites, peut-être à cause d'analogies gênantes avec des événements ou des personnages du temps. Hemmings cite à ce propos un extrait de l'article "Réflexions sur les spectacles" publié le 7 septembre 1793 par Aristide Valcour, ancien directeur du théâtre des Délassements-Comiques dans le Journal de la Montagne : "Ce n'est point assez d'avoir décrété qu'on ne représenterait plus de pièces contre

la Révolution: il faut...savoir se passer de beaucoup de nos chefs-d'oeuvre dix ans au moins. Quand la simplicité, la bonhomie républicaines auront succédé au luxe, aux ridicules de l'Ancien Régime, nos enfants riront des sottises de nos aïeux.”²⁷

Ce qui apparaît fort clairement dans cette série de décrets, c'est que, comme durant la première période idéaliste de la Révolution, les membres du gouvernement continuent à attacher une importance considérable à l'influence idéologique des représentations théâtrales sur le peuple. L'opinion générale est qu' "on doit exclure du théâtre, où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement, tout ce qui peut tendre à corrompre les moeurs ou l'esprit du gouvernement. Le spectacle est une part de l'enseignement public qui ne doit pas être laissée à tout le monde et que l'administration doit surveiller.”²⁸

Robespierre lui-même, devenu tout-puissant comme chef de la Commune de Paris, s'intéresse depuis longtemps au théâtre, étant même l'auteur en 1786 d'un écrit, L'éloge de Gresset, où il exprimait des opinions fort éclairées, proches des théories de Louis Sébastien Mercier, sur le drame : "Nous éprouverons que nos larmes peuvent couler pour d'autres malheurs que ceux d'Oreste et d'Andromaque ; nous sentirons que plus l'action ressemble aux scènes de la vie, plus les personnages sont rapprochés de notre condition, plus l'illusion est complète, l'intérêt puissant et l'instruction frappante" Soucieux avant tout de garder au théâtre son rôle de guide intègre du peuple, il déclare aussi : "Je ne veux pas que par une disposition vague, on donne à un officier le droit d'adopter ni de rejeter ce qui pourrait lui plaire ou

lui déplaire. Par là on favorise les intérêts particuliers et non les mœurs publiques.”²⁹

Les conséquences de cette nouvelle censure sont désastreuses, aussi bien pour les auteurs dramatiques que pour les acteurs et les directeurs de théâtre, mais avant tout pour le public, endoctriné désormais plutôt que divert.

Après le 2 juin 1793, avec l’arrestation des Girondins, députés modérés de la Convention, et la montée au pouvoir des Montagnards extrémistes, commence pour la France la période particulièrement violente de la Terreur, qui marque la défaite des idéaux de 1789, la destruction totale de la liberté tant recherchée auparavant, et l’établissement d’un régime totalitaire despotique qui établit tout de suite une frénésie de persécutions et d’exécutions en masse. Les gens de théâtre vivent alors, comme tout le monde, dans un danger continu, leur position publique les soumettant à des pressions extrêmes, aussi bien de la part des autorités auxquelles ils doivent prouver sans cesse leur patriotisme, que de la part d’un public “sans-culotte” plus indiscipliné que jamais et d’auteurs qui, si leurs pièces sont refusées, menacent de dénoncer directeurs et acteurs comme suspects d’aristocratie.

La situation des auteurs n’est d’ailleurs guère plus facile, puisque même s’ils n’écrivent rien, ils risquent d’être accusés d’un manque d’enthousiasme patriotique. Tout est prétexte à dénonciations et harassements, et de nombreux directeurs de théâtre, auteurs et acteurs sont emprisonnés - nous en verrons un exemple avec les acteurs du théâtre de la Nation emprisonnés en

janvier 1793 après le scandale de L'Ami des Lois de Laya - ou guillotiné, comme Olympe de Gouges. Fabre d'Eglantine. Collot d'Herbois.

Le zèle des policiers est parfois fanatique : “Brûlons” s’écrie l’un d’eux “s’il le faut les chefs-d’oeuvre des Molière, des Regnard, les arts y perdront quelque chose, mais à coup sûr les mœurs y gagneront. Cette disette, d’ailleurs ne saurait être longue, le génie de la Liberté inspirera les Muses françaises et les poètes républicains nous feront bientôt oublier les poètes courtisans.”³⁰

Les agents secrets de la police, chargés par le Comité de Salut Public de la surveillance des spectacles, rédigent d’innombrables rapports qui dépeignent bien l’atmosphère orageuse des salles de spectacles de l’époque, et qui touchent à un grand nombre de sujets d’actualité : “Les spectacles que j’ai visités” déclare par exemple l’un d’eux dans son rapport du 1er juin 1793 “présentent un tableau détestable pour un vrai patriote et consolant pour le magistrat. On ne voit pas sans chagrin l’égoïsme poussé au point de se livrer tranquillement à des amusement frivoles au moment où la patrie est en danger. Mais, d’un autre côté, cette tranquillité détruit d’une manière décisive l’assertion d’un plan de contre-révolution attribué aux riches”³¹

Un autre rapport, du 17 juin de la même année, décrivant la représentation à l’Opéra du Siège de Thionville, touche au sujet d’actualité du rôle et des aspirations des femmes durant la Révolution, qui sera étudié plus loin à propos de l’oeuvre d’Olympe de Gouges, auteur dramatique féministe avant la lettre. A propos d’un couplet patriotique particulièrement applaudi, l’observateur s’exclame :: “Et ce mot d’Egalité, lorsque les citoyens et

citoyennes entourent l'autel de la Liberté pour l'y graver ... quelle douce impression il a produite dans l'assemblée ! sur les femmes surtout ! apparemment que nées esclaves des hommes, elles ont un plus grand intérêt à son règne." Et il conclut rondement : "Il suit donc de mon rapport...qu'il y a des théâtres utiles et d'autres nuisibles. Il faut traiter les uns à l'égal de l'aristocratie et encourager les autres comme on encourage le patriotisme."³²

Malgré leurs efforts pour prouver leur patriotisme, en donnant des représentations de bienfaisance, en distribuant leurs recettes aux veuves et aux orphelins des patriotes ou en participant activement, à partir de 1792 à l'effort de guerre, les directeurs de théâtre ont toutes les peines du monde à garder leurs salles ouvertes dans le chaos qui règne. Néanmoins, contrairement aux autres institutions traditionnelles, telles les écoles, les universités ou les églises, qui disparaissent complètement durant les années révolutionnaires, les scènes de théâtre subsistent, répondant à un besoin réel de la part du peuple.

Certains directeurs tentent bien d'éviter les dangers en s'en tenant à un répertoire innocent de farces, de pantomimes non politiques ou de pièces classiques de Molière ou de Marivaux, comme Nicolet, directeur du théâtre de la Gaîté, qui réussit à divertir son public même durant les pires journées de la Terreur, ou les directeurs du théâtre Feydeau (ancien théâtre de Monsieur), qui eux aussi écartent les oeuvres trop révolutionnaires en faveur d'innocentes histoires d'amour, très prisées du public, comme *Paulin et Virginie* de Dubreuil et Lesueur.

Cependant, l'intervention du pouvoir augmente encore : le 10 mars 1794 - le 20 ventôse an II, selon le nouveau calendrier révolutionnaire - le Comité de Salut Public décrète de transformer le Théâtre de la Nation, fermé pour "incivisme" en septembre 1793, après le scandale de L'Ami des Lois de Laya, en théâtre national réservé aux patriotes, appelé d'abord le Théâtre du Peuple, puis Théâtre de l'Egalité, et d'y jouer uniquement des pièces "démocratiques", c'est à dire approuvées par lui.

Selon Romain Rolland, dans son Essai d'Esthétique d'un théâtre nouveau, cet arrêté du comité de Salut Public "est la véritable charte de fondation du Théâtre du peuple...Ce n'est pas tout d'avoir fondé le Théâtre du Peuple; il fallait lui assurer un répertoire. Le Comité, composé de Robespierre, Couthon, Carnot, Barère et Collot, fit appel aux poètes, le 27 floréal (16 mai 1794) pour célébrer les principaux événements de la Révolution et composer des pièces dramatiques républicaines. Mais les occupations du Comité étaient trop multiples, sa lutte avec la contre-révolution et avec les rois trop absorbante, pour qu'il puisse suivre d'une façon attentive la régénération de l'art dramatique. Il chargea donc de cette tâche difficile la commission de l'Instruction publique, par arrêté du 18 prairial (6 juin 1794)."³³

Mais, la peur de la guillotine n'étant guère favorable à la production d'oeuvres de valeur, les qualités artistiques des pièces approuvées baissent de plus en plus, malgré les efforts réels de cette commission, dirigée par Joseph Payan, qui déclarait dans une circulaire du 23 juin 1794 : "Il faut dégager la scène, afin que la raison y revienne parler le langage de la liberté, jeter des

fleurs sur la tombe de ses martyrs, chanter l'héroïsme et la vertu, faire aimer les lois et la patrie" et, exhortant les artistes et les écrivains patriotes, s'écriait: "Calculez avec nous la force morale des spectacles. Il s'agit d'élever une école publique où le goût et la vertu soient également respectés...il faut se défier d'une fécondité stérile...qui tue le talent; où tout le génie se dissipe en quelques étincelles fugitives...L'écrivain qui n'offre, au lieu de leçons que des redites; au lieu d'intérêt que des pantomimes; au lieu de tableaux, que des caricatures, est inutile aux lettres, aux mœurs, à l'Etat."³⁴

Plus les prétentions de la commission sont hautes, plus les résultats sont médiocres : Les productions acceptées par le Comité d'Instruction publique de la Commune sont pour la plupart des oeuvres de circonstances, de peu de valeur, presque des pamphlets politiques, aux titres prometteurs et emphatiques, comme la tragédie patriotique Les Peuples et les Rois ou le Tribunal de la Raison (1794) de Cizos-Duplessis, souvent consacrées aux gens célèbres du moment, comme L'Ami du peuple (1793), panégyrique de Marat après son assassinat, ou à des comptes-rendus de faits d'actualité, reflétant les faits et démêlés politiques du jour, comme L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles (1793) par Olympe de Gouges, Les Contre-Révolutionnaires jugés par eux-mêmes (1794) par Hyacinthe Dorvo, La Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République (1794) par Gabriel Bouquier.

Enfin la censure, abolie en 1791 mais rétablie en réalité depuis qu'un public sans-culottes surveille sans répit le "patriotisme" des représentations théâtrales, exigeant à grands cris la suppression de toute tirade qui leur

semble suspecte ou l'interdiction de chaque pièce leur déplaisant, est officiellement remise en vigueur par le décret du 12 germinal an II (1er avril 1791), qui contraint tous les théâtres à présenter leur répertoire au Comité d'Instruction publique. Désormais toute une série de mesures arbitraires semble destinée à paralyser et à détruire l'art dramatique.

En ces temps tragiques, où tant d'hommes célèbres sont mis hors la loi, tel Beaumarchais ou Laya n'échappant que par miracle aux massacres, ou trouvent une mort affreuse et injuste sous la guillotine, il est naturel que bien des auteurs, craignant d'être accusés de modérantisme, sentent l'urgence de prouver leur patriotisme révolutionnaire aux hommes au pouvoir en composant ce répertoire violent et outrancier, dont nous verrons un exemple avec Le Jugement dernier des rois de Sylvain Maréchal..

Cependant l'année 1793 est aussi marquée, le 2 janvier, par un événement d'exception : il s'agit de la représentation, au Théâtre de la Nation, de L'Ami des Lois de Jean-Louis Laya, pièce très courageuse, puisqu'au moment même où les Jacobins extrémistes allaient triompher de la Gironde, parti de l'ordre et de la légalité, l'auteur donne le beau rôle à des modérés et leur oppose de faux patriotes, Nomophage et Duricrane - dans lesquels le public reconnut vite le portrait satirique des chefs de la Commune, Robespierre et Marat - personnages violents et hypocrites, flattant la foule, dénonçant tous les gens de bien et justement punis pour leurs forfaits à la fin de la pièce.

Pour ces raisons politiques -et non pour sa valeur littéraire, tout au plus moyenne - et à cause du moment précis où elle est jouée, marquant le début de la confrontation impitoyable entre Jacobins et Girondins qui se terminera

par la victoire de la Commune et le règne de la Terreur, le succès d'actualité de la pièce est grand.

L'Ami des Lois est un drame honnête, écrit dans la ligne des idéaux philosophiques du siècle des Lumières, des principes de liberté et de raison qui dominèrent les premières années de la Révolution, et pour cela même, à cause de l'enthousiasme des spectateurs, de leurs applaudissements aux répliques contre l'anarchie, il paraît dangereux aux autorités, qui le dénoncent comme subversif et contre-révolutionnaire et forcent le Théâtre de la Nation à le retirer de l'affiche après quatre représentations. Son titre même est un message idéologique clair, un appel en faveur du respect des lois, au moment où la tyrannie de la Commune commence à inquiéter une partie de l'opinion, et l'émotion extraordinaire que la pièce suscite auprès du public, l'opposition violente mettant aux prises la Convention et la Commune - qui braque même deux canons contre le théâtre lorsque la Convention permet la continuation des représentations contre sa volonté - démontrent combien, en cette époque dramatique, le théâtre est lié étroitement aux événements.

Dans l'Epître dédicatoire aux représentants de la Nation qui précède la pièce, Laya souligne bien l'intense lutte politique qui se joue autour de son oeuvre : "Qu'elle est imposante cette masse d'opinions qui se prononce si énergiquement, si unanimement pour le saint amour des lois, de l'ordre et des mœurs ! Que son poids est accablant pour les ennemis cachés et ouverts de la liberté ! ...Qu'ai je peint ? un vrai philosophe. Qu'ai-je voulu faire valoir ? une révolution qui sera toujours aux yeux du sage le triomphe de l'humanité et de la raison.....Je sais bien que les *nomophages* de nos jours, qui ont pris à tâche

d'honorer comme patriotes les incendiaires et les assassins. ont traité de *feuillant* ce *Forlis* qui...fait la guerre aux subvertisseurs, veut de l'ordre. des mœurs, des lois."³⁵ Les discours de Forlis, en effet, le héros ci-devant aristocrate de la pièce, expriment des opinions raisonnables et modérées sur la révolution, l'espoir en un avenir de justice, en même temps qu'un amour véritable de la patrie :

"Le temps et la raison, ces fidèles flambeaux,
Vont diriger nos pas dans les sentiers nouveaux,
Et, des vieux préjugés éclairant l'artifice,
Cimenter de nos lois l'immortel édifice..
Tout excès a son terme, et l'homme qui sommeille.
Aux purs rayons du jour à la fin se réveille."³⁶

L'honnête Forlis s'indigne des actions dangereuses de ceux qui se disent patriotes, mais ne sont en réalité que "poltrons intrépides, du fond d'un cabinet prêchant les homicides", les hypocrites Nomophage et Duricrane, agitateurs professionnels qui ne songent qu'à contrôler le peuple en intrigant, dénonçant des complots imaginaires et en méprisant les lois et se moquant de la justice :

Duricrane : "Les lois ! les lois! ce mot est toujours dans leurs bouches!
Avec des juges vifs et prompts comme des souches
Laissez parler des lois, qui se tairont toujours!"³⁷

Après des péripéties mélodramatiques telles la conspiration des méchants contre Forlis qui le mène presque à l'échafaud, la pièce se termine naturellement par la victoire du vrai patriote, qui "ne voit qu'à regret couler le sang des hommes", le sage Forlis, ami des lois, par la juste punition des traîtres et surtout par le beau rôle donné au peuple qui, selon l'auteur, "ne

veut point de ses mains souiller la pureté” et qui “laisse à la loi le soin de sa justice”.

Comment s’étonner de l’enthousiasme d’un public dont Laya chante ainsi les vertus et la dignité, ou du compte-rendu favorable publié dans la Gazette Nationale au lendemain de la première représentation de la pièce, qui remarque : “on sent à chaque vers que ce n’est point l’ouvrage d’un homme de parti, mais celui d’un citoyen vertueux, d’un poète sensible, honnête qui veut...le bonheur de la patrie”³⁸?

Malheureusement, le temps n’est plus à la modération, le système des valeurs établi durant la première phase de la Révolution a changé et Laya le sait fort bien : “Un des griefs de quelques personnes contre mon ouvrage, c’est de ne pas avoir fait un imbécile ou un monstre de mon aristocrate ...j’avoue que je n’ai jamais cru jusqu’ici que l’injure fut un moyen bien propre à se faire des prosélytes...Croit-on que toutes ces peintures exagérées qu’on expose sur la scène, d’aristocrates luttant de fureur et de stupidité, soient bien efficaces pour guérir ceux qu’on attaque ?...Je mets aux prises un aristocrate et un républicain : faisons un honnête homme du premier ; le second aura encore plus de mérite à le paraître.

Malgré l’accent de dignité de ces phrases, Laya n’a donc plus aucune chance de convaincre les autorités du caractère anodin de sa pièce, la Commune ne pouvant guère accepter le message contenu dans ces vers (acte III, sc.3) :

”Royalistes tyrans, tyrans républicains
Tombez devant les lois: voilà vos souverains!”

Aussi, après des heurts entre la Commune de Paris et la Convention, la police interdit la représentation de L'Ami des Lois après quatre représentations, sous prétexte de désordres publics et, trois mois après avoir pris le pouvoir, le 3 septembre 1793, les Jacobins font fermer le théâtre de la Nation et jeter en prison tous ses acteurs, qui n'échapperont que par miracle à la guillotine.

Autant L'Ami des Lois est modéré, représentant l'esprit encyclopédiste et la conception "girondine" du théâtre, autant la pièce de Sylvain Maréchal, le Jugement dernier des rois, représentée cette même année 1793 par le théâtre de la République, est violente et directe, illustrant bien l'esthétique théâtrale nouvelle de cette deuxième partie de la Révolution. C'est une comédie étrange, violemment anti-monarchique, considérée après la révolution comme le symbole infâme du théâtre révolutionnaire - "de tous les ouvrages joués pendant la Terreur, sinon le plus atroce, du moins le plus propre à faire connaître jusqu'à quel point on avait dégradé l'art dramatique"³⁹ - mais qui, ainsi qu'en témoigne la presse de l'époque, est jouée alors avec le plus grand succès.

La Feuille du Salut Public du 20 octobre, par exemple, exalte l'enthousiasme des spectateurs de la comédie : "...on ne traita jamais de sujet plus à l'unisson des désirs des spectateurs, aussi glorieux pour les Français et d'un intérêt plus général ... le parterre et la salle entière paraissaient composés d'une légion de tyrannicides, prêts à s'élancer sur l'espèce léonine connue sous le nom de rois."⁴⁰ Et dans son fameux journal le Père Duchesne, Hébert écrit à propos des premières représentations du Jugement dernier des rois :

“Tu verras tous les tyrans couronnés la corde au col, jetés dans une île déserte...obligés de se dévorer eux-mêmes et engloutis à la fin de la pièce par un volcan. Voilà un spectacle fait pour des yeux républicains”⁴¹

La pièce, tirée de l’écrit révolutionnaire de Maréchal, Premières leçons du fils aîné d’un roi (1789), est une “prophétie”, proposant un plan original et simpliste pour se débarrasser de la monarchie : “...un visionnaire se livra au sommeil et rêva que tous les peuples de la terre...se donnèrent le mot pour se saisir de la personne de leurs rois. Ils convinrent... d’un rendez-vous général pour rassembler cette poignée d’individus couronnés, et les reléguer dans une petite île inhabitée, mais habitable...L’embarras des nouveaux débarqués ne fut pas mince...plus de valets, plus de courtisans, plus de soldats. Il leur fallut tout faire par eux-mêmes. Cette cinquantaine de personnages ne vécut pas longtemps en paix et le genre humain eut la satisfaction de se voir délivré de ses tyrans.” Après cette introduction, tirée de son écrit politique de 1789 - qui fut à l’époque mis à l’index par la police - et se souvenant des rôles subordonnés, souvent ridicules, réservés aux paysans et aux bourgeois dans le théâtre classique, Maréchal prend sa revanche, dévoilant ainsi ses opinions égalitaires et son appartenance au mouvement des Egaux de Babeuf :

“Citoyens, rappelez-vous comment au temps passé, sur tous les théâtres, on avilissait, on dégradait, on ridiculisait indignement les classes les plus respectables du peuple souverain, pour faire rire les rois et leurs valets de cour. J’ai pensé qu’il était bien temps de leur rendre la pareille.”⁴²

L’action et les dialogues de la pièce sont simplistes et chargés d’une grande énergie : les rois amenés dans l’île se querellent avec hargne, se battent

comme des chiffonniers et sont finalement engloutis sous la lave d'un volcan en éruption !

Les sans-culottes, français et autres, échangent des propos patriotiques tels : "Le peuple français s'est levé. Il a dit : *je ne veux plus de roi*; et le trône a disparu. Il a dit encore : *je veux la république* et nous voilà tous républicains." Et répondant à la question d'un vieillard misérable, déporté jadis par un tyran, qu'ils rencontrent sur l'île : "Je vous entends tous répéter le mot de *Sans-Culotte*: que signifie cette expression singulière et piquante ?" l'un des sans-culottes répond par cette fière définition : "Ce sont des citoyens purs, qui mangent leur pain à la sueur de leur front, qui aiment le travail, qui sont bons fils, bons pères, bons époux, bons parents...mais qui sont jaloux de leurs droits autant que de leurs devoirs. Jusqu'à ce jour, faute de s'entendre, ils n'avaient été que des instruments aveugles et passifs dans la main des méchants, c'est-à-dire des rois, des nobles, des prêtres...de vrai sans-culottes honorent la vieillesse et ne s'en amusent point"⁴³

Malgré la violence de ses propos, qui est bien dans l'esprit du temps, Le Jugement dernier des rois possède une force originale, un enthousiasme véritable, qui lui confèrent une valeur plus que de circonstance : il s'agit bien ici d'un auteur écrivant par conviction, et non, comme bien d'autres à l'époque, se croyant obligé d'afficher par prudence d'ardentes opinions révolutionnaires. Certaines parts de la vision de Maréchal évoquent même parfois les théories de Rousseau sur les sociétés primitives, puisqu'il met en scène des "sauvages" idéalisés, habitants de ces îles lointaines, qu'il définit

ainsi : “ces sauvages sont nos aînés en liberté, car il n’ont jamais eu de rois. Nés libres, ils vivent et meurent comme ils sont nés.”⁴⁴

Le Comité de Salut Public, voyant dans le théâtre une “école de civisme” et donc désireux d’orienter les spectacles, par des encouragements aussi bien que par des menaces, vers une fonction civique et patriotique croissante, prend des mesures de plus en plus envahissantes : parfois ses exigences “patriotiques” sont plutôt ridicules, comme l’emploi du mot Citoyen devant accompagner les noms des héros de tragédie (Citoyen Catilina !) ou les cocardes tricolores décorant les poitrines de ces mêmes héros. De plus, ainsi que le note Hérissay dans le Monde des théâtres pendant la Révolution, “pour plaire aux bons sans-culottes, il faut maintenant désanoblir le répertoire...faire disparaître les appellations qui rappellent l’ancien régime : marquis devient Damis, baron est mué en Cléon... et en floréal an II (avril 1794), les administrateurs de police adressent aux directeurs du théâtre National de la rue de la Loi la lettre suivante : Nous vous enjoignons expressément, citoyens, au nom de la loi et sous votre responsabilité personnelle, de faire disparaître sur-le-champ de toutes vos pièces de théâtre les titres de duc, baron, marquis, comte, monsieur, madame, et autres qualifications prosrites, ces noms de féodalité émanant d’une source trop impure pour qu’il souillent plus longtemps la scène française.”⁴⁵

En novembre 1793, le Comité de Salut Public décide même que “l’hymne de la Liberté sera chanté régulièrement le décadi et chaque fois que le public le demandera” et s’adressant aux auteurs dramatiques, il les supplie de “redoubler de zèle pour épurer les mœurs, détruire les faiblesses, extirper les

vieux préjugés. réchauffer les coeurs. électriser les âmes et préparer aux vertus qui disposent à l'amour de la liberté et qui en assurent la durée."⁴⁶

Cependant, plus que dans le théâtre, c'est dans les célébrations nationales des fêtes civiques, que durant cette phase de la Révolution, les dirigeants accomplissent le mieux leur dessein d'informer, d'éduquer et de distraire les masses populaires. Bien qu'il ne soit pas de notre propos d'étudier ici les fêtes révolutionnaires - analysées dans l'intéressante étude de Mona Ozouf, Festivals and the French Revolution (1988) - leur lien avec le théâtre de l'époque est tel qu'il est nécessaire de mentionner cette création unique et essentielle de la Révolution, ces cérémonies sociales grandioses dont le déroulement paraît souvent plus théâtral que ce qui est présenté sur les scènes théâtrales de l'époque.

La fête nationale est un phénomène social nouveau, fruit des rêves et des espoirs de 1789, qui se développe durant toutes les phases de la Révolution, consistant d'abord en de grandioses célébrations populaires, pleines d'enthousiasme, comme la fête de la Fédération en 1790, destinées à chanter à la fois les principes de la nouvelle nation et la liberté du peuple rassemblé, système de "grandes fêtes laïques" selon Mirabeau, apportant joie et fierté aux spectateurs et développant un sentiment de solidarité commune. Ces célébrations, toujours accompagnées d'effets, de symboles dramatiques et théâtraux, serments solennels prononcés par la foule entière, allégories célébrant la nature, joyeux défilés de chars décorés et de belles jeunes filles costumées, incluent toute une symbolique rituelle, tirée généralement des fêtes de l'antiquité romaine si admirée par ses organisateurs, parmi lesquels

domine le peintre David, souvent chargé d'organiser ces cérémonies. Parfois ces fêtes sont funèbres, célébrant la mort de patriotes - Mirabeau en 1791, Lepelletier en 1792, Marat en 1793 - par de sombres processions, ou celle des grands hommes qui marquèrent l'histoire de la nation, telle la fête du transfert des cendres de Voltaire en 1791.

Les festivités civiques du temps, tragiques ou joyeuses, s'adressent toujours à l'imagination du peuple, de même que les spectacles théâtraux et souvent par les mêmes moyens : le festival révolutionnaire se veut sans doute différent du théâtre, étant une célébration d'événements "réels" et non une illusion artistique, et s'efforçant toujours d'offrir une participation active à son public, alors qu'au théâtre celui-ci n'a guère qu'un rôle passif de spectateur. Cependant, pour maintenir l'intérêt de la foule, les organisateurs des fêtes nationales reconnaissent vite l'importance essentielle de l'élément spectaculaire des fêtes, tout-puissant dans les belles cérémonies religieuses du passé, d'où l'introduction de décors divers, arcs de triomphe, tribunes fleuries, bannières, de portraits, de statues ou de bustes ainsi que de détails visuel fort réalistes, tels les mannequins sanglants figurant les cadavres de Marat et de Lepelletier, transportés lors des célébrations en leur honneur. La fête semble alors se situer à la frontière du théâtre, créant des légendes autour des héros de la Révolution et utilisant tous les moyens du théâtre pour illustrer des événements réels.

L'important est la participation émotive des masses, qui crée une atmosphère d'immédiate communion, très proche des cérémonies de culte

religieux, et dont le caractère religieux croît au fur et à mesure que les fêtes chrétiennes sont abolies.

A partir de 1793, en même temps que la Révolution change, la fête se transforme, perdant son caractère joyeux et spontané, cessant de rappeler au peuple l'importance des événements révolutionnaires et de souligner les espérances suscitées par la Révolution. Elle devient désormais la manifestation d'une "religion naturelle, délivrée de son dogme et de son clergé", voulant créer "une foi capable de cimenter une communauté"⁴⁷, célébration idéologique aussi, de plus en plus abstraite et de moins en moins théâtrale, "une chaste cérémonie...triste, sèche, ennuyeuse" selon Michelet, comme la Fête de la Raison célébrée à Notre-Dame le 10 novembre 1793 ou la grande Fête religieuse de l'Être Suprême du 8 juin 1794, organisée en grande pompe par Robespierre.

Celui-ci, grand admirateur de Rousseau, voit dans la fête populaire l'occasion de célébrer le culte de la vertu et de l'être humain, déclarant dans son grand discours du 16 floréal, an II : "L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé"⁴⁸.

De plus, il désire faire communier ce peuple dans des cérémonies consacrées à la "religion naturelle" des philosophes et à l'Être suprême, divinité nouvelle convenant à une société nouvelle : "...que toutes (nos fêtes) soient célébrées sous les auspices de l'Être suprême ; qu'elles lui soient consacrées ; qu'elles s'ouvrent et qu'elles finissent par un hommage à sa puissance et à sa bonté."⁴⁹

Désormais la fête cesse de puiser ses ressources dans les manifestations théâtrales, devenant moins dramatique, moins colorée et plus abstraite ; cependant, tout au long des années révolutionnaires, elle garde son aspect de célébration éducative, populaire mais sans spontanéité réelle, d'instrument politique dirigé par les hommes au pouvoir, voulant mener la foule vers un but défini, voulu par les dirigeants du moment : toujours il s'agit d'expliquer une situation, d'exprimer la joie ou le deuil, de menacer ou de rassurer la multitude, par des images et des sons inspirés de la réalité mais transformés en symboles puissants, destinés à frapper l'imagination populaire.

Il est intéressant de remarquer à ce propos que, si le festival révolutionnaire emprunta au théâtre certaines de ses techniques, le théâtre, lui aussi, semble parfois marqué par la vision de la fête : le théâtre d'Olympe de Gouges tout particulièrement, qui sera étudié plus loin, a recours très fréquemment aux mêmes techniques que le festival populaire : tableaux historiques, imagerie militaire, défilés et foules se succèdent dans des pièces telles Les Curieux du Champ de Mars (1790), Mirabeau aux Champs-Élysées (1791) ou L'entrée de Dumouriez à Bruxelles (1793), recréant l'atmosphère enthousiaste des premières années de la Révolution, tout un monde extraordinaire de vie créé par la grande imagination de l'artiste.

Après le 9 thermidor, les théâtres retrouvent vite une certaine liberté, malgré la censure qui restera établie jusqu'à l'Empire, et malgré un futile essai de contrôle du Comité de Salut Public qui, dans une curieuse circulaire adressée aux théâtres quelques jours après la chute de Robespierre, le 26

thermidor, les exhorte à une nouvelle version de patriotisme : “Le moment est venu de rappeler les théâtres à leur institution première. Le despotisme les avilit, la liberté les adopte. Ils doivent la servir et justifier la nouvelle existence qu’elle leur prépare. Le Comité de Salut Public...croit devoir inviter tous les artistes à rester provisoirement à leur poste jusqu’à ce que l’intérêt public leur en assigne un nouveau.” Et il continue en donnant pour raison de ses inquiétudes un souci, fort soudain, de préserver la pureté de l’art : “Il en résulterait autrement une désorganisation, une anarchie dont l’intrigue profiterait, car peu lui importe l’art en lui-même, pourvu que le talent l’enrichisse...Les théâtres doivent devenir parmi nous les écoles de l’homme fait...l’ambition de surpasser ses rivaux en talents utiles est la seule qu’admettent les Républiques.”⁵⁰

A cette époque, de même que durant les années précédentes et contrairement aux autres arts, le théâtre reste, par sa nature même, une institution publique, un centre urbain de rassemblement, “à mi-chemin entre l’église et le café, le forum et le lupanar”⁵¹ selon la définition de Pierre Frantz, sorte de club politique où il est toujours nécessaire de maintenir l’ordre, et la police continue à visiter les salles de spectacles et à rédiger des rapports documentant les événements quotidiens qui s’y déroulent, tous liés à l’atmosphère politique houleuse du moment.

Les pièces récemment interdites par Robespierre réapparaissent vite sur les scènes parisiennes et les Jacobins, remplaçant rois et prêtres dans les rôles de tyrans et de fanatiques, y sont injuriés impitoyablement, à l’approbation générale des audiences, comme dans ce passage de la pièce Arabelle et

Vascos ou les Jacobins de Goa, par Lebrun-Tossa (22 août 1794), où un inquisiteur est traité ainsi : “Tigre altéré de sang, il n’est pas loin peut-être le jour où toi et tes complices, ton tribunal infâme, vous serez tous anéantis... Tu périras chargé de la malédiction du peuple que tu trompes et des familles que tu livras au désespoir...ta tête tombera sous le glaive des lois.”⁵²

C’est un temps de réaction violente contre les Jacobins, leurs amis et surtout contre les anciens membres des comités révolutionnaires, si redoutés durant la Terreur - la pièce L’intérieur des Comités révolutionnaires de Charles-Pierre Ducancel (1795) , examinée plus loin, caractérise la violente réaction thermidorienne - et les spectateurs manifestent bruyamment leur ressentiment et leur exaspération. Ainsi le rapport journalier du 2 germinal an II (22 mars 1795) note : “Au théâtre de la République un événement tumultueux a obligé le public de se retirer avant la fin du spectacle par suite des mouvements qu’y occasionnèrent des jeunes gens qui, sous le titre de qualification *de Terroristes et de Jacobins*, voulurent que Gaillard et Gaston (deux acteurs) ...ne parussent plus sur aucun théâtre mais qu’ils parussent à l’instant pour leur signifier l’ordre du peuple...Tous les autres théâtres ont été tranquilles.”

Un autre rapport de police du 28 messidor an III (16 juillet 1795) décrit l’agitation du public à un autre spectacle : “Spectacles fort agités ; au théâtre de la rue Feydeau, les couplets du *Réveil du Peuple* chantés et applaudis avec chaleur, surtout celui où il est dit qu’il faut que *les Jacobins et la Terreur finissent*; les spectateurs répétaient en chœur : *nous le jurons!* ...Au théâtre du Vaudeville et de l’Opéra-Comique; même agitation...six jeunes gens sont

montés sur le théâtre pour se rendre maîtres de la toile: rixe entre ces jeunes gens et l'artiste Dugazon; le jeune homme s'est mis en devoir de tirer son épée; les acteurs sont intervenus et ont séparé les champions."⁵³

La force de la réaction thermidorienne apparaît donc au théâtre comme ailleurs, symbolisée peut-être par le retour triomphal des acteurs du Théâtre de la Nation, emprisonnés sous la Terreur. Au lendemain de la chute de Robespierre, de nombreuses pièces à succès semblent vouloir détruire tout ce qui avait été à la mode récemment, célébrant désormais la liberté, la légalité et exprimant le soulagement général après l'horreur de la tyrannie jacobine. Timoléon de Chénier, Le Souper des Jacobins et l'Agioteur de Charlemagne, La Mort de Robespierre de Godineau, On respire de Tissot, disent tous à peu près la même chose : "Ils sont passés ces jours d'horreur et de destruction. Tous ces cannibales ne traînent plus après eux que le châtiment dû à leurs crimes...On les voit dans toute leur laideur et le peuple commence à respirer." Cette tirade de la comédie bien médiocre, comme le sont la plupart des pièces du temps, On respire, jouée le 9 mars 1795 sur la scène de l'Opéra-Comique décrit bien les sentiments du public.

L'Intérieur des Comités révolutionnaires ou les Aristides modernes, de Charles- Pierre Ducancel, drame joué pour la première fois le 27 avril 1795 au théâtre de la Cité-Variétés, obtient le plus grand succès, car il répond aux sentiments publics d'indignation et de lassitude, décrivant les excès d'un Comité révolutionnaire et mettant en scène un groupe de scélérats, stupides et sans scrupules, qui, du fait de la situation politique, se trouvent en possession de pouvoirs illimités et commettent impunément les pires excès : "...faut-il

signer des mandats, incarcérer, apposer des scellés, fabriquer des dénonciations, payer des témoins, faire des motions...”⁵⁴, envoyant à la mort d’innocentes victimes pour les raisons les plus absurdes. La note de l’auteur, qui précède la pièce, définit clairement son propos ; il ne s’agit pas d’une oeuvre artistique, mais d’une entreprise politique : “J’ai rassemblé dans un seul cadre tous les faits authentiques qui m’ont été révélés..je n’ai point ambitionné quelques lauriers littéraires en traçant ce faible ouvrage. Si j’ai fortifié l’horreur des bons citoyens contre les anarchistes et les buveurs de sang, j’ai reçu la seule récompense que j’attachais à mon travail.. Echauffons l’opinion publique contre nos oppresseurs.”⁵⁵

Dès le début de la pièce, le public assiste à la fabrication d’un faux témoignage destiné à condamner un innocent, chose qui lui est familière car s’étant produit fort souvent durant la Terreur :

Aristide (l’un des membres du Comité)”C’est que Dufour t’ordonne de l’appeler monsieur, n’est-ce pas ?

Deschamps : Non pas du tout, citoyen, mais...

Aristide : Paix. Ecoute l’intitulé du procès-verbal : Ce jourd’hui, au comité révolutionnaire de Dijon, est comparu Charles-François Deschamps, au service du citoyen Dufour...lequel nous a déclaré que le dit citoyen est un conspirateur forcené, qui cherche à rétablir l’ancien régime en exigeant des citoyens à son service qu’ils emploient des qualifications féodales..

Duchamps : Mais, citoyen, je ne vous ai pas dit un mot de ça.”

Aristide : Ecoute bien le conseil que je vais te donner : tout ce qui se fait, se dit et se passe dans un comité révolutionnaire est un secret d’état. Le violer, c’est se rendre coupable du crime de lèse-nation.” ⁵⁶

Et l'action se déroule ainsi pendant trois actes, décrivant la mauvaise foi des membres de Comités révolutionnaires, leur contrôle du peuple par les menaces et des mensonges, jusqu'à leur arrestation finale, accueillie avec joie par un public houleux, très sensibilisé à tout rappel d'un passé encore si proche et si douloureux.

Aux côtés de ces pièces illustrant les événements des années 1794 et 1795, naît un tout autre genre théâtral, héritier du drame sentimental pré-révolutionnaire et mettant en pratique les idées démocratiques de Diderot, Mercier et Beaumarchais, original en ce qu'il s'éloigne des événements d'actualité pour ne toucher son public que par la peinture de situations imaginaires et d'aventures romanesques : il s'agit, bien entendu, du mélodrame, qui fait ses premiers pas durant cette période, théâtre populaire par excellence, voulant toucher son public non plus par des idées, comme le firent tous les auteurs dramatiques depuis 1789, mais par des sensations et des effets de scène, voulant émouvoir sa sensibilité au spectacle d'innocents persécutés et satisfaire son besoin de justice en n'oubliant jamais de châtier les traîtres en fin de pièce.

Dès 1791, la pièce de Monvel, les Victimes cloîtrées, mentionnée plus haut, présentait déjà toutes les caractéristiques du mélodrame, bien que son but premier fut une attaque politique contre les couvents. La dernière scène notamment, semble un modèle de tous les futurs mélodrames de Loaisel de Tréogate et de Pixérécourt, avec les deux jeunes victimes, Dorval et Eugénie, enfermées dans deux cachots voisins et Dorval sauvant sa fiancée en perçant

les murs de son cachot selon les instructions laissées par un autre prisonnier, enterré sous les dalles.

Déjà l'exagération des effets scéniques et le ton déclamatoire de l'époque, qui paraît excessif de nos jours mais qui touchait tellement les spectateurs d'alors, sont présents dans cette pièce, annonçant Loaisel de Tréogate et ses comédies héroïques, comme le Château du Diable (1792) ou la Forêt périlleuse ou les Brigands de Calabre (1797). Dans ces pièces, pleines de châteaux, de chevaliers en cuirasses, de nobles demoiselles en danger que les héros délivrent avec bravoure, le public satisfait son besoin de justice, mais aussi de merveilleux, de féeries spectaculaires qui lui font oublier pour un temps les tensions incessantes auxquelles il est soumis dans la réalité quotidienne.

La Forêt périlleuse, par exemple, met en scène les aventures de Colisan, jeune officier et de sa fiancée Camille, qui est enlevée par des brigands. Colisan relate ainsi cet épisode : "Camille s'aperçoit qu'un bracelet, formé de mes cheveux et de mon portrait, s'est échappé de son bras. ..je lui dis de m'attendre au pied d'un arbre, je m'empresse de retourner sur mes pas...je revole près de l'objet de ma tendresse, mais, o souvenir affreux, plus d'amante, plus d'épouse ! Camille avait disparu."⁵⁷

Après de multiples péripéties et aventures, qui mènent nos héros chez les brigands - lesquels jouent toujours un rôle important dans les pièces mélodramatiques - exposent Camille à l'amour d'un affreux capitaine de bandits et Colisan aux dangers de la captivité, la pièce se termine dans l'optimisme : "Venez, chère Camille" dit Colisan "et vous, mes dignes amis,

sortons de cet horrible lieu et allons rendre grâces au ciel d'avoir puni le crime et sauvé l'innocence !⁵⁸

Les notions de vertu récompensée et d'innocence reconnue sont de tradition dans tous les dénouements des mélodrames, apportant à l'audience une leçon morale facile, qui semble comme un faible résidu des fonctions éducatrices du théâtre, prises tellement au sérieux par les dirigeants politiques durant les années révolutionnaires : le mélodrame se veut toujours moral et en faveur de la vertu mais ne se soucie plus guère d'éduquer son public. Tout au plus lui rappelle-t-il que, dans le monde illusoire du théâtre sinon dans le monde réel, les bons sont toujours récompensés et les méchants toujours punis.

Les effets scéniques très poussés du mélodrame créent des oeuvres à grand spectacle : pluies, tempêtes, incendies, et autres accessoires visuels et sonores, ajoutent à l'émerveillement du public, au dépaysement désiré par les auteurs dramatiques et à l'émotion de spectateurs impressionnables et avides de spectacle, mais font souvent ressortir, par leur richesse même, la médiocrité des dialogues et des sujets de ces pièces.

Cependant il est indéniable que, tel qu'il est, le mélodrame reste une forme réelle de tragédie populaire, très aimée d'un large public, qui va s'épanouir dans les premières années du dix-neuvième siècle, ouvrant la voie au drame romantique.

Les spectateurs s'habituent alors à la grande nouveauté introduite au théâtre par le mélodrame, le mélange réaliste, dans un même spectacle, du comique et du tragique, si longtemps impossible dans le théâtre français classique mais

toujours présent dans le mélodrame et plus tard dans le drame romantique. Ainsi les caractères du mélodrame incluent toujours le "fou", personnage ridicule destiné à faire rire le public, l'apaisant lorsque les émotions et les attendrissements de l'action atteignent leur comble et que les autres caractères typiques, braves héros, nobles pères ou jeunes femmes pures et persécutées par les traîtres, créent une atmosphère trop tendue.

La musique enfin, toujours présente dans le mélodrame, héritée peut-être des répertoires des anciens théâtres de la Foire et des anciens opéras populaires, complète tous les autres effets, créant l'ambiance voulue de divertissement et d'illusion, si désirée sur les scènes après Thermidor.

Ainsi, après tant d'événements, tant d'espoirs et tant de dangers, le genre dramatique se retrouve en 1796 étrangement inchangé : bien sûr, beaucoup de traditions furent abolies, du moins pour un temps, mais sans transformer vraiment le théâtre, sans le révolutionner en profondeur à l'image des transformations politiques et sociales qui s'effectuèrent pendant cette époque. Les lois révolutionnaires apportant la liberté aux théâtres, puis la leur reprenant; permettent bien la création de salles nouvelles, dont le grand nombre change l'aspect général de la vie théâtrale parisienne, mais elles ne produisent pas un théâtre vraiment nouveau, libre de toutes les traditions du passé, ainsi que l'espéraient les philosophes et les penseurs de la Révolution.

En fait, le monde du théâtre reflète exactement l'histoire générale de l'époque, répondant toujours aux besoins du temps, plein d'espoir en 1789, de colère ou de lassitude plus tard, selon l'état de son public, se transformant

avec lui et dépendant étroitement de lui, dans ses succès comme dans ses échecs.

Notes

¹Paul Ginisty Le Mélodrame (Paris:Michaud, 1910) p.26.

²Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre.(Paris:Garnier, 1877) p.5-6.

³Le Théâtre en France (Paris:Colin, 1992) p.508.

⁴Eugène Jauffret Le théâtre révolutionnaire (Genève:Statkine, 1970) p.98.

⁵Jean Duvignaud Sociologie du théâtre (Paris:PUF, 1965) p.390.

⁶Olympe de Gouges Oeuvres complètes (Montauban:Cocagne, 1993) p.257.

⁷Henri Welschinger Le théâtre de la Révolution (Paris:Charaway, 1880) p.2-3.

⁸Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre o.c. p.25.

⁹Ibid., p. 26.

¹⁰Ibid., vii.

¹¹Marvin Carlson Le théâtre de la Révolution française(Paris:Gallimard,1970) p.50.

¹²Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre o.c. p.5.

¹³Ibid., p.115-116.

¹⁴Jean Duvignaud Sociologie du théâtre o.c. p.390.

¹⁵Théâtre de la Révolution o.c. p.172.

¹⁶ Graham E.Rodmell French drama of the Revolutionary years (New York: Routledge, 1990) p.121.

¹⁷Graham E. Rodmell o.c. p.130.

- ¹⁸Fleury Mémoires (Paris: Delahays, 1847) t.II, p.176.
- ¹⁹Félix Gaiffe Le rire et la scène française (Genève: Slatkine, 1970) p. 163.
- ²⁰Henri Welschinger Le Théâtre de la Révolution o.c. 221.
- ²¹Ibid., p.227.
- ²²Ibid., p.230.
- ²³Marvin Carlson o.c. p.96.
- ²⁴Henri Welschinger o.c. p.99.
- ²⁵F.W.J. Hemmings Theatre and State in France 1760-1905 (Cambridge : Cambridge University Press, 1994) p.93.
- ²⁶Henri Welschinger o.c. p.28-29.
- ²⁷F.W.J. Hemmings o.c. p.97.
- ²⁸Jean-Sylvain Bailly. Mémoires de Bailly (Paris: Baudouin, 1821) t.I, p.38.
- ²⁹S. Bianchi La Révolution culturelle de l'An II (Paris: Aubier, 1982) p.51.
- ³⁰Marvin Carlson o.c. p.203
- ³¹M.Schmidt Tableaux analytiques de la Révolution française(Paris: Michaud, 1912) t.II, p.109.
- ³²Ibid., t.II, p.113.
- ³³R.Rolland Le Théâtre du peuple: Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau (Paris: A.Michel, 1926) p.81-83.
- ³⁴Ibid. p.83.
- ³⁵Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre o.c. p.220-221.
- ³⁶Ibid., p. 233.
- ³⁷Ibid., p.250.

- ³⁸Jacques Hérissay. Le monde des théâtres pendant la révolution (Paris:Perrin, 1922) p.429.
- ³⁹C.G. Etienne A. Martainville Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la Réunion générale (Paris:Barba, 1802)t.III,p.117.
- ⁴⁰Graham E.Rodmell French drama of the revolutionary years (London:Routledge, 1990) p.164.
- ⁴¹Daniel Hamiche. Le Théâtre et la Révolution.Lalutte des classes au théâtre en 1789 et en 1793 (Paris: U.G.E,1973) p.174.
- ⁴²Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre o.c. p.309.
- ⁴³Ibid. p.311.
- ⁴⁴J. Duvergnaud Sociologie du Théâtre o.c. p.394.
- ⁴⁵Jacques Hérissay. Le monde des théâtres pendant la Révolution o.c. p.136.
- ⁴⁶Ibid., p.167.
- ⁴⁷J. Duvergnaud Sociologie du théâtre o.c. p.404.
- ⁴⁸Mona Ozouf. La fête révolutionnaire (Paris: Gallimard: 1976) p.110.
- ⁴⁹Ibid. p.111.
- ⁵⁰Welschinger Le théâtre de la Révolution o.c. p.110.
- ⁵¹Le Théâtre en France o.c. p.517.
- ⁵²Kenneth McKee The role of the priest on the Parisian stage during the French Revolution (London:Oxford Un. Press, 1939) p.107.
- ⁵³Eugène Jauffret Le théâtre révolutionnaire (1788-1799) o.c. p.159-160.
- ⁵⁴Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre o.c. p. 328.

⁵⁵Ibid., p.329.

⁵⁶Ibid., p.331.

⁵⁷Paul Ginisty Le Mélodrame o.c. p.29.

⁵⁸ Ibid., p.29.

Chapitre III

Olympe de Gouges : Une femme sous la Révolution.

Dans son étude approfondie et détaillée de la situation des femmes françaises au dix-huitième siècle et à la veille de la Révolution, La femme et le féminisme avant la Révolution, (1923), Léon Abensour décrit les préjugés et multiples limitations sociales, professionnelles et politiques que la société française du temps adopte envers le rôle des femmes et remarque : “N’y a-t-il cependant pas de véritables rebelles, des femmes qu’irrite le joug même léger de l’homme ?...Peut-être, en pénétrant à l’aide des livres et des opuscules tombés de leur plume, la psychologie des femmes trouverait chez quelques unes du moins d’entre elles ces aspirations, ces rancœurs, ce désir de vivre sa vie qui sont l’essence du féminisme.”¹

La vie et l’oeuvre d’Olympe de Gouges illustrent parfaitement cette question. Si étrangement méconnue jusqu’à nos jours, bien que souvent mentionnée dans les ouvrages historiques décrivant les événements de la Révolution aussi bien que dans des études du théâtre de l’époque, elle représente bien cette minorité de femmes “subversives” de la fin du dix-huitième siècle que mentionne Abensour. Ces quelques femmes, “les enragées de la Révolution”, telles Claire Lacombe, Etta Palm d’Aelders, Théroigne de Méricourt, probablement très en avance sur leur temps par leur intelligence, leurs idées audacieuses ou leurs talents, voulurent souvent jouer un rôle actif dans la vie politique et intellectuelle mais, différant

dangereusement des modèles féminins convenus à l'époque, il semble qu'elles furent toutes mésestimées, mal comprises. Leurs efforts et leurs écrits ne furent pas pris au sérieux, restèrent complètement ignorés et leurs vies furent souvent réduites au scandale ou à l'oubli.

Dans le cas d'Olympe de Gouges, il est particulièrement difficile de comprendre comment une oeuvre qui "englobe près de quatre mille pages d'écrits révolutionnaires, parmi lesquelles ...des pièces de théâtre à caractère politique, romans autobiographiques, philosophiques, satiriques et utopiques"² fut si totalement étouffée et comment on put si longtemps ignorer entièrement les idées audacieuses qu'elle y exprima, souvent si originales, si en avance sur son temps et présentées avec une ferveur généreuse et un enthousiasme si typiques de ce temps avide de liberté et de principes nouveaux.

Ces idées sont, comme nous le verrons plus loin en examinant ses oeuvres et activités politiques, d'une grande abondance et d'une extrême diversité. Parfois, il s'agit de propositions pratiques à l'Assemblée Nationale, inspirées par son patriotisme et son désir de changement des institutions, telle sa Lettre au Peuple, ou projet d'une Caisse patriotique (novembre 1788), où elle imagine un impôt volontaire que chaque citoyen verserait à l'Assemblée pour participer à la lutte contre le déficit, ou ses Remarques patriotiques (décembre 1788), où elle déplore ainsi la misère du peuple : "Depuis un mois que l'entrée de l'hiver s'est manifestée avec la plus grande rigueur, les malheureux ouvriers manquent d'ouvrage et de pain pour leurs enfants. La plupart n'ayant d'asile que d'affreux greniers, sans feu, sans secours de

personne: que deviennent-ils ?...Ah! que ne peut-on fonder des maisons qui ne seraient ouvertes que dans l'hiver pour les ouvriers sans travail, les vieillards sans force, les enfants sans appui...O Sire! donnez par votre bienfaisance, l'exemple à tous les potentats de la terre de secourir leurs Peuples dans les moments de calamité !”³

Et elle continue en développant un programme détaillé de réformes sociales, proposant entre autres un impôt sur les signes extérieurs de richesse, la création de foyers pour les pauvres et pour les femmes sans appui, un projet d'ateliers publics pour aider les ouvriers et même un plan de distributions de terres, suggérant “que le gouvernement donne toutes les terres en friche du Royaume à chaque particulier la portion qu'il pourra cultiver.”⁴

Un autre exemple de sa grande originalité est l'indignation qu'elle exprime en face de l'esclavage des noirs, dont elle traite dans sa pièce L'Esclavage des Nègres (1789) : “ L'homme partout est égal. Les Européens avides de sang... ont fait changer la nature dans ces climats heureux. Les vaincus ont été vendus, comme des boeufs au marché. Que dis-je ? C'est devenu un commerce dans les quatre parties du monde : un commerce d'hommes! Grand Dieu! et la Nature ne frémit pas! S'ils sont des animaux, ne le sommes- nous pas comme eux ? et en quoi les Blancs diffèrent-ils de cette espèce ?”⁵

Enfin sa Déclaration des droits de la Femme et de la Citoyenne, publiée en 1791 et inspirée directement de la Déclaration des Droits de l'Homme de 1789, est d'une grande audace, proposant aux législateurs de donner aux femmes une liberté impensable à l'époque.

Cet écrit, dédié à la reine, peut paraître agressif et même arrogant, particulièrement dans son préambule mélodramatique, mais il n'est certainement pas l'oeuvre d'une déséquilibrée ou d'une hystérique, ainsi qu'Olympe de Gouges fut si souvent présentée :

"Homme, es-tu capable d'être juste ? C'est une femme qui t'en fait la question. Dis-moi ? qui t'a donné le souverain empire d'opprimer mon sexe ? ta force ? tes talents ? Observe le créateur dans sa sagesse ; parcours la nature dans toute sa grandeur...et donne-moi, si tu l'oses, l'exemple de cet empire tyrannique ...Boursoufflé de sciences, l'homme veut commander en despote sur un sexe qui a reçu toutes les facultés intellectuelles et qui prétend jouir de la Révolution et réclamer ses droits à l'égalité.."6

En dix-sept articles d'un modernisme remarquable, elle réclame pour les femmes, qu'elle appelle le "sexe supérieur en beauté comme en courage, dans les souffrances maternelles"7, une égalité que la Révolution ne leur avait pas apportées : "...les contributions de la femme et de l'homme sont égales ; elle a part à toutes les corvées, à toutes les tâches pénibles ; elle doit donc avoir la même part à la distribution des places, des emplois, des charges, des dignités et de l'industrie.."8

"La femme a le droit de monter à l'échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la tribune"9, déclare-t-elle aussi dans l'Article X de la Déclaration des droits de la femme. Cette formule, saisissante dans sa simplicité, est aussi prophétique puisque, deux ans après l'avoir écrite, Olympe de Gouges montait elle même sur l'échafaud, le 3 novembre 1793, accusée par le gouvernement de la Terreur d'avoir publié des pamphlets contre-

révolutionnaires et d'avoir des opinions monarchistes. Ainsi qu'en témoignent des articles de journaux contemporains, la Feuille de Salut Public et le Courrier républicain, cités par Olivier Blanc dans sa préface aux Ecrits politiques 1788-1791 (1993), sa mort est accompagnée d'un mépris presque général et d'un cynisme total : "Elle voulut être un homme d'Etat et il semble que la loi ait puni cette conspiratrice d'avoir oublié les vertus qui conviennent à son sexe." et "Rappelez-vous cette virago, cette femme-homme, l'impudente Olympe de Gouges, qui abandonna tous les soins de son ménage, voulut politiquer...cet oubli des vertus de son sexe l'a conduite à l'échafaud."¹⁰

Le droit de participer à la vie politique n'étant pas suffisant à son avis pour que les femmes atteignent une liberté individuelle complète, Olympe de Gouges propose aussi une transformation totale des mœurs : droit des femmes à l'éducation, révision du mariage qui, tel qu'il existe alors, "est le tombeau de la confiance et de l'amour" et même reconnaissance du concubinage, droit à la recherche de paternité, et reconnaissance de la dignité de toute mère, mariée ou non.

Toujours elle prend position pour le progrès social et la justice : "J'offre un moyen invincible pour élever l'âme des femmes ; c'est de les joindre à tous les exercices de l'homme : si l'homme s'obstine à trouver ce moyen impraticable, qu'il partage sa fortune avec la femme, non à son caprice mais par la sagesse des lois. Le préjugé tombe, les mœurs s'épurent et la nature reprend tous ses droits"¹¹. Voilà bien une affirmation idéaliste typique de l'époque, pleine

d'espoirs de renouveau et de ce grand enthousiasme, empreint des idées de Rousseau, qui inspire toute la mystique révolutionnaire de 1789 !

Il est remarquable aussi que, durant les années les plus troublées de la Révolution, tout en s'efforçant de jouer un rôle actif dans les événements politiques qui la passionnent tellement, Olympe de Gouges reste toujours opposée à la violence quelle qu'elle soit, et exhorte à la modération. Ainsi; dans sa brochure de septembre 1792, La fierté de l'innocence ou le silence du véritable patriotisme; elle s'écrie : "Peuple français, montre-toi digne des principes républicains ; écoute, à ton tour, la vérité...Le sang, disent les féroces agitateurs, fait les révolutions. Le sang même des coupables; versé avec profusion et cruauté, souille éternellement ces révolutions"¹²

Et-il possible pourtant que l'auteur d'écrits souvent remarquables et si représentatifs de la première époque révolutionnaire ait été ridiculisée de son vivant et traitée, tout au long du dix-neuvième siècle et même jusqu'à une époque très récente, avec tant d'ironie, tant d'incompréhension malveillante ?

Dans sa Révolution française de 1851, Michelet rappelle les "galanteries et les ridicules de cette femme charmante" et souligne son analphabétisme¹³. Les Goncourt, Nodier et bien d'autres la traitent à plaisir de folle, d'hystérique et d'enragée de la Révolution, et même en 1966, elle est encore traitée par Marvin Carlson de "vieux laideron irascible" de "vieille toquée"¹⁴, de "vieille femme...octogénaire"¹⁵ - alors qu'elle fut exécutée à quarante-cinq ans ! - et de "vieille dame originale douée de l'étrange talent d'écrire sur des sujets anodins des pièces qui toutes faisaient fiasco"¹⁶

Chaque fois elle apparaît sous un aspect différent, presque toujours négatif : tantôt comme une femme galante vivant de ses charmes, tantôt comme une analphabète insolente, osant se mêler de politique et méritant bien par là son triste destin de victime de la Terreur, tantôt enfin comme une aventurière plutôt folle, devenue auteur dramatique dans ses vieux jours !

Seule l'étude de Lairtullier, Les femmes célèbres de 1789-1795, (1840), fait exception. présentant avec sympathie et commisération, sinon avec beaucoup d'exactitude, "la célèbre Olympe de Gouges, qui sans savoir ni lire ni écrire, se fit auteur et prédicante, organisa, agita, domina ces réunions et put être dite la *femme-club*."¹⁷ Dans le ton épique qu'on rencontre souvent dans les récits révolutionnaires du dix-neuvième siècle, il compare deux héroïnes de 1789, Olympe de Gouges et Madame Necker : "Madame Necker, pleine de goût, de réserve, de justesse et aussi de pénétration vive...le raffinement de l'esprit le plus exquis, la mesure dans tout...l'autre est l'explosion, le débordement et la provocation même. La première sait qu'on la devinera, parce qu'elle veut qu'on étudie ses impressions, qu'on épie sa pensée... celle-ci, (Olympe) toute excentrique, a besoin de frapper, d'étonner, d'agir sur les masses par l'éclat de la voix, par la chaleur et la fougue du discours, par la puissance de l'élan et la rapidité des émotions: elle vous fait dévorer indifféremment les phrases les plus barbares et les conceptions les plus informes, à côté des périodes les plus magnifiques et des pages les plus entraînantes."¹⁸

Et, avec sympathie bien que d'un ton plutôt paternaliste, il décrit les efforts politiques d'Olympe de Gouges : "Dans le vaste conflit qui s'engage, que

fera-t-elle, pauvre femme déjà battue par toutes sortes de tempêtes? Elle crut, puisque le principe d'égalité devant la loi venait d'être proclamé sans exception ni limite, que les femmes pouvaient aussi prendre leur part active dans la grande discussion des intérêts de tous...A l'entendre se livrer à ses chaleureuses inspirations, prophétiser l'émancipation humaine, proposer, soutenir et développer les motions les plus audacieuses, vous l'eussiez crue d'une nouvelle vie et d'une âme supérieure à la faiblesse d'un sexe qui, jusque là, ne s'était point encore essayé dans les hautes luttes parlementaires."¹⁹

Une autre étude de la même époque, Les oubliés et les dédaignés (1857), par Charles Monselet, présente Olympe de Gouges aux côtés d'autres écrivains de l'époque révolutionnaire, tels Cubières, Mercier et Cousin Jacques. Ici le ton est plus critique, Monselet déplore "son amour-propre excessif"²⁰, son "orgueil méridional"²¹, et la décrit en ces termes : "Cette amazone littéraire qui marque si étrangement entre les femmes de son époque, Mme Falconnet, Mme Riccoboni, la comtesse de Beauharnais, muses heureuses et pacifiques, dont un laurier facilement obtenu ombrage le front souriant...on se surprend à souhaiter un peu plus de talent à cette malheureuse, si cruellement mordue au talon par la tarentule poétique, et plus attachée au Théâtre-Français que Venus à sa proie...une femme à aimer les batailles aussi bien que les polémiques."²²

Cependant, malgré toutes ses réserves, il réussit un portrait très vivant d'Olympe, où il dépeint son enthousiasme ardent, sa volonté de changement et son désir de participer aux événements : "La Bastille s'écroule. La poussière enflammée de ce vieux monument, semblable à celle que jette un

vaste incendie. s'en va par l'Europe, embrasant les villes et les hommes sur lesquels elle tombe. Olympe de Gouges reçoit ce baptême, et la voilà l'oeil ouvert, l'oreille aux aguets, écoutant les cris du peuple et les discours des députés. Il lui semble que c'est à elle que s'adressent les plaintes d'en bas et les dédains d'en haut ; elle répond à tout ; elle interpelle le roi, l'Assemblée et la France. Un flot de brochures, d'avis, de lettres, de pamphlets, découle de sa plume. Les murailles de Paris se couvrent de ses affiches."²³

Tout à la fin du siècle, Léopold Lacour, dans un article de la Revue de Paris du 1er novembre 1898, trace un autre portrait saisissant, presque épique, d'Olympe. Il l'imagine pleine de contradictions, à la fois redoutable par ses instincts violents et admirable dans ses réactions politiques : "Ce fut une amazone de la plume. Aveugle souvent en ses jugements tout d'instinct sur les hommes et les choses, ridicule plus souvent encore dans l'expression de ses enthousiasmes et de ses haines, d'ailleurs à moitié folle d'orgueil et aussi, par instants, bien plus près du délire de la persécution ; mais une des âmes les plus hautes et les plus généreuses de l'époque, l'amour le plus vrai pour les humbles, la passion du bien public, et, tout à coup, une clairvoyance politique étonnante, s'élevant, lors du procès du roi jusqu'au don de prophétie et se rehaussant, en outre, cette fois là d'une sublimité de courage".²⁴

La confusion extrême des idées et opinions concernant la vie et l'oeuvre d'Olympe de Gouges semble basée en partie sur des informations inexactes et sur des sources vagues ou faussées souvent hostiles, ainsi que, par exemple, les Mémoires de l'acteur de la Comédie-française Fleury qui inspirèrent les

recherches de Michelet. Ayant eu avec elle de multiples démêlés au sujet des pièces qu'elle désirait faire jouer par la Comédie, Fleury est clairement son ennemi : "les pages de ses Mémoires... la peignent comme une femme vaniteuse, acariâtre, ridicule et...l'auteur cherche à faire croire qu'elle était laide, ce qui est en contradiction avec une brochure de 1789 intitulée *Liste des plus jolies femmes de Paris* dans laquelle elle figure en bonne place..."²⁵

De son vivant, elle s'attire ainsi de multiples inimitiés, moins à cause de ses opinions qui, nous le verrons plus loin, sont généralement modérées, que pour son attitude audacieuse difficile à accepter par ses contemporains, et pour ses ambitions de devenir une femme de lettres et surtout, après 1789, une femme politique. En décembre 1792, par exemple, lors du procès de Louis XVI, elle s'offre à le défendre dans une lettre à l'Assemblée, dans les termes suivants : "Citoyen Président...je m'offre, après le courageux Malesherbes, pour être le défenseur de Louis. Laissons mon sexe à part ; l'héroïsme et la générosité sont aussi le partage des femmes et la révolution en offre plus d'un exemple."²⁶

Cette initiative, extraordinaire de courage, est aussitôt tournée en dérision par la presse entière, choquée par les prétentions incongrues de cette "excitée", malgré la sagesse frappante et la modération de certaines des déclarations de cette lettre : "Les Anglais se sont déshonorés aux yeux de la postérité par le supplice de Charles Ier... Il ne suffit pas de faire tomber la tête d'un roi pour le tuer : il vit encore longtemps après sa mort : mais il est mort véritablement quand il survit à sa chute"²⁷

Quoiqu'il en soit, les auteurs qui mentionnent Olympe de Gouges au siècle dernier, s'intéressent en général aux aspects pittoresques, anecdotiques de sa vie, tels sa situation de fille illégitime, sa vie amoureuse ou ses maladresses, plutôt qu'au contenu de ses écrits. Malgré les grands efforts d'Olympe pour faire connaître ses oeuvres et ses opinions politiques en les faisant publier souvent à ses frais, tous ignorent ou négligent entièrement ses idées. Il semble presque qu'une volonté systématique de la diminuer subsista pendant près de deux cents ans, et ce n'est que récemment qu'Olympe de Gouges inspire enfin l'intérêt et la sympathie qu'elle mérite.

Qui était vraiment Olympe de Gouges, fut-elle une victime des préjugés de son temps et dans quelle mesure illustra-t-elle, par ses actes, ses idées et ses écrits, l'époque si troublée dans laquelle elle vécut et mourut ?

C'est ce que nous tenterons de découvrir maintenant en relatant la vie de celle qui commence à être reconnue comme "l'un des grands témoins de la Révolution française".²⁸

Jacques Hérissay décrit ainsi Olympe de Gouges dans son livre "le Monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800 (1922)" : "Une femme étrange, détraquée illustre, connue dans l'histoire sous le pseudonyme d'Olympe de Gouges"²⁹ En effet, son vrai nom fut Marie Gouze, ainsi qu'en témoignent les registres de baptême de Montauban, sa ville natale. Elle y est née en 1748, déclarée fille de Pierre Gouze, boucher, et de son épouse Anne-Olympe Mouisset. Olympe de Gouges est-elle vraiment, comme elle s'en vantera toute sa vie, la fille illégitime du marquis Jean-Jacques Le Franc de

Pompignan, magistrat et auteur dramatique de Montauban, celui même dont se moqua Voltaire ? Olivier Blanc, auteur de la remarquable étude Une femme de libertés Olympe de Gouges (1989), assure que cette parenté fut “de notoriété publique”³⁰, en citant diverses preuves tirées de documents locaux.

Cela n’aurait guère d’importance si Olympe elle-même n’en avait fait mention dans un roman autobiographique par lettres, Mémoire de Mme de Valmont (1784) que Léopold Lacour appelle sévèrement un “ouvrage bizarre, bâclé, affreusement écrit”³¹. Elle y relate les relations amoureuses de sa mère avec celui qu’elle appelle le Marquis de Flaucourt : “Ma naissance est si bizarre que ce n’est qu’en tremblant que je la mets sous les yeux du public...je vins au monde le jour même de son retour et toute la ville pensa que ma naissance était l’effet des amours du Marquis...Il y aurait de la vanité à moi de convenir que je ne lui étais pas étrangère, même du côté du moral; on m’en a fait cent fois la remarque.”³²

Plus tard aussi, lors de ses démêlés avec les Jacobins, se trouvant accusée par l’un des membres, un certain Bourdon de l’Oise, d’avoir des opinions monarchistes et d’être “une bâtarde de Louis XV”, elle réagit avec sa violence coutumière dans une brochure intitulée Compte moral et dernier mot à mes chers amis (1792) : “Le Sieur Bourdon reproche à la Société des Jacobins de ne pas porter son attention entière sur moi. Pour aiguïser les poignards qui doivent m’assassiner, il atteste que je suis la fille de Louis XV... Je ne suis point la fille d’un roi, mais d’une tête couronnée de laurier; je suis la fille d’un homme célèbre, tant par ses vertus que par ses talents littéraires. Il n’eut qu’une erreur dans sa vie, elle fut contre moi.”³³

En effet, même si le Marquis de Pompignan fut son père, il ne l'avoua jamais. Olympe resta donc "fille de boucher", et ne reçut que l'instruction sommaire donnée aux filles de sa classe, ce qu'elle mentionne souvent dans ses écrits. Dans la préface de L'Homme généreux (1786) par exemple, elle avoue avec sa franchise coutumière : "...j'ai reçu une éducation comme on l'aurait donnée du temps du grand Bayard; et le hasard me place privée de lumières dans le siècle le plus éclairé. Je sais donc peu de choses..."³⁴

Etant disciple de Rousseau, elle voit d'ailleurs dans les lacunes mêmes de son éducation la preuve qu'elle jouit d'un talent naturel et continue ainsi : "...j'ai reçu de la nature le germe inné du talent dramatique... Il m'est donc permis ...de tirer vanité de mon ignorance et de défier même ceux qui voudront me critiquer."³⁵ Nous verrons plus loin combien la nature et la simplicité joueront un grand rôle dans l'oeuvre dramatique d'Olympe de Gouges, qui, comme les drames de Diderot et de Mercier, se voudra un théâtre réaliste et didactique, au langage et aux émotions populaires de base.

Dans la préface de sa pièce Le Philosophe corrigé (1787), elle répète : "Je n'ai pas l'avantage d'être instruite; et comme je l'ai déjà dit, je ne sais rien...je suis l'élève de la nature, je ne dois rien aux connaissances des hommes...Mais je prétends à l'originalité; oui, sans doute et on ne peut me la disputer, puisque c'est à mon ignorance que je la dois. Je me plais à m'en vanter hautement; et vous, Messieurs les grands imitateurs...laissez-moi cette chère ignorance qui fait mon seul mérite, ei 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."³⁶

De plus, née dans le Midi à une époque où le dialecte occitan est la langue parlée et le français la langue de l'écriture, Olympe, ainsi qu'elle l'avoue souvent elle-même, a des difficultés à écrire correctement : "Elevée dans un pays où l'on parle fort mal le français, et ne l'ayant jamais appris par principes, il est étonnant que ma diction ne soit pas encore plus défectueuse ...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."³⁷ Nous verrons plus loin que ses détracteurs ne le lui pardonneront guère et se moqueront sans répit de son "analphabétisme", de son style "parlé" et même de son habitude de dicter ses écrits à des secrétaires.

En 1765, à l'âge de seize ans, Olympe est mariée à un certain Louis-Yves Aubry, traiteur à Montauban. Selon Olivier Blanc, il s'agit seulement d'un mariage de raison : "Longtemps elle conserva un souvenir amer de cette alliance " et lorsqu'un an après elle reste veuve, "sa femme se consola assez vite, semble-t-il, de sa disparition : elle s'était sentie sacrifiée à un homme qu'elle détestait; prisonnière d'un mariage médiocre qui, de son propre aveu, ne lui avait apporté aucun bonheur. A tel point que jamais plus elle n'évoqua le souvenir d'Aubry et se refusa même à porter son nom."³⁸

En effet, après la mort de son mari, Olympe de Gouges adopte ce pseudonyme plein d'allure, plus brillant certes que son vrai nom de Marie Gouze Aubry. Pourquoi ce choix ? Il est impossible d'en connaître la raison réelle, puisque tout choix de pseudonyme prête à diverses interprétations.

Gisela Thiele-Knobloch, dans la préface du Théâtre politique II, l'explique par le "besoin d'une identité particulière. Ni son prénom féminin (et par là

même “naturellement” discriminatoire) Marie, ni le nom de son père, Gouze, ni le nom de son feu mari, Aubry, n’auraient pu lui fournir cette identité. C’est donc d’abord pour souligner cette matrilinearité perdue depuis l’âge de pierre qu’Olympe de Gouges s’appropria le second prénom de sa mère. Par l’emploi du nom à particule “de Gouges”, Olympe de Gouges tenait à marquer le fait qu’elle était la fille illégitime d’un noble... Par ce changement de nom, elle signifia dès les débuts de sa carrière littéraire et politique qu’elle ne s’adapterait pas aux règles discriminatoires et sexistes de son époque.”³⁹

Olivier Blanc donne à ce changement de nom une explication plus simple et sans association d’idées féministe, basée sur des documents locaux. Selon lui, le nom de Gouges serait “une forme dérivée de son véritable patronyme à une époque où l’orthographe des noms propres n’est pas toujours fixée : dans sa propre famille, le nom “Gouze” est aussi bien orthographié “Gousse”, “Gouge” que “Gouges”. C’est cette dernière graphie qu’elle fait précéder d’une particule, usage sans prétention nobiliaire propre aux femmes de son pays, mais qui a, pour qui l’ignore, l’avantage de diminuer la distance des classes.”⁴⁰

Pour Benoite Groult enfin, dans sa préface aux Oeuvres d’Olympe de Gouges (1986), Olympe “refuse de se faire appeler la Veuve Aubry. Ce nom lui rappelant de mauvais souvenirs, elle décide de s’en forger un autre... forme approximative de son nom, Gouze, qu’elle transforme en Gouges, et que de toute façon elle ne sait pas orthographier, puisqu’elle n’a appris ni à lire ni à écrire.”⁴¹ Cette opinion est pour le moins discutable car, malgré les allégations de ses détracteurs, il n’est pas prouvé qu’Olympe eut été différente

d'autres auteurs de son époque. Ainsi que le remarque par exemple Olivier Blanc dans sa biographie, "elle n'avait pas la nécessité d'écrire elle-même car elle dictait à des secrétaires ou à des écrivains publics, usage répandu dans toutes les classes de la société d'ancien régime... Il serait d'ailleurs intéressant de savoir quels sont les auteurs du XVIIIe siècle qui ont rédigé l'ensemble de leur oeuvre à la main, sans l'aide de secrétaires."⁴²

Quant à son bref mariage, rien n'indique qu'il ne fut malheureux, sauf l'opinion qu'Olympe exprime sur l'institution générale du mariage à l'époque, dans Les droits de la Femme et de la Citoyenne (1791) : "Le mariage est le tombeau de la confiance et de l'amour"⁴³, et elle imagine un nouveau contrat social entre hommes et femmes, qu'elle voudrait plus équitable que la forme traditionnelle du mariage : "Nous N. et N., mus par notre propre volonté, (ce point est important puisqu'il implique que la femme choisit librement cette union) nous unissons pour le terme de notre vie, et pour la durée de nos penchants mutuels, aux conditions suivantes : Nous entendons et voulons mettre nos fortunes en communauté, en nous réservant cependant le droit de les séparer en faveur de nos enfants." Elle imagine tout un système juridique nouveau, qui assurerait aux femmes le droit de disposer librement de leur fortune personnelle en faveur de leurs enfants, "de quelque lit qu'ils sortent", et prévoit les réactions de ses ennemis : "Voilà la formule de l'acte conjugal dont je propose l'exécution. A la lecture de ce bizarre écrit, je vois s'élever contre moi les tartufes, les bégueules, le Clergé et toute la sequelle infernale. Mais combien il offrira aux sages de moyens moraux pour arriver à la perfectibilité d'un gouvernement heureux !" ⁴⁴

C'est en 1767 que, devenue veuve à dix-neuf ans, Olympe de Gouges arrive à Paris avec son fils Pierre. Si on en croit son roman autobiographique Mémoire de Madame de Valmont (1784), elle vient habiter chez la soeur et y mène une vie "sans éclat...renfermée dans un petit cercle d'amis avec toute la décence que se doit une femme qui se respecte", mais cette période de sa vie reste fort obscure. Arriva-t-elle à Paris, comme le raconte Olivier Blanc dans sa biographie d'Olympe de Gouges, avec son amant, un certain Jacques

Biétreix de Rozières, entrepreneur de transports militaires de Montauban, qui l'entretint généreusement durant une dizaine d'années et avec qui elle vécut en union libre, pratiquant ainsi ses théories sur la vie commune ?

Certains passages de ses Ecrits politiques mentionnent, avec discrétion, des événements qui pourraient bien avoir été tirés de sa vie personnelle, quoiqu'il n'y en ait aucune certitude ou preuve réelle. Ainsi, en mai 1789, dans son Avis pressant, ou réponse à mes calomniateurs elle écrit : "Des hommes inconsiderés...sèment partout que j'ai eu des amants...étant veuve à seize ans et devenue ma maîtresse, je fus plus exposée qu'une autre ; mais, au milieu des écueils qui m'entouraient, une carrière honorable s'est offerte à mes yeux...j'ai marché longtemps sur les épines, et au moment de cueillir une rose sur mes faibles productions, des aimables français...veulent que je sois jeune encore, que je m'occupe de mes charmes, que je ne songe qu'à plaire."⁴⁵

Le nom de Biétreix n'apparaît que dans une note de son pamphlet Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges ou les adieux de Madame de Gouges aux Français et à Monsieur Necker (avril 1790), où elle annonce son départ de Paris pour faire jouer à Londres sa pièce Zamore et Mirza ou

L'heureux naufrage : "Je vais, moi, faire connaître à l'étranger les écrits d'une femme qui auraient peut-être sauvé la Patrie, si on ne les eût pas d'abord dédaignés et calomniés." Avec une ironie mordante, elle commente les événements de l'actualité et attaque divers personnages au pouvoir, notant, à propos du ministre Brienne : "on sait que ces anciens ministres sont précisément le fléau de la France. Combien d'honnêtes gens ont été déplacés par ces hommes injustes et inhumains ! Entre autres MM. Biétrix, directeurs de tous les convois militaires. Puissants de l'estime publique, n'ayant jamais donné la plus légère atteinte sur leur probité, à qui la gouvernement doit beaucoup, ils se sont vus destitués impitoyablement de leur entreprise"⁴⁶

Dans une adresse à l'Assemblée Nationale, qu'Olympe de Gouges publie en juillet 1791, Sera-t-il roi ou ne le sera-t-il pas?, elle cite en exemple du "délabrement épouvantable" de la situation économique une anecdote peut-être tirée de sa propre vie. Il s'agit "d'un homme à la tête d'une entreprise...je ne le nomme point ; mais il lira cet écrit, et s'il ne prend point les voies les plus sages et les plus justes pour arrêter cette affaire, je ne l'épargnerai point...Cet homme est un vieux célibataire âgé de cinquante-cinq ou cinquante-six ans. Il en avait quarante quand il fit la connaissance d'une jeune veuve âgée de dix-huit ans, elle avait été sacrifiée à un homme qu'elle abhorrait...la nature l'avait douée de beaucoup d'avantages, mais elle l'avait privée de la fortune. Quels que fussent les trésors qui lui étaient offerts, rien ne pouvait séduire son coeur, qu'un sentiment tendre ; elle en conçut un violent pour l'homme que je cite...elle fuyait l'hymen et tout ce qui porte un caractère du lien conjugal: elle vécut donc sans éclat et avec beaucoup de

réserve et de décence avec cet homme... Cette liaison se rompit et se renoua plusieurs fois. Elle a duré à-peu-près dix-sept ans.” Et elle continue en citant les démêlés financiers qui opposent ces deux anciens amants et la situation financière difficile de la femme “menacée de se voir déchuée de tout, et ce méchant fait valoir actuellement des contestations qu’il n’aurait pas osé citer sous l’ancien régime.”⁴⁷

Certains auteurs, tels Restif de la Bretonne dans l’Année des Dames nationales (1794), Fleury dans ses Mémoires (1844), Charles Monselet dans Les oubliés et les dédaignés (1857), la présentent tantôt comme une “femme galante” réputée, courtisane belle et dépensière, fêtée par la société parisienne si extravagante à l’époque, et octroyant ses faveurs à bien des hommes célèbres, notamment à Philippe, duc d’Orléans - le futur Philippe Egalité - tantôt comme une véritable prostituée. Cependant, selon Olivier Blanc, “cette période de sa vie fut dissipée... mais ni bruyante ni tapageuse, de sorte que son nom n’apparaît guère dans les chroniques scandaleuses ou les rapports de police de l’époque”⁴⁸

Selon ces mêmes auteurs, la jeune Olympe est jolie et coquette, ce qu’elle-même avoue d’ailleurs dans la préface de la pièce Le Philosophe corrigé ou le Cocu supposé (1787): “J’étais faite sans doute pour la société, je l’ai fuie de bonne heure, je l’ai quittée au brillant de ma jeunesse : on m’a dit souvent que j’avais été jolie; je n’en sais rien, et je n’ai jamais voulu le croire, puisque je faisais à la journée des toilettes éternelles pour m’embellir.”⁴⁹

Comment la jeune provinciale ignorante se transforme-t-elle, en quelques

années, en femme de lettres connue puis en révolutionnaire enthousiaste ?

Selon Fleury, elle fréquente vite la bonne société, notamment le salon de la marquise de Montesson, grande dame passionnée de théâtre, qui l'initie probablement aux beautés de l'art dramatique et l'aidera plus tard à faire jouer sa première pièce, Zamore et Mirza ou l'Heureux naufrage par la troupe de la Comédie-Française.

A partir de 1778, Olympe de Gouges se lie aussi d'amitié avec des hommes de lettres et fréquente La Harpe, Louis-Sébastien Mercier, Marmontel, Cailhava d'Estoudoux et d'autres, ce qui provoque les sacasmes de ceux qui ne veulent voir en elle qu'une courtisane illettrée. Ainsi Fleury, toujours dans ses Mémoires, se moque de ses prétentions culturelles : "Elle avait des vapeurs lorsqu'elle ne se voyait pas environnée d'auteurs et d'académiciens, non pour se laisser instruire par eux, mais pour jeter sur eux tout son éclat"⁵⁰

C'est peut-être son ami Mercier, auteur de Du théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique (1773) dont nous avons présenté plus haut les idées nouvelles sur la mission du théâtre envers le peuple, qui encourage Olympe à écrire pour le théâtre et inspire ses premières oeuvres.

Nous savons par ses écrits qu'elle l'estime et l'admire beaucoup. Ainsi dans ses Réflexions sur les Hommes nègres, postface de Zamor et Mirza dans l'édition de 1788 de ses oeuvres, elle remarque à propos de ses démêlés avec la critique : "M. Mercier, que je chéris et que j'estime à plus d'un titre, parce qu'il a été avant moi si maltraité par vous (les critiques)...c'est un parfait honnête homme. Il ne connaît pas les adulations ni la basse jalousie de tous les petits littérateurs."

Les idées littéraires qu'Olympe de Gouges développe donc, lorsque, à partir de 1780, elle devient femme de lettres et auteur dramatique, sont sans doute influencées par celles de Mercier. Comme lui, elle va favoriser un théâtre en prose, simple et émouvant, destiné à toucher et éduquer les masses. Par l'intermédiaire de ce théâtre, elle s'efforcera de transmettre au public les idées nouvelles auxquelles elle croit passionnément, telles l'horreur de l'esclavage, l'importance du divorce ou l'égalité des femmes, dans un style parlé très naturel, quoique parfois grandiloquent, car c'est ainsi qu'on parlait alors en public, et non plus imité des auteurs classiques du passé.

C'est surtout dans les préfaces de ses pièces, si ardentes de vie et si débordantes d'énergie, qu'on peut la découvrir telle qu'elle fut probablement en réalité : s'adressant directement au lecteur avec une grande franchise, elle définit alors librement ses idées, exprime ses sentiments et souvent déplore à hauts cris ses déceptions et ses échecs. Dans la préface de son drame L'Homme généreux (1786) par exemple, elle proclame ses tendances rousseauistes : "...tout est sorti du sein de l'ignorance...le seul génie de la nature a porté les arts et les talents au point où ils sont parvenus"⁵¹

Dans la préface de L'Esclavage des Noirs (1792) elle exprime ses idées sur la mission de 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, qui n'en respecte pas moins les lois, les convenances sociales, est toujours un moteur 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."⁵² Comme Mercier donc, elle pense que

le rôle de l'auteur est d'écrire pour le bien du peuple, afin d'améliorer son sort et de former son esprit en le faisant réfléchir.

“Je n'ai pas l'avantage d'être instruite” écrit-elle aussi dans la préface du Philosophe Corrigé ou le Cocu supposé (1787) “et comme je l'ai déjà dit, je ne sais rien...depuis que j'ai reconnu que j'étais née avec des dispositions pour le genre dramatique...il me serait facile de me procurer des ouvrages en tout genre...je pourrais, à loisir faire un résumé de toutes ces bonnes lectures, ne pas composer avec mon imagination, mais avec les idées d'autrui...je prétends à l'originalité, puisque c'est à mon ignorance que je la dois ; et vous, Messieurs les grands imitateurs, dont le style glacé refroidit le coeur sans échauffer l'esprit, laissez-moi cette chère ignorance qui fait mon seul mérite.”⁵³

Quant à Mercier, contrairement à la plupart de ses contemporains, il ne semble nullement choqué de voir Olympe de Gouges écrire et il l'encourage même, la mentionnant avec beaucoup de sympathie dans son Tableau de Paris (1788) : “N'a-t-on pas lu...Madame de Gouges, qui doit tout à la Nature et dont les oeuvres, comme celles d'une série d'autres Femmes-Auteurs, nous ont donné des écrits où l'on trouve de l'intérêt, de l'imagination, des tableaux fidèles de nos moeurs.”⁵⁴

C'est donc vers 1780, à l'âge de trente-deux ans, qu'Olympe de Gouges se lance dans une carrière littéraire. Fort probablement, elle pense déjà à cette époque avoir hérité des talents littéraires de Le Franc de Pompignan, son père naturel, car elle pense qu'un “cachet du génie naturel est dans toutes mes productions...je n'ai rien appris et je sais plus que toi”, ainsi qu'elle le

mentionne dans son premier écrit, Mémoire de Madame de Valmont, rédigé vers 1784 et publié en 1788 dans le recueil des Oeuvres de Madame de Gouges.

Il s'agit d'un roman par lettres, selon la mode de l'époque, qui semble un récit autobiographique romancé. Selon Léopold Lacour, auteur d'un article intéressant sur Olympe de Gouges, publié le 1er septembre 1898 dans la Revue de Paris; "cet ouvrage bizarre, bâclé, affreusement écrit...est, à n'en pas douter, une auto-biographie déguisée...un réquisitoire contre la famille de Pompignan...le marquis de Flaucourt, poète tragique, lyrique et catholique. père de Mme de Valmont, n'est autre que le poète marquis Le Franc de Pompignan, né à Montauban en 1709 et mort en 1784." Et il remarque, avec ce ton ironique encore employé par ses critiques cent ans après sa mort : "elle souffrait d'une vanité aux crises suraiguës...à moitié folle d'orgueil et aussi par instants, bien plus près du délire de la persécution."⁵⁵

Désormais, Olympe, qui "a depuis longtemps renoncé aux fards, aux mouches, à tout l'attirail de la galanterie"⁵⁶, se voue donc avec enthousiasme à une carrière d'auteur dramatique. Comme la plupart de ses contemporains, qui sont incapables d'accepter et d'apprécier ce caractère d'exception, Desessarts, dans son Procès fameux jugés depuis la Révolution, explique son désir d'écrire par la perte "précoce" de ses charmes : "C'était une amoureuse, tellement passionnée, corps et coeur, dès ce printemps de sa vie...sa chaude jeunesse se consuma...Elle avait dans le sang le soleil de son midi, et ce soleil-là, trop fort bien avant l'été, dès son mois de mai, commença à la flétrir."⁵⁷ Et Charles Monselet, dans son livre Les Oubliés et les Dédaignés,

Figures littéraires de la fin du 18^e siècle (1861) commente ainsi la transformation d'Olympe en femme de lettres : "Ce fut alors que le Démon des lettres s'offrit à elle sous des couleurs séduisantes et faciles et qu'elle entreprit de devenir la Sappho de son siècle. Déplorable erreur de ces femmes sans vocation qui se servent de la rhétorique comme d'un pot de fard ou d'une boîte à mouches et qui pensent qu'un volume leur ôtera une ride."⁵⁸

Flétrie ou non, (rappelons qu'elle a passé la trentaine!), à partir de 1784, Olympe de Gouges se passionne donc pour le théâtre et jusqu'en 1793, dernière année de sa vie, elle écrira et publiera de nombreuses pièces dont nous ne connaissons malheureusement qu'une dizaine. Dans la préface de sa pièce Le mariage inattendu de Chérubin (1784), elle mentionne en effet l'existence de "trente pièces" et décrit fièrement sa richesse d'inspiration : "La passion qui me domine pour créer de nouveaux sujets me fait oublier ceux 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'en conviens qu'il y en a beaucoup plus de mauvaises que de bonnes, mais je dois convenir aussi que j'en ai dix qui ne sont pas dépourvues de sens commun" Et elle ajoute cette remarque prophétique si poignante : "Cependant, malgré la richesse de mon porte-feuille et la nouveauté de mes plans, dans ce temps de misère, mes peines et mes travaux me donneront plus de tourment que de gloire."⁵⁹

L'oeuvre théâtrale d'Olympe de Gouges, que nous présenterons plus loin de manière détaillée, se divise en deux périodes nettement différentes : De 1784 à 1789, ses pièces, bien que traitant déjà presque toutes de sujets d'actualité

brûlants, sont dans la tradition du temps, sentimentales et larmoyantes. Il s'agit d'abord de Zamore et Mirza ou l'Heureux naufrage, drame en prose à la manière du drame bourgeois de Diderot, écrit en 1784, joué en 1789 et 1790 par la Comédie-Française sous le nom de L'esclavage des Noirs, pièce politique traitant du sujet brûlant de l'esclavage, où Olympe de Gouges examine les nouvelles relations de liberté entre races et sexes ; Puis, c'est Le Mariage inattendu de Chérubin, pièce en trois actes écrite aussi en 1784, qui fut acceptée la même année par la Comédie-Française sous le titre Les Amours de Chérubin, mais ne fut jamais jouée ; La pièce suivante qui nous est connue est L'Homme généreux, drame en cinq actes s'inspirant du problème social de la prison pour dettes, publié en 1786 et jamais joué. En 1787, elle publie Le Philosophe corrigé ou le Cocu supposé, comédie en cinq actes précédée de la Préface sans caractère, où elle se présente avec humour : "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"⁶⁰. Enfin, c'est la pièce Le Siècle des grands hommes ou Molière chez Ninon, "pièce épisodique" en cinq actes et deux ballets, datée aussi de 1787, pièce historique présentant le salon littéraire de Ninon de Lenclos fréquenté par les écrivains du temps.

A partir de 1789, les pièces d'Olympe de Gouges puisent leur inspiration dans les événements révolutionnaires, et elle y présente son message politique comme dans ses brochures et ses écrits patriotiques de la même époque. Il s'agit d'abord d'une petite comédie en un acte, Les Démocrates et les Aristocrates, ou les Curieux du Champ de Mars, écrite probablement en 1790,

qui décrit l'atmosphère d'enthousiasme et d'excitement régnant à Paris au temps de la fête de la Fédération. L'auteur y présente les réactions de divers personnages, venus du peuple comme de l'aristocratie, en face des grands changements du moment. Cette pièce fut publiée dans l'édition des oeuvres de 1792.

L'année suivante, Olympe de Gouges publie un drame en trois actes sur le sujet d'actualité des voeux monastiques que de nombreuses jeunes filles étaient obligées de prononcer sous l'Ancien Régime, Le couvent ou les Voeux forcés (1790). Cette pièce est jouée avec succès au Théâtre Comique et Lyrique de Paris et aussi en province.

En 1790 aussi, Olympe écrit La Nécessité du Divorce, pièce en trois actes qui resta inédite, et ne fut publiée qu'en 1993, d'après un manuscrit de la main d'Olympe de Gouges, par le Centre National des Lettres de Montauban

Après la mort de Mirabeau, qu'Olympe admirait beaucoup, elle écrit en son honneur Mirabeau aux Champs-Élysées (1791), pièce d'abord en quatre actes mais réduite plus tard à un seul acte et neuf tableaux, modèle de "pièce de circonstance", telle qu'il en parut tant en ces années si pleines d'événements, et qui fut jouée avec un assez grand succès par la Comédie-Italienne et en province.

La France sauvée ou le Tyran détrôné, drame inédit en cinq actes, est publié pour la première fois par Benoîte Groult, selon un manuscrit incomplet d'Olympe de Gouges, dans son recueil Oeuvres d'Olympe de Gouges (1986) et de nouveau en 1993, avec des variations, sous le titre Le Tyran détrôné ou la France sauvée, dans l'édition du Centre National des Lettres de

Montauban, mentionnée plus haut. Cette pièce de circonstance fut écrite probablement en 1792, inspirée par une rencontre réelle entre l'auteur et la princesse de Lamballe, suivante de la reine Marie-Antoinette, à l'occasion d'une pétition organisée par Olympe de Gouges qui organise une fête funèbre révolutionnaire à la mémoire du maire d'Etampes, assassiné dans une émeute populaire. L'événement est aussi décrit dans une brochure de mai 1792.⁶¹

L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers, drame en cinq actes adressé à la Convention le 31 janvier 1793, est probablement la dernière pièce jouée du vivant d'Olympe de Gouges. Cette pièce, autre exemple du "théâtre engagé" d'Olympe de Gouges, présente sur scène des champs de bataille et autres événements politiques et militaires grandioses, tels le combat de Dumouriez contre les troupes allemandes, et elle annonce déjà par ses effets scéniques le théâtre du mélodrame. L'introduction de femmes participant activement aux combats est fort originale dans un théâtre de l'époque, et illustre les aspirations d'égalité entre les sexes qu'Olympe de Gouges exprima si souvent dans ses écrits politiques. La pièce est représentée par le Théâtre de la République et y provoque le scandale.

Enfin une pièce posthume, Le Prêlat d'Autrefois, signée des deux noms de Degouges - autre orthographe du nom d'Olympe - et de Pompigny est jouée en 1795 au théâtre de la Cité.

Selon Gisela Thiele-Knobloch, dans la préface du Théâtre politique (1991), Olympe de Gouges citerait dans ses écrits trois autres pièces qui sont restées introuvables, donc inconnues : "Lucinde et Cardénio ou le Fou par amour, qu'elle a fait parvenir à la Comédie-Française pour une première lecture en

octobre 1785...le Nouveau Tartuffe ou l'Ecole des jeunes gens de 1790, ainsi que les Rêveries de Jean-Jacques, la Mort de Jean-Jacques à Ermenonville, lu en 1791 à la Comédie-Française et refusé."⁶²

Dès 1788, à l'approche des grands bouleversements politiques qui se préparent, Olympe de Gouges, qui a probablement été exposée aux idées politiques des intellectuels et des hommes politiques qu'elle fréquente à Paris, se découvre un profond intérêt pour les affaires publiques. Déjà elle avait donné librement dans son théâtre ses opinions sur quelques sujets d'actualité, tels l'esclavage, le divorce ou les vœux monastiques.

Inspirée maintenant par le désir de participer aux événements qu'elle sent proches, passionnée de liberté et pleine d'idées originales et audacieuses, elle n'hésite donc pas à publier, dans "Le Journal général de France", sa première brochure politique, la Lettre au peuple ou le projet d'une Caisse patriotique, (6 novembre 1788), dans laquelle elle propose une solution originale à la crise économique, un impôt volontaire versé par tous les Français sans exception de classe.

Désormais, elle rêve d'action et, comme le remarque Benoîte Groult dans sa préface aux Oeuvres d'Olympe de Gouges (1986), "n'ayant ni le droit de vote ni celui d'être élue, ne pouvant occuper une fonction publique ni intervenir dans les débats d'une assemblée, interdite de toute responsabilité, que pouvait faire une femme active et pleine d'idées, sinon écrire ?"⁶³

C'est ce qu'elle va faire, avec la même audace et le même enthousiasme qu'elle montra dans ses entreprises théâtrales. Entre 1788 et 1793, presque

jusqu'à ses derniers jours, elle va publier une centaine d'écrits, pamphlets, brochures et placards, pleins d'idées révolutionnaires créatives, de pensées et de propositions originales, démontrant souvent d'un courage exceptionnel, d'une témérité incroyable en cette époque si dangereuse, où chacun pensait d'abord à sauvegarder sa vie .

Jusqu'en 1791, monarchiste constitutionnelle résolue, elle adresse ses messages au roi et à la reine, espérant encore que malgré la tourmente, ils sauront préserver leur rôle traditionnel auprès des Français : "Ah, Sire ! Rappelez-vous les temps heureux...où votre Peuple, accablé sous le fardeau des chaînes et de la misère, oubliait à votre aspect ses peines et sa captivité ; ce Peuple enthousiaste, idolâtre volait sur votre passage, et par ces cris d'allégresse, il semblait vouloir vous dérober l'affreuse image de ses souffrances. Vous n'avez besoin, Sire, que de porter les yeux sur le passé et sur le présent, pour trouver dans votre âme le moyen favorable qui peut vous réconcilier de nouveau tous les coeurs." (Adresse au Roi)⁶⁴

Après la tentative de fuite de la famille royale en juin 1791, elle perd ses illusions à leur égard, mais elle restera toujours d'opinions politiques modérées, sympathisant avec les représentants les plus conservatifs de l'Assemblée tels ses amis Brissot, Pétion, Roland, Vergniaud et Condorcet.

Avec persévérance, elle continue à écrire, adressant ses nombreux pamphlets tantôt à l'Assemblée ou à la Convention, tantôt directement au peuple, par affiches ou par brochures. Nous examinerons plus loin les plus importants d'entre ces écrits car, reflétant les opinions politiques développées

dans ses pièces, ils sont indispensables à la compréhension du théâtre d'Olympe de Gouges, qui est, comme presque toute la production dramatique de l'époque, un théâtre "engagé", témoin passionné des événements du moment.

Dans son Testament politique (4 juin 1793), elle ose même prendre la défense des Girondins arrêtés, s'attirant ainsi la haine de Robespierre et de la Commune. S'adressant à la Convention, elle s'écrit avec le pathos typique des discours révolutionnaires : "Hommes égarés par des passions délirantes, qu'avez-vous fait ? ...si trente-deux victimes peuvent éteindre les haines et les passions ... hâtez-vous de faire couler leur sang sur les échafauds ; je vous offre une victime de plus. Vous cherchez le premier coupable ? C'est moi ; frappez. C'est moi qui dans ma défense officieuse pour Louis Capet ai prêché la clémence des vainqueurs pour un tyran détrôné ... Voilà mon crime, Français, il est temps de l'expier au milieu des bourreaux."⁶⁵

Quelques mois plus tôt, dans une affiche du 5 novembre 1792 intitulée Pronostic sur Maximilien Robespierre par un animal amphibie, elle s'était attaquée violemment à Robespierre, l'accusant d'être, avec Marat, l'artisan de la Terreur : "Tu te dis l'unique auteur de la Révolution, tu n'en fus, tu n'en es, tu n'en seras éternellement que l'opprobre et l'exécration...Le peuple français, devenu républicain, ne deviendra pas un peuple d'assassins.. Crois-moi, Robespierre, fuis le grand jour, il n'est pas fait pour toi : imite Marat, ton digne collègue, rentre avec lui dans son infâme repaire..Que veux-tu ? De qui veux-tu te venger ? à qui veux-tu faire la guerre, et de quel sang as-tu soif encore ?"⁶⁶

Dans l'ambiance de terreur régnant alors à Paris et avec une telle franchise, elle n'avait donc guère de chances de s'en tirer, et c'est son affiche Les trois Femmes ou le Salut de la Patrie qui, mettant en cause la légitimité du gouvernement central et favorisant un gouvernement fédératif, entraîne son arrestation, le 20 juillet 1793, son emprisonnement et sa condamnation à mort.

La Feuille de Salut Public du 27 brumaire an II (19 novembre 1793) commente ainsi son exécution : "Olympe de Gouges, née avec une imagination exaltée, prit son délire pour une inspiration de la nature. Elle commença par déraisonner et finit par adopter le projet des perfides qui voulaient diviser la France; elle voulut être homme d'état et il semble que la loi ait puni cette conspiratrice d'avoir oublié les vertus qui conviennent à son sexe."

Dans sa pièce Le siècle des grands hommes ou Molière chez Ninon (1788), Olympe fait dire à Ninon de Lenclos, son héroïne préférée et son modèle : "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. Si l'on pouvait rajeunir et si je revenais à l'âge de quinze ans, je ne changerais en rien le plan de vie que j'ai suivi ; mais j'approche de ma cinquantaine...Cela vous étonne, et surtout que j'ai la force de l'avouer ?⁶⁷

Ces fières paroles semblent, par leur ténacité passionnée et leur ton résolu, illustrer le caractère exceptionnel, la vie mouvementée et la mort tragique d'Olympe.

Voilà comment Jacques Hérissay décrit ses derniers jours : "...même alors, de ses cachots successifs, de l'Abbaye, de la Petite Force, de la Conciergerie, elle va encore trouver le moyen de se faire entendre, accabler de lettres, de suppliques, de proclamations, le tribunal révolutionnaire, Fouquier-Tinville, les sections, la Convention, continuant à invectiver Robespierre...réclamant mise en liberté, se plaignant de maladies graves...si bien qu'elle est appelée devant les juges le 2 novembre 1793 pour s'entendre condamner à mort. Peut-être alors un regret des jours passés la saisit-elle et peut-être a-t-elle peur devant l'inconnu qui l'attend : elle qui s'est montrée jusque-là si brave, si téméraire même, tremble un instant à l'approche de la fin et, pour essayer d'y échapper, se dit enceinte de quelques semaines ...mais Fouquier décide l'exécution immédiate...Le lendemain donc, le 13 brumaire (3 novembre), elle est conduite à l'échafaud et retrouve en ce suprême moment tout son courage: "Enfants de la Patrie, s'écrit-elle en se livrant au bourreau, vous vengerez ma mort!"⁶⁸

Notes

¹Léon Abensour. La femme et le féminisme avant la Révolution. (Paris: E. Leroux, 1923) p.430.

²Olympe de Gouges. Théâtre politique II. (Paris:côté-femmes. 1993) p.7.

³Olympe de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 (Paris:côté-femmes, 1993)p.50.

⁴Ibid.. p.51.

⁵O. de Gouges Oeuvres (Paris:Mercure de France, 1986) p.84.

⁶O. de Gouges Ecrits Politiques 1788-1791 o.c. p.205.

⁷Ibid., p.206.

⁸Ibid., p.208.

⁹Ibid., p.208.

¹⁰Ibid., p.24.

¹¹Ibid. p.212.

¹²O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 (Paris: côté-femmes, 1993) p.152.

¹³Michelet Histoire de la Révolution française (Paris:Librairie internationale, 1869) t.2, p.283.

¹⁴Ibid., p.183.

¹⁵Ibid., p.184.

¹⁶Ibid., p.75.

¹⁷E. Lairtullier. Les Femmes célèbres de 1789-1795 et leur influence dans la Révolution (Paris: Chez France, à la librairie politique, 1840) p.6.

¹⁸Ibid. p.50.

¹⁹Ibid. p.67.

²⁰Charles Monselet Les Oubliés et les dédaignés (Paris: Poulet, 1857) p. 156.

²¹Ibid., p. 167.

²²Ibid., p. 163.

²³Ibid., p. 165.

²⁴Léopold Lacour *Olympe de Gouges* La Revue de Paris (1.9.1898) p.107.

²⁵Olympe de Gouges Ecrits politiques o.c. p.26.

²⁶O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.191.

²⁷Ibid., p. 193.

²⁸Olivier Blanc Une femme de libertés: Olympe de Gouges (Paris: Syros, 1989) p.104.

²⁹Jacques Hérissay Le Monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1800 (Paris: Perrin, 1922) p.192.

³⁰O. Blanc. Une femme de libertés: Olympe de Gouges o.c. p.18.

³¹Léopold Lacour. *Olympe de Gouges* o.c. p. 104.

³²Olympe de Gouges Oeuvres o.c. 217,218.

³³O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. 175.

³⁴O. de Gouges Théâtre politique II (Paris: côté-femmes, 1993) p.41.

³⁵Ibid., p.41.

³⁶O. de Gouges Oeuvres o.c. p.135.

- ³⁷O. de Gouges Théâtre politique II o.c.p. 41.
- ³⁸Olivier Blanc. Une femme de libertés o.c. p.24.
- ³⁹O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.8.
- ⁴⁰O. Blanc Une femme de libertés o.c.p. 25.
- ⁴¹O. de Gouges Oeuvres o.c. p.16.
- ⁴²O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c.p. 29.
- ⁴³O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. 211.
- ⁴⁴Ibid., p.211, 212.
- ⁴⁵Ibid., p.79.
- ⁴⁶Ibid., p. 160.
- ⁴⁷Ibid., p.193.
- ⁴⁸O. Blanc Une femme de libertés o.c. p.34.
- ⁴⁹O. de Gouges Oeuvres o.c. p.138.
- ⁵⁰Ibid., p.40.
- ⁵¹O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.40.
- ⁵²O. de Gouges L'esclavage des noirs o.c. p.31.
- ⁵³O. de Gouges Oeuvres o.c. p.136.
- ⁵⁴ Louis-Sébastien Mercier Tableau de Paris o.c. p.339.
- ⁵⁵ Léopold Lacour Olympe de Gouges o.c., p.97.
- ⁵⁶O. Blanc Une femme de libertés o.c. p.45
- ⁵⁷Léopold Lacour Olympe de Gouges o.c. p.101.

⁵⁸Charles Monselet Les Oubliés et les Dédaignés. Figures littéraires de la fin du 18^e siècle (Paris:Poulet-Malassis, 1861) p.143.

⁵⁹O. de Gouges Le Mariage inattendu de Chérubin. (Paris:Cailleau, 1786) iv.

⁶⁰O. de Gouges Oeuvres o.c. p.137.

⁶¹O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.124.

⁶²O. de Gouges Théâtre politique o.c. 26.

⁶³O. de Gouges Oeuvres o.c.p.30.

⁶⁴O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.174.

⁶⁵O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. 236.

⁶⁶Ibid., p.169

⁶⁷O. de Gouges Oeuvres complètes. Théâtre (Montauban:Cocagne, 1993) p.187.

⁶⁸J. Herrissay Le Monde des théâtres pendant la Révolution o.c. p.195

Chapitre IV

Les écrits politiques d'Olympe de Gouges

A la veille de la Révolution, un grand changement apparaît chez Olympe de Gouges : il semble que toutes ses aspirations se soient soudain modifiées et la lecture de ses écrits de l'époque évoque une image nouvelle, surprenante de la femme et de l'auteur.

Comme le remarque Joan Wallach Scott dans son article "A woman who has only paradoxes to offer : Olympe de Gouges claims rights for women", "De Gouges was always involved in a process of self-construction.. Writing was an important, indeed primary, aspect of her self-representation... When the revolution came, she demonstrated her capacities as an active citizen by writing and speaking on behalf of a number of causes"¹

En effet, après des années de luttes persévérantes, consacrées à la composition d'oeuvres dramatiques, d'efforts intenses pour voir ses pièces jouées au théâtre, de révolte aussi contre la mesquinerie de ses ennemis - nous présenterons plus loin ses relations orageuses avec les Comédiens-français - Olympe se découvre soudain un grand enthousiasme pour les idées politiques de son temps. Elle éprouve un besoin urgent de participer activement à l'ère nouvelle dont elle pressent, dès 1788, l'avènement très prochain, une volonté inlassable de se dévouer au bien public, d'améliorer l'état de choses par ses écrits et l'éloquence de ses discours et de laisser ainsi sa marque à tout prix, ce qui paraît risible à beaucoup de ses contemporains, incapables d'imaginer qu'une femme ait ce genre d'ambition

Désormais inspirée d'un zèle patriotique ardent, elle va écrire et publier à

ses frais de nombreuses brochures, affiches et pamphlets politiques, pleins d'idées nouvelles mais aussi de rêves et d'illusions idéalistes, marqués par cette grande espérance si typique de la première période enthousiaste de la Révolution.

S'installant à Versailles en mai 1789 pour être au coeur de l'action, elle y fréquente les comités politiques, veut influencer les assemblées et les députés. s'enthousiasmant et rêvant, dans sa foi rousseauiste en la nature humaine, de leur inspirer des idées qui amélioreront le sort du peuple : "Le temps approche où l'assemblée nationale va porter un oeil sévère sur les abus et rétablir l'homme (terme qui pour Olympe signifie, bien entendu, l'être humain et non le sexe fort !) dans toute la dignité de ses droits. Un aimant patriotique m'attire à Versailles. Quel magnifique avenir pour une âme ardente et civique! Je brûle de m'élancer dans la carrière des projets d'utilité nationale ; et laissant là comité, tripoteries, rôles, pièces, acteurs et actrices, je ne vois plus que plans de bonheur public !" ²

Désormais, elle se veut et se crée femme politique. Elle possède le don de la parole et s'en sert à plaisir : "contre les gens qui lui déplaisaient, à qui elle en voulait ou qui se moquaient d'elle, c'était des ripostes cinglantes, de mordantes ironies, une verve à l'emporte-pièce...C'était une éloquente s'abandonnant au flot de son intarissable parole...Il vaut mieux de taire que la railler. Au rédacteur du Petit Almanach de nos grandes femmes (1789) qui a eu ce dernier courage, elle propose un duel au pistolet à trois pieds dans la terre et à quatre de distance!" ³

Cette conscience de la justice, du bien général de la nation et des

souffrances du peuple, qui apparaît dans ses écrits à partir de 1788, constitue-t-elle une tendance nouvelle chez Olympe de Gouges ? Selon Lacour, elle se considérait comme une activiste révolutionnaire d'expérience : "La Révolution fut un de ses orgueils. Non seulement elle l'avait prévue et "*depuis quinze ans*" assurait-elle, mais elle avait énergiquement contribué à la préparer. Pour un peu, elle eût dit qu'on la lui devait...elle faisait remonter ses titres de pionnière patriote jusqu'à son drame Zamor et Mirza...pièce révolutionnaire de tendance puisqu'elle aboutissait à la condamnation de l'esclavage"⁴.

Les idées de liberté et d'égalité circulant partout la font rêver, comme elles font rêver bien d'autres Français dans les années qui précèdent la Révolution, mais, pour elle, ces idées évoquent avant tout des espoirs de changements sociaux, une amélioration dans la situation des éléments faibles de la société, tels les pauvres, les Noirs et surtout les femmes, dont elle connaît bien et déplore la situation économique difficile et le manque de droits civiques et politiques.

Dès ses premiers écrits, elle proteste déjà fréquemment contre l'inégalité entre hommes et femmes : "Les hommes ont tous les avantages" déclare-t-elle dans sa préface de L'Homme généreux (1786), "on en a vu qui, sortis de la plus basse origine, sont parvenus à la plus grande fortune...et les femmes sans industrie...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."⁵

Très consciente aussi de l'éducation insuffisante donnée aux femmes de son temps et ayant beaucoup souffert elle-même des lacunes de son instruction, elle le rappelle souvent avec amertume : “ J’ai reçu une éducation comme on l’aurait donné du temps du grand Bayard et le hasard me place privée de lumières dans le siècle le plus éclairé. Je sais donc peu de choses “⁶.

Elle déplore “l’ignorance, les fautes de style, les phrases plus sensibles qu’élégantes”⁷ de ses écrits, tout en se vantant d’ailleurs de ses talents naturels et d’un génie dramatique qu’elle prétend libre de toute influence étrangère !

Bien avant de publier sa Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne (1791), elle proteste déjà contre l’indifférence générale du public en face du sort souvent si difficile des femmes et rêve d’une société où hommes et femmes auraient les mêmes droits naturels et politiques.

Connut-elle les oeuvres féministes de ses contemporains, Théodore Van Hippel, Sur l’amélioration du sort de la femme au point de vue du droit de cité (1790) et Mary Woolstonecraft, Vindication of the Rights of Women (1792) ? Il est fort difficile de le savoir, puisque ces auteurs n’apparaissent nulle part dans ses écrits. Par contre, elle fréquenta probablement le salon parisien de Condorcet, seul écrivain français de l’époque à avoir examiné sérieusement la question des “droits naturels” de la femme. Son Essai sur l’admission des femmes au droit de cité (1790) présente des idées, fort originales pour l’époque, sur l’injustice de la condition des femmes et sur l’existence de leurs droits politiques : “Que les femmes soient aujourd’hui

privées du droit de cité, c'est une privation contraire à la justice... Le droit de s'occuper directement des affaires de leur pays est un droit qu'ils (les hommes) tiennent non de leur sexe, mais de leur qualité d'êtres raisonnables, qui leur est commun avec les femmes."⁸ Pour Condorcet, 'les femmes ont les mêmes droits naturels que les hommes, qui proviennent de notre capacité humaine de raisonner et d'avoir des idées morales. Les femmes ont ces mêmes qualités, mais par force de l'habitude, l'inégalité basée sur le sexe existe. Ce n'est pas la nature, c'est l'éducation qui est la cause de cette différence.' Et il conclut par cette remarquable réflexion : "L'égalité n'est pas quelque chose à recevoir, ce n'est pas un cadeau, c'est une chose naturelle...les droits des femmes sont inaliénables et leur furent refusés par préjudice, superstition et fanatisme."⁹

Consciente, elle aussi, du rapport direct existant entre le degré d'éducation des femmes et leur situation dans la société, dès 1787, Olympe de Gouges fait dire à Mme Pinçon, l'un des personnages féminins de sa pièce Le Philosophe corrigé : "Jour de Dieu ! ne sommes-nous pas capables d'autant de réserve et de discrétion que les hommes...songeons à prouver l'injustice des hommes, qui se sont arrogé, je ne sais par quel droit, la primauté sur nous...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."¹⁰

Pourtant, malgré toute sa verve et tout son enthousiasme novateur, il existe une certaine ambiguïté dans sa manière de traiter la question féminine : Tout en s'efforçant, dans de nombreuses parts de ses écrits et surtout dans ses

Droits de la Femme et de la Citoyenne, dédié à la Reine, daté du 14 septembre 1791, de trouver des solutions pratiques à l'injustice sociale et politique dont souffrent ses contemporaines et de réclamer l'égalité totale des sexes, elle ne cesse cependant de souligner son identité de femme, sa singularité. Ses écrits sont pleins de remarques montrant combien elle est, à tous moments, consciente d'être "différente", exceptionnelle : "On peut exclure les femmes de toutes Assemblées nationales, mais mon génie bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée."¹¹

Frustrée de ne pas être prise au sérieux, elle s'exclame : "Ah ! si ma faible voix pouvait retentir jusqu'au pied du Trône, si la Nation l'entendait sans se récrier contre mon sexe"¹², ou, dans son Discours de l'aveugle aux Français (juin 1789) : "Les hommes se croient trop savants, ils pensent qu'ils n'ont plus besoin de rien apprendre, surtout d'une femme qui ne sait rien de positif"¹³

Souvent, elle semble même exploiter sa féminité, répétant à tout propos combien sa qualité de femme la rend faible et fragile, s'excusant auprès de ses lecteurs masculins de défauts et erreurs provenant de cette condition typiquement inférieure qu'elle voulait pourtant remplacer par les notions d'égalité complète et de liberté : "Je suis un membre du Public à qui je sou mets mes observations, mais un membre du parti le plus faible : si, dans mes reflexions, il n'y a point d'énergie, mon sexe m'en justifie"¹⁴, "Les Etats-Généraux...ne pourront trouver déplacés les conseils d'une femme qui, en dépit de la légèreté naturelle à son sexe, n'en a pas moins de bonnes vues."¹⁵

Lorsqu'on lui reproche ses opinions politiques, c'est encore en mentionnant sa féminité qu'elle tente de se justifier devant l'Assemblée : "Une femme pourrait-elle craindre de ne pas être entendue à ce tribunal auguste ? Son sexe fut toujours respecté, dans tous les siècles, chez les Français."¹⁶

Et à l'occasion d'une pétition à l'Assemblée Nationale du 20 mai 1792, c'est avec un mélange typique d'orgueil et d'humilité qu'elle se présente aux députés, comme représentante des femmes de la Révolution : "Marie-Olympe de Gouges, infatigable pour servir la bonne cause...elle ne sait pas calculer avec les préjugés qui sont attachés à toutes les démarches de son pauvre sexe; elle s'est fait homme pour la patrie...notre sexe, trop faible pour vous égaler en courage, mais aussi plus sensible à votre perte, quand vous succombez sous les fers des meurtriers, embrasse avec transport les monuments que vous élevez à la gloire des victimes du patriotisme."¹⁷

Parfois, brûlant de réformer l'état de la société, elle s'adresse aux femmes de son temps dans un ton qui conviendrait plus à un homme, avec une violence de prophète, les accusant de coquetterie et de légèreté : "Ô femmes ! Qu'avez-vous fait ? Avez-vous pu croire qu'en vous jetant à la tête des hommes, vous conserveriez votre empire. Vous avez abandonné les rênes de vos maisons, vous avez éloigné vos enfants de vos seins maternels ..Ô sexe, tout à la fois séduisant et perfide ! Ô sexe tout à la fois faible et tout-puissant ! Ô sexe à la fois trompeur et trompé !" ¹⁸.

Dans une brochure du 22 mars 1792, L'esprit français ou problème à résoudre sur le labyrinthe de divers complots, elle exprime une opinion encore

plus défavorable sur ses contemporaines : “Les femmes sont d’étranges animaux, elles n’ont d’autre consistance dans la société que l’art d’intriguer et de séduire les hommes : quelque soit leur farouche caractère, leur prétendue supériorité, ils sont toujours apprivoisés par ces animaux.”¹⁹

Ces exhortations sévères restent cependant toutes théoriques : contrairement à ce qu’on crût bien longtemps, Olympe ne se mêla jamais aux femmes “activistes” révolutionnaires, telles Rose Lacombe ou Théroigne de Méricourt, et resta étrangère aux clubs et sociétés politiques de femmes qui virent le jour au début de la Révolution, participèrent aux grands événements de 1789 et 1790, mais qui furent interdits sous la Terreur.

Sa seule participation connue à une cérémonie officielle révolutionnaire est à l’occasion du défilé funèbre organisé en mai 1792 par l’Assemblée nationale en l’honneur du maire d’Etampes, André Simmoneau, assassiné par la foule au cours d’une émeute. Accompagnée de quelques femmes, Olympe se présente alors à l’Assemblée et, dans une pétition adressée à la municipalité de Paris, se réclamant de la tradition antique, elle réclame le droit de participer au défilé en organisant “un cortège de dames françaises pour la fête du triomphe de la loi” : “Simonneau est mort à son poste, martyr de la loi, du véritable honneur. Cet assassinat atroce nous livre à des larmes éternelles : qu’il nous soit permis, messieurs, d’assister à sa pompe funèbre...que toutes les femmes, couvertes de crêpe, précèdent le sarcophage...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 ceux qui mouraient...Ce tableau intéressant apprendra à tous les peuples que les Françaises sont dignes de marcher à côté des Romaines.”²⁰

Et elle profite de cette occasion solennelle pour adjurer de nouveau les femmes à l'unité, en termes éloquents, dignes de tout orateur révolutionnaire de l'époque : “ Mes concitoyennes, ne serait-il pas temps qu'il se fit aussi parmi nous une révolution ? Les femmes seront-elles toujours isolées les unes des autres...Françaises, le moment est venu d'imiter les Romaines..les femmes timides doivent s'enhardir; les mères éclairées doivent encourager les jeunes demoiselles et remplir le voeu que j'ai fait au nom des femmes à la mémoire du maire d'Etampes....mes concitoyennes, vous ne perdrez pas le fruit de la révolution, vous imprimerez à cette fête...votre amour pour les actions héroïques, pour les lois et pour la constitution.”²¹

Ce défilé funèbre fut d'ailleurs une réussite et le Journal de Paris du 22 mai 1792, ainsi que d'autres journaux parisiens, approuve, pour une fois, l'initiative d'Olympe ainsi que sa générosité, puisqu'ayant organisé le cortège de femmes, elle participa aux frais de la cérémonie.

Avec sa personnalité orageuse et théâtrale, Olympe ne peut donc rester indifférente, ni aux idées nouvelles, ni aux événements dramatiques qui amènent la réunion, en mai 1789, des Etats Généraux.

Sa nature généreuse, servie par une éloquence facile, l'originalité de ses idées, de ses opinions et surtout sa volonté tenace de jouer un rôle actif dans l'action révolutionnaire l'entraînent toujours plus loin et finalement la

perdront car, comme le remarque fort justement Olivier Blanc, elle sera “la seule femme décapitée sous la Révolution pour avoir publié et diffusé des écrits politiques.”²²

Selon Léopold Lacour, l'examen de ces écrits, publiés entre 1788 et 1793, révèle au lecteur bien plus que les opinions politiques d'Olympe : “Est-ce que sa propre histoire pendant la Révolution n'est pas toute entière dans ses brochures ? Jamais l'écrivain n'a eu l'art de se raconter davantage, ne se mit en scène avec une telle intempérance de personnalité en s'occupant de questions générales...c'est un long panégyrique brisé, mais repris sans cesse, que ces brochures qui, réunies, pourraient s'intituler “Mon génie”, par Olympe de Gouges”.²³

En effet, dans chacun de ces écrits, à côté de nombreuses réflexions d'ordre général, d'une justesse parfois étonnante, de suggestions pratiques, de déclarations enflammées pour ou contre certains hommes au pouvoir qu'elle admire ou méprise, c'est toujours elle-même qu'elle met en scène !

Dans sa première brochure, par exemple, Lettre au peuple ou le projet d'une Caisse patriotique, publiée en novembre 1788 dans le Journal général de France, c'est d'abord sa grande générosité qui apparaît, aussi bien dans sa description émouvante de la misère populaire que dans son désir sincère de trouver une solution pour “libérer les dettes de l'Etat” par la création d'un impôt volontaire. Mais en même temps, l'auteur veut se faire connaître à ses lecteurs et analyse ses propres sentiments et aspirations : “si mon style est décousu et touffu, mon trouble est mon excuse, si cette production est sans effet, mon but est louable...tout ce qui sort de mon faible génie doit être

considéré comme un fruit que la nature a cultivé et que la main des hommes n'a jamais embelli ...peu répandue, simple particulière, désintéressée en général pour les honneurs et la fortune"²⁴

Inquiète des désordres qui commencent à se produire dans les rues de Paris et prévoyant bien quelles graves conséquences ils peuvent amener, elle tente de calmer le peuple : "Il y a une profonde misère dans Paris... O Peuple, Citoyens malheureux ! vous ne travaillez que pour nourrir vos femmes, vos enfants qui vous tendent leurs bras languissants ; et dans ces troubles publics, vous les laissez peut-être périr de besoin ou de douleur...vous n'avez que vos bras. Si vous les énervez à des folies, comment retrouverez- vous vos forces et votre courage pour reprendre utilement vos travaux ? Sans vous informer de qui vous prenez la défense, vous donnez à corps-perdu dans un chemin d'abîmes...La guerre civile peut commencer par là : la guerre civile ! Ciel ! je frémis de le prononcer ! Quels maux sont plus à craindre pour les humains que ce fléau ?"²⁵

Dans ce texte, apparaissent déjà son horreur de la violence, ce goût de la tolérance politique et de la modération qu'elle exprimera constamment dans ses brochures ultérieures et qui la rapprocheront les années suivantes, par sympathie et par tempérament, du parti des Girondins.

Après avoir exprimé son approbation à la décision du roi de rappeler le ministre des finances Necker, elle propose ensuite de créer un impôt volontaire et imagine tout un système démocratique organisé, où chaque citoyen contribuerait avec enthousiasme, selon ses moyens, à une Caisse publique : "Tout Citoyen se verrait dans le même miroir..je voudrais qu'on le

nommât *l'Impôt patriotique*...Ah! combien de jeunes gens se signaleraient dans cette liste, qui devrait sortir tous les mois, jusqu'à la liquidation des dettes de l'Etat."

Avec l'optimisme patriotique et le goût des situations touchantes bien caractéristiques du temps, elle imagine tout un scénario d'actes civiques émouvants : "Deux jeunes gens que l'hymen unirait, ne croiraient pas leur mariage heureux, s'ils n'envoyaient à cette Caisse ; celui qui acquerrait une place ou obtiendrait une grâce, penserait de même. Un héritier apporterait une part de son héritage ; un joueur même, son gain à la Caisse patriotique...Après les avoir enflammé de l'amour de la Patrie, dont je me sens pénétrée, je puis encore porter mes vues jusqu'au pied du trône."²⁶

Dans ce premier texte, il est évident aussi qu'Olympe de Gouges est encore, à l'époque, une royaliste enthousiaste et qu'elle éprouve envers la maison royale les sentiments de confiance et de respect que bien des Français ont encore en 1788 : "le Roi, bon naturellement et bienfaisant...Sa Majesté, toujours veillant au bonheur de ses Peuples...voyant ce nouvel effort de ses sujets, qui contribuera au salut de l'Etat, et suivant les mouvements de sa bonté naturelle, se résoudra sans peine aux plus grands sacrifices."²⁷

Ce royalisme exalté apparaît aussi dans sa seconde brochure politique, Remarques patriotiques, publiée le 15 décembre de la même année 1788 dans le Journal général de France. Ce texte, fort intéressant par l'originalité et le modernisme d'idées très en avance sur son temps, bien qu'écrit aussi dans le pathos sentimental de l'époque, adresse cette fois des questions sociales définies et prouve son souci véritable pour les classes populaires.

Ses phrases d'un style journalistique plein d'émotion et de vie, ses exemples, tirés de faits-divers contemporains, donnent l'impression d'avoir été écrits dans la spontanéité du moment et constituent ainsi un témoignage historique important : Olympe y apparaît sincère et inspire la sympathie au lecteur. Elle déplore de nouveau avec éloquence la grande misère des ouvriers et des paysans, surtout pendant les rigueurs de l'hiver - l'hiver de 1788 fut particulièrement terrible - et tout particulièrement la souffrance des vieillards et des veuves : "Le commerce est écrasé, une quantité innombrable d'ouvriers sont sans état et sans pain... Depuis un mois que l'entrée de l'hiver s'est manifestée avec la plus grande rigueur, les malheureux ouvriers manquent d'ouvrage et de pain pour leurs enfants, la plupart n'ayant asile que d'affreux greniers ; sans feu, sans secours de personne ; que deviennent-ils ? Des scélérats involontaires que la nature et la misère ont forcé au crime ...Il est un autre genre de malheureux ; ce sont les vieillards. Ah ! combien leur sort m'intéresse. Dans la belle saison, ils s'occupent encore de quelques travaux qui les aident à traîner les restes d'une misérable vie ; mais dans l'hiver, dans les gelées ..n'ayant pas la force d'aller mendier leur pain, ils manquent des besoins les plus urgents de la vie...on les trouve morts de faim et gelés de froidure."²⁸ Pour soulager cette misère, elle propose de fonder "des maisons qui ne seraient ouvertes que l'hiver pour les ouvriers sans travail, les vieillards sans force, les enfants sans appui...ces maisons qui seraient tenues sainement et proprement...pourraient se charger de beaucoup d'entreprises. Les veuves des ouvriers..trouveraient dans ces asiles un prompt secours pour elles et leurs enfants."²⁹

Dans Remarques patriotiques, l'abondance des idées d'Olympe de Gouges est vraiment remarquable : elle y développe tout un programme humanitaire d'assistance sociale et d'aide médicale pour les nécessiteux, telles les femmes qui "restent avec plusieurs enfants sans secours et souvent elles sont enceintes...sans secours, sans pain" et elle démontre aussi d'un souci d'hygiène inconnu à l'époque.

Elle imagine aussi la création d'ateliers publics pour employer les chômeurs et même un plan de communisme agraire extraordinaire, organisé par le gouvernement, annonçant des plans socialistes qui existeront au vingtième siècle, avec la notion, inconnue à l'époque, d'employer des individus en faveur du bien public et même une sorte de "transfert de population" de la ville à la campagne pour le bénéfice de la société ! : "Dans mes rêveries patriotiques, j'ai rencontré tant d'hommes oisifs dans les grandes villes...Pourquoi ne point occuper cette quantité d'hommes aux terres incultes, puisqu'ils sont inutiles dans les capitales. Que le gouvernement donne toutes les terres en friche du Royaume à des sociétés, ou à chaque particulier la portion qu'il pourra cultiver ? C'est le meilleur moyen...de débarrasser la société d'une quantité d'hommes inutiles dont la mollesse et la misère font des scélérats. La plupart de ces terres seraient consacrées à élever des bestiaux qui manquent depuis quelques années en France et qui privent le malheureux d'un bouillon quand il en a besoin, tant la viande est devenue exorbitamment chère."³⁰

Inspirée par un idéalisme socialiste novateur, elle s'irrite contre le "riche impitoyable qui cache son argent" et propose de mettre "ces trésors dans

l'inaction" dans les caisses de l'Etat, qui a tant besoin de fonds, mais sans gains matériels pour le donateur, sinon "la gloire et l'honneur qui éterniseront votre mémoire".

Elle voit aussi la nécessité de créer, en plus de l'impôt volontaire qu'elle proposait dans sa première brochure, "un bon impôt sur le luxe effréné" des riches et des spéculateurs, toute une série de taxes sur les signes extérieurs de la richesse, tels le nombre de chevaux et de voitures, l'existence de chiffres et d'armoiries, et même sur les maisons de jeu, la peinture et la sculpture, car, remarque-t-elle, "le Peuple ne se fait ni peindre ni sculpter, ni décorer ses appartements et un tel impôt ne peut nullement lui nuire"³¹.

Seule la maison du roi, pense-t-elle judicieusement, devrait être exempte pour raisons politiques de ces réformes contre le luxe, car "le Souverain doit non seulement inspirer à ses sujets le respect et la vénération par la splendeur qui l'environne : mais encore se montrer aux yeux des peuples étrangers avec un éclat propre à leur donner la plus haute idée des ressources de la Nation."³²

A partir de 1789, Olympe de Gouges se jette dans la mêlée et publie, ou fait afficher, au moins une dizaine de pamphlets, traitant parfois de sujets sociaux divers, tels la propreté des rues de Paris, le sort des enfants naturels, la question du divorce ou la création d'une Maison de charité pour les femmes, mais surtout des questions politiques à l'ordre du jour. S'adressant, par exemple, aux Etats-Généraux avant leur première réunion en mai 1789, dans son Dialogue allégorique entre la France et la Vérité (avril

1789), elle leur recommande la modération et la sagesse, ainsi que la lecture, salubre à son avis, de ses écrits ! Elle les exhorte en particulier à considérer ses idées sur le théâtre, mentionnées dans son écrit Le Bonheur primitif de l'Homme ou les Rêveries patriotiques (1789). Pour elle, comme pour son ami Louis-Sébastien Mercier, le théâtre est chose fort sérieuse car il peut et doit transformer les mœurs : “Tout bon citoyen convient que pour rendre à la France sa bonne Constitution il faut essentiellement s’occuper de la restauration des mœurs...quel moyen plus salubre aux hommes que celui de ses plaisirs? Quel est le théâtre de nos jours qui offre une école de mœurs? Dans tous on trouve ce qui peut flatter et entretenir les vices...si une bonne religion a toujours été les fondements inébranlables du salut des Etats et des Peuples, un théâtre moral...exciterait les vertus, corrigerait les libertins : et à peine dix ans se seraient écoulés que l’on reconnaîtrait que la bonne comédie est véritablement l’école du monde.”³³ Et pour finir ces remarques sur l’importance d’un théâtre “vertueux”, elle ne résiste pas à rappeler aux Etats-Généraux l’existence de sa propre production théâtrale : “S’il est vrai que le spectacle soit nécessaire aux Etats, qu’il soit inventé pour la récréation et l’instruction des hommes, sans doute le Gouvernement et la Nation assemblée approuveront mon théâtre.”

Passant ensuite à la question qui lui tient déjà tant à coeur, celle du sort des femmes, elle fait appel aux représentants de la Nation et réclame leur aide avec véhémence en faveur de la création d’un hôpital pour femmes :
 “Ô Citoyens ! ô Monarque ! ô ma Nation ! que ma faible voix puisse retentir dans le fond de vos coeurs ! qu’elle puisse vous faire reconnaître le faible sort

des femmes...Lequel d'entre vous n'a point été père, lequel d'entre vous n'est point époux, lequel de vous n'aura point vu expirer sa fille ou son épouse dans des douleurs ou dans des souffrances cruelles ?...souvent on voit de jeunes femmes, après avoir souffert jour et nuit des douleurs aiguës, expirer entre les bras de leurs accoucheurs et donner, en mourant, la vie à des hommes dont, jusqu'à ce moment, aucun ne s'est occupé sérieusement de témoigner le plus petit intérêt à ce sexe trop infortuné." ³⁴

Elle remarque justement que les hommes ont bien pris soin de fonder des maisons de santé pour leurs malades, comme les Invalides pour les blessés de guerre ou diverses Maisons de charité pour les nobles et qu'il est donc temps de fonder une "Maison de charité particulière où il ne soit reçu que des femmes". Et elle ajoute, avec un souci d'hygiène bien en avance sur son temps : "Ce ne sont point des appartements somptueux..que les femmes attendent de l'humanité et de la générosité de la nation : c'est une Maison simple dont la propreté sera tout le luxe".

Chacune des brochures qu'Olympe de Gouges publie donc durant ces premières années de la Révolution semble avoir été écrite sous l'impulsion du moment et dans l'excitation de l'atmosphère passionnée et dangereuse qui règne alors à Paris. La spontanéité journalistique de ses phrases, les répétitions mêmes qu'on rencontre dans ses textes, créent une image réelle et vivante de l'époque ; ses réflexions politiques, ses commentaires sur les événements du moment, et même ses hésitations, ses découragements et ses

changements d'opinion, constituent un témoignage historique saisissant de cette époque incertaine.

Ses fluctuations politiques concernant la monarchie, par exemple, semblent refléter fidèlement l'évolution des événements. D'abord, nous l'avons vu, elle se montre royaliste ardente, mettant ses espoirs de changement dans un amour quasi-filial pour le roi et la reine, qu'elle voit en songe dans ses Remarques patriotiques (1788) : "O surprise admirable ! je vois mon Roi Louis XVI, en personne, qui me tend la main...Je découvre à ses côtés une femme...c'était la Reine. Cette aimable candeur qui se répand sur son front auguste, son air affable et compatissant."³⁵

Après la prise de la Bastille, dans son Adresse au Roi, Les songes patriotiques (juillet 1789), elle propose au roi, avec respect, de nommer un Régent pour calmer les esprits : "Sire, vous n'avez rien à craindre pour vous, malgré le vertige qui égare tous les Français, vous réglez dans leur coeur...Il est temps, Sire, de prendre un parti courageux, il est temps d'étonner vos sujets par la plus grande de toutes les vertus...montrez du courage et de la fermeté...et bientôt vous verrez, Sire, que la Nation vous remettra en main le pouvoir absolu qui peut seul rétablir l'ordre." Et elle lui fait dire : "...je vois avec peine qu'on se lasse de mes bontés...je vous proposerais, Messieurs, de nommer un Régent"³⁶

Naturellement, comme pour chacune de ses propositions, il se trouve des lecteurs qui s'indignent de son audace à se mêler de politique. Dans sa préface à sa pièce Le Couvent ou les vœux forcés (1792), elle évoquera plaisamment ces critiques : "Mes écrits patriotiques soulevèrent tous les partis naissants

contre mes bonnes vues. A peine j'étais entrée en lice avec les vrais soutiens de la France que les merveilleux de la Cour crièrent à l'audace, à l'entreprise, et prétendirent qu'il valait mieux que je fisse l'amour que des livres. J'aurais pu les en croire s'ils avaient été en état de me le persuader."³⁷

Dans son Adresse au Roi, datée de mai 1791, en face des dangers de guerre, elle l'implore et le met en garde, avec une pénétration surprenante : "Sire, il est temps que vous n'écoutez que la voix de votre coeur, il est temps encore de régner sur des hommes libres; mais, Sire, il ne faut plus vous le dissimuler, il ne vous reste qu'un moment pour reprendre tous vos droits, il ne vous reste qu'un moment pour les perdre à jamais. Ce moment est celui où vos frères, votre famille entière...prendront les armes contre leur Patrie, se réuniront avec les étrangers pour attaquer de toutes parts leurs foyers." Et, dans une belle profession de foi de ses convictions, elle s'exclame : "D'autres temps, d'autres moeurs, le siècle de la philosophie, de la raison, du souverain empire de la Nature, est arrivé enfin jusqu'à nous ; une poignée d'hommes tenterait vainement de renverser à la foi l'ouvrage du ciel et de la terre."³⁸

Ce royalisme enthousiaste, confiant, cesse après la fuite du roi à Varennes, le 22 juin 1791 et Olympe, déçue comme bien des Français, hésite sur la voie à prendre. Dans Sera-t-il Roi, ne le sera-t-il pas ? (Juin 1791) elle espère encore que des mesures appropriées peuvent préserver la royauté: "Acceptera-t-on un gouvernement Républicain, remettra-t-on le Roi sur le trône, ou nommera-t-on un Régent ?...Pauvre Roi ! qu'es-tu devenu ? qu'as-tu fait ?... il faut vous soumettre à cette loi...changer l'esprit de votre Cour, faire une réforme totale de votre Maison...et régénérer entièrement cette Cour

gangrenée ; mettre à la place des Aristocrates; des Nobles patriotes, ainsi que les citoyens et citoyennes connus de même par leur patriotisme.”³⁹

Le ton de cette brochure de 1791 est évidemment bien éloigné de ses rêves de 1788 et de l'idéalisation respectueuse des personnes royales qui apparaît plus tôt : “La promesse auguste qu’il (le roi) fit à son Peuple en ceignant son front du diadème, de veiller sans cesse au bonheur de ses sujets...il se résoudra sans peine aux plus grands sacrifices. La Reine, elle aussi...a montré par la joie qu’elle a manifestée, que les Français n’ont jamais cessé de lui être chers.”⁴⁰

Cependant, Olympe de Gouges restera toujours modérée, car elle est “une femme de l’ancienne France. La Révolution l’attire et l’épouvante...la vieille société monarchique et aristocratique avait pénétré son imagination...Elle est “peuple” mais également aristocrate : elle est XVIIIe siècle.”⁴¹.

Comme elle le rappelle avec indignation dans sa brochure Compte moral rendu et dernier mot à mes chers amis, à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le Sieur Bourdon (décembre 1792), à partir de la fuite du roi, le 21 juin 1791, elle est sincèrement persuadée que le roi a trahi. C’est en termes vigoureux et fiers qu’accusée par Bourdon de favoriser le retour de la monarchie absolue, elle se justifie : “Le sieur Bourdon reproche à la société des Jacobins de ne pas porter son attention entière sur moi ; pour aiguïser les poignards qui doivent m’assassiner...il ajoute que je colporte une pétition qui ne tend à rien moins qu’à remettre sur le trône Louis XVI (*Moi, remettre sur le trône ce traître!Quelle criminelle calomnie!*) Et c’est par de billevesées qu’on agite, qu’on trompe le peuple et qu’on fait égorger les citoyens! ... Louis XVI part

pour Varennes; je ne vois plus en lui qu'un traître. On lui pardonne, et la constitution signée, on me réduit à lui pardonner aussi."⁴²

Dans cette brochure, écrite moins d'une année avant son exécution, Olympe se remet en scène, comme dans ses autres écrits politiques, très consciente et fière des idées patriotiques originales qu'elle offrit à la nation dans le passé, mais découragée par les difficultés qu'elle rencontre toujours : "En 1788 je publiai ma lettre au peuple et l'impôt volontaire. Cette première production politique fixa les regards de la nation et du gouvernement. Le citoyen Mercier, philosophe célèbre et député à la Convention, frémit pour moi...Fière et hardie comme ce même Mercier, comme Jean-Jacques, je n'en fus que plus entreprenante...La révolution s'opère, et je la suis avec la tendresse d'une mère pour un enfant idolâtré. Je vois des trahisons de toute nature ; je le démasque : on ne veut pas m'en croire. Je donne cent projets utiles ; on les reçoit : mais je suis femme, on ne m'en tient pas compte...vous reconnaîtrez, sénateurs, qu'une femme porta la première le charme de l'indépendance et le flambeau du patriotisme dans la chose publique."⁴³

Comme toujours, elle ressasse ses craintes pour le futur de la révolution et prévoit avec une lucidité prophétique les dangers possibles : "Je ne me suis pas trompée...Je craignais qu'une seconde révolution ne produisit une secousse désespérante et ne précipitât cette malheureuse patrie dans l'abîme où elle était prête à s'engloutir...Que deviendra, aux yeux de l'Europe entière, cette révolution si vantée, dont nous étions si fiers ? Nous voulions servir de modèles au monde, et nous n'en serons que la honte et l'effroi."⁴⁴

Avec une témérité folle et un orgueil démesuré, elle attaque ses ennemis de front : "Qu'étiez-vous alors, Marat, Robespierre, Bourdon. Des insectes croupissants dans le brouillard de la corruption, d'où vous n'êtes pas encore sortis. J'étais déjà un grand homme, que vous n'étiez encore que de vils esclaves. Les faits parlent mieux que moi...Les affreux égoïstes...achèvent d'égorger la chose publique." A la lecture de telles violences, comme s'étonner de sa fin tragique ?

Cependant, son emportement n'est que verbal. Par nature, Olympe déteste la violence et exhorte sans cesse le peuple à la modération, à la générosité, au respect des principes républicains qu'elle admire tant. Presque tous ses pamphlets de 1791 et 1792 sont empreints de respect humain, d'une grande générosité et, souvent, d'une pénétration politique remarquable. Par exemple, dans La fierté de l'innocence ou le silence du véritable patriotisme, affiche publiée en septembre 1792, se présentant presque comme une prophétesse, elle avertit très courageusement le peuple français des dangers de la violence : "...je me suis attachée à détourner l'orage qu'un égarement populaire appelait sur la nation française ; mes écrits sont une prophétie exacte de tout ce qui s'est passé sous nos yeux. Que de maux j'aurais prévenus, si l'on avait voulu m'écouter ! que de sang on aurait épargné, si l'on avait voulu me croire !...Le sang, disent les féroces agitateurs, fait les révolutions. Le sang, même des coupables, versé avec profusion et cruauté, souille éternellement ces révolutions."⁴⁵

Son patriotisme n'est jamais fanatique et, comme le remarque très justement Léopold Lacour, elle rêve "d'une révolution philosophique, digne

de la sainte humanité”⁴⁶.

Avec une grande lucidité, elle perçoit les périls de la peine de mort pour raisons politiques et les dangers de la violence, auxquels elle-même succombera bientôt. Pour elle, comme pour les révolutionnaires de la première heure, il est important de préserver la pureté des principes révolutionnaires : “Peuple français, ce n’est point assez d’avoir pris ta défense sous le despotisme de l’ancien régime, d’avoir sauvé la partie indigente des horreurs de la misère...je te devais encore des avis salutaires. Songe que tu es républicain : songe que ce titre te suffit pour faire grâce un jour au tyran qui t’a si longtemps captivé ; songe que tu ne seras grand qu’en remportant cette première victoire...Peuple français, apprends que les plus ardents à la destruction de la royauté, n’étaient ni patriotes ni républicains : ils servaient leurs projets et non tes intérêts.”⁴⁷

Avec une témérité étonnante en ces temps de violence - on s’étonne parfois, à la lecture de ses écrits, qu’elle n’ait pas été arrêtée et exécutée plus tôt - elle attaque les chefs de la Terreur. Marat, “dont le seul aspect inspire les plus douloureux soupçons...Et ce cannibale a pu séduire le peuple français ?” est pour elle un “destructeur des lois, ennemi mortel de l’ordre, de l’humanité, de sa patrie...vit libre dans la société dont il est le tyran et le fléau.”⁴⁸

Quant au tout-puissant Robespierre, il est le sujet du virulent pamphlet Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie. Portrait exact de cet animal (5 novembre 1792), remarquable par son style vigoureux : “Ecoute, Robespierre...Tu te dis l’unique auteur de la Révolution, tu n’en fus, tu n’en es, tu n’en seras éternellement que l’opprobre et l’exécration...ton

souffle méphétise l'air pur ... ta paupière vacillante exprime malgré toi toute la turpitude de ton âme, et chacun de tes cheveux porte un crime.. Crois-moi, Robespierre, fuis le grand jour, il n'est pas fait pour toi. Que veux-tu ? Que prétends-tu ? De qui veux-tu te venger ? A qui veux-tu faire la guerre et de quel sang as-tu soif encore ?... Tu voudrais assassiner Louis le dernier pour l'empêcher d'être jugé légalement ; tu voudrais assassiner Pétion, Roland, Vergniaud, Condorcet, Louvet, Brissot, Lasource .. tous les flambeaux de la République et du patriotisme.”⁴⁹

Deux mois avant sa mort, de sa prison de l'Abbaye, elle réussit encore à faire sortir une affiche audacieuse, intitulée Olympe de Gouges au Tribunal révolutionnaire, dans laquelle elle se défend dans un style superbe et, à nouveau, attaque Robespierre en termes clairvoyants : “Magistrats qui allez me juger, apprenez à me connaître ! Ennemie de l'intrigue, loin des systèmes, des partis qui ont divisé la France au milieu du choc des passions, je me suis frayée une route nouvelle... je n'ai servi mon pays que d'après mon âme, j'ai bravé les sots, j'ai frondé les méchants et j'ai sacrifié ma fortune entière à la Révolution... Robespierre m'a toujours paru un ambitieux, sans génie, sans âme. Je l'ai vu toujours prêt à sacrifier la nation entière pour parvenir à la dictature ; je n'ai pu supporter cette ambition folle et sanguinaire et je l'ai poursuivi comme j'ai poursuivi les tyrans.”⁵⁰

Olympe de Gouges fut-elle, comme on le lui reprocha souvent, une royaliste invétérée ? Il est certain que ses écrits montrent une modération toute particulière envers Louis XVI. Même la trahison de sa fuite à Varennes ne

provoque à aucun moment sa haine. Dans l'un de ses meilleurs écrits, L'esprit français ou problème à résoudre sur le labyrinthe de divers complots.

22 mars 1792) elle s'adresse encore à lui avec respect, l'avertissant seulement de l'influence dangereuse de son entourage de "ci-devant nobles" qui, selon elle, l'induisent constamment en erreur et elle déplore sa faiblesse : "Les insensés avec leurs faux raisonnements représentent votre aïeul, Louis XIV, comme Jupiter la foudre à la main ; ils vous disent que s'il était sur le trône, les Français rentreraient sous le joug de l'esclavage ; les ignorants, ils ont donc bien mal connu le caractère de Louis XIV...A votre âge, Sire, il aurait retenu le sceptre prêt à lui échapper ; fier de porter le titre de roi d'un peuple libre, il aurait mis ce nouveau triomphe à la tête de ses grandes conquêtes... Malheureux roi ! Quelle sera ta situation...Roi sans trône, roi sans volonté, roi sans pouvoir, roi sans disposition de faire même le bien, roi sans peuple !" ⁵¹

Lorsqu'en octobre 1792, le roi est arrêté et que l'Assemblée organise son procès, Olympe prend l'initiative courageuse, et incroyable, à l'époque, de la part d'une femme, de se proposer pour le défendre : "Je m'offre après le courageux Malesherbes pour être le défenseur de Louis. Laissons à part mon sexe, l'héroïsme et la générosité sont aussi le partage des femmes et la Révolution en offre plus d'un exemple...Je crois Louis fautif comme roi ; mais, dépouillé de ce titre proscrit, il cesse d'être coupable aux yeux de la République..Il fut faible, il fut trompé, il s'est trompé lui-même." Et, avec une clairvoyance politique supérieure, elle ajoute : "Il ne suffit pas de faire tomber la tête d'un roi pour le tuer ; il vit encore longtemps après sa mort. Mais il est mort véritablement quand il survit à sa chute." ⁵²

Ce geste généreux est naturellement ignoré par la Convention et devient source de critiques générales et de moqueries envers son auteur, preuve supplémentaire, pour les contemporains d'Olympe, de sa comique excentricité.

Après la condamnation à mort de Louis XVI, dans une brochure du 18 janvier 1793, Arrêt de Mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet, elle explique ses intentions et, infatigable, essaie encore de le sauver, cette fois pour des raisons de politique internationale. Elle se montre ici généreuse en même temps que perspicace : “Quand je me suis proposée pour défendre Louis, il était sans appui, sans défenseur : je m'étais imposé cette noble tâche et en descendant dans mon âme je ne voyais que la paix de mon pays...vous l'avez jugé, je respecte le décret de ma nation : vous allez discuter actuellement sur un sursis à l'exécution de son arrêt ...Discutez sur un traité avec les puissances ennemies, achetez avec la tête de ce coupable une paix qui peut nous être favorable, qui peut épargner le sang de tous les peuples...Cette tête coupable une fois tombée elle ne nous est plus d'aucune utilité...offrez la grâce de ce criminel, à la condition qu'ils reconnaîtront, par une démarche solennelle la république française indépendante”⁵³.

Ce court article est très caractéristique de l'oeuvre politique d'Olympe et de sa nature même, par un mélange constant d'opinions très valables, de connaissances réelles présentées dans un style plein de vie et d'idées à l'originalité parfois bizarre, qui en réduisirent certainement, à l'époque, la valeur politique. S'inquiétant, à juste titre, des effets probables que produira l'exécution du roi, elle termine par cette suggestion militaire, pour le moins

étrange : “Je voudrais donc que Louis, que sa femme, ses enfants et toute sa famille fussent enchaînés dans une voiture, et conduits au milieu de nos armées, entre le feu de l’ennemi et notre artillerie. Si les brigands couronnés persistent dans leur crime...je briguerai l’honneur d’allumer, la première, la mèche du canon qui nous délivrera de cette famille homicide et tyrannique.”⁵⁴

Olympe voudrait-elle, par ce ton inattendu de sévérité et d’intransigeance, influencer les membres de l’Assemblée d’épargner la famille royale ? Ses efforts ne servent évidemment à rien, puisque le 21 janvier 1793, quelques jours après la publication de cette brochure, le roi est exécuté.

Avec la même générosité courageuse, Olympe de Gouges, nous l’avons mentionné plus haut, entreprend de défendre les éléments les plus faibles de la société, les groupes qui lui paraissent particulièrement exposés à l’injustice. Dès 1784, elle “s’attaque” à la question des Noirs des colonies, soumis à l’esclavage ignominieux des colons blancs, et elle déplore l’injustice de leur sort dans sa pièce Zamor et Mirza, qui devient en 1788 L’esclavage des Noirs ou l’heureux naufrage. Dans cette pièce, où Olympe se montre bien, comme elle l’affirmera plus tard, révolutionnaire avant la lettre, et dans une belle postface ajoutée en février 1788, Réflexions sur les Hommes Nègres, elle condamne vigoureusement l’esclavage. D’abord, en termes émouvants par leur simplicité naïve, elle se met elle-même en scène, comme à l’accoutumée : “L’espèce d’hommes nègres m’a toujours intéressée à son déplorable sort. A peine mes connaissances commençaient à se développer...

que l'aspect d'une Nègresse que je vis pour la première fois, me porta à réfléchir, et à faire des questions sur sa couleur. Ceux que je pus interroger alors, ne satisfirent point ma curiosité et mon raisonnement."⁵⁵

Elle décrit ensuite comment, poussée par ses instincts "naturels" - car elle ne se veut influencée par personne ! - elle en arriva seule à la conclusion que l'esclavage était une institution condamnable : "...en avançant en âge, je vis clairement que c'était la force et le préjugé qui les avaient condamnés à cet horrible esclavage, que la Nature n'y avait aucune part, et que l'injuste et puissant intérêt des Blancs avait tout fait."

En fait, elle fut très probablement exposée aux idées anti-esclavagistes de ses amis Mercier et Brissot de Warville, créateur à cette époque de "la Société française des Amis des Noirs", et elle les mentionne plus loin sans les nommer : "Plusieurs hommes se sont occupés de leur sort : ils ont travaillé à l'adoucir."⁵⁶

Quoiqu'il en soit, avec une vigueur remarquable et une originalité d'idées surprenante pour l'époque - ce texte est publié en 1788 - c'est elle qui proclame, sans équivoque, l'égalité totale des races : "L'homme partout est égal. La France n'abandonnera pas des malheureux qui souffrent mille trépas...un commerce d'hommes ! grand Dieu ! et la Nature ne frémit pas ! ..en quoi les Blancs diffèrent-ils de cette espèce ?...La couleur de l'homme est nuancée, comme dans tous les animaux que la Nature a produits ...c'est là la beauté de la Nature.Pourquoi donc détruire son ouvrage ?"⁵⁷

Olympe de Gouges, nous l'avons déjà mentionné, fut aussi, très tôt,

intensément consciente de la situation difficile des femmes de son époque. Malgré les travaux de certains précurseurs du féminisme, tels Condorcet et Mary Woolstonecraft, la question des droits des femmes n'est guère à l'ordre du jour dans la France de 1789 : selon les idées du temps, le rôle de la femme reste toujours essentiellement domestique et les débats politiques de la Révolution française à ses débuts ne traitent que des droits "de l'Homme", terme pour le moins équivoque dans l'atmosphère qui règne alors.

Ainsi que le remarque justement Joan Wallach Scott, dans son intéressant article "*A Woman who has only paradoxes to offer : Olympe de Gouges claims rights for women*", il existe une profonde ambiguïté dans l'expression même des principes révolutionnaires : "On the one hand, the unit of national sovereignty was declared to be a universal, abstract, rights-bearing individual : on the other hand, this human object was almost immediately given particularized embodiment as a man. The abstraction of a genderless individual endowed with natural rights made it possible for women to claim the political rights of active citizens and, when denied them in practise, to protest against exclusion as unjust...but there is no question that... the attribution of citizenship to (white) male subjects...suggested either that rights themselves, or at least how and where they were exercised, depended on the physical characteristics of human bodies."⁵⁸

La majorité du public est entièrement indifférente aux injustices faites aux femmes qui, malgré les généreux principes de la Révolution, restent aussi dépourvues de droits civils et sociaux que sous l'Ancien Régime. Olympe de Gouges, elle, avec son ardente imagination et ses espoirs enthousiastes de

renouveau politique et social, voudra voir les femmes bénéficier, comme les hommes, de tous les droits de liberté et d'égalité que la Révolution apporte aux Français. Allant comme toujours jusqu'au bout de ses convictions, elle réclamera sans hésitation, dans son extraordinaire Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (1791) "les droits naturels, inaliénables et sacrés de la femme".

Se proclamant fièrement une activiste de la lutte pour l'égalité et une adversaire déclarée de toute oppression, ainsi qu'elle se définit dans sa lettre Adieux aux Français du 24 avril 1790, signée "la plus décidée Royaliste et l'ennemie mortelle de l'esclavage."⁵⁹, est-il surprenant de voir Olympe de Gouges engagée tout au long de sa vie littéraire, et plus d'un siècle en avance, dans un combat ardent en faveur de l'égalité des sexes et des droits politiques, économiques et sociaux des femmes ?

Sa vie mouvementée et indépendante l'ayant instruite très tôt des dangers et des limitations de la condition féminine, Olympe en connaît les problèmes directement et les décrit parfois avec une amertume, une lucidité combative très en avance sur son époque. Dans une lettre au duc d'Orléans du 11 juillet 1789, par exemple, elle remarque : "Pardonnez, Monseigneur; une fierté qui convient à mon sexe, dont les démarches sont toujours mal interprétées ; il est affreux que les femmes n'aient pas les mêmes avantages que les hommes...Ah! que mon sexe est malheureux ! Ce n'est, en général, que par ses charmes, sa séduction qu'il obtient tout du vôtre. Eh bien ! il faut que je prouve au public qu'il y a des moyens plus nobles, si les femmes veulent enfin devenir essentielles, un jour... j'espère qu'un jour, les femmes pourront échapper aux

horreurs de la misère par les récompenses qui sont dues aux talents? Et j'ose avancer, qu'en élevant leur sexe, on restaurera en même temps les mœurs"⁶⁰

Ces lignes, où Olympe évoque des espoirs utopiques de transformation des mœurs de la société, sont fort émouvantes mais aussi d'une étrange ambiguïté. En effet, si son idéalisme naïf, sa foi en la nature humaine, ses espoirs de progrès, se montrent identiques aux aspirations de toute sa génération, son rêve particulier de libération des femmes fait preuve d'un aveuglement alarmant et paraît, dans la réalité sociale et politique du temps, voué à un échec certain : il semble qu'à nouveau, elle ait choisi de combattre en faveur d'une cause perdue !

Sans illusions, elle sait combien l'opinion publique s'opposera à des idées aussi extrêmes, mais, n'hésitant jamais à promouvoir des idées difficiles, semblant même prendre plaisir à lutter seule en face de tous, elle est prête à prendre tous les risques pour atteindre au bien de l'humanité : "A la lecture de ce bizarre écrit, je vois s'élever contre moi les tartufes, les bégueules, le Clergé et toute la sequelle infernale...J'offre un moyen invincible pour élever l'âme des femmes ; c'est de les joindre à tous les exercices des hommes..le préjugé tombe, les mœurs s'épurent et la nature reprend tous ses droits"⁶¹

Dans presque chacun de ses écrits politiques, elle mentionne donc, tantôt le sort des femmes en général, tantôt ses expériences personnelles de femme en but aux difficultés particulières à son sexe ; ses brochures sont parsemées de réflexions souvent très pessimistes à ce sujet. Ainsi, dès 1785, dans l'une de ses premières pièces, L'Homme généreux, elle constate avec amertume :

“Voilà comme notre pauvre sexe est exposé. Les hommes ont tous les avantages ...On nous a exclues de tout pouvoir, de tout savoir”(A. I, sc. 10)

Durant les premiers désordres révolutionnaires, elle est très consciente du sort particulièrement difficile des femmes du peuple et elle se constitue leur porte-parole, décrivant des faits d'actualité, déplorant en termes pleins d'émotion, dans sa Lettre au Peuple et ses Remarques patriotiques (1788), les conditions de vie terribles des pauvres familles d'ouvriers, la misère des mères de famille et les souffrances des femmes pauvres en temps de désordres. Emportée par l'émotion, elle dépeint des scènes dramatiques dans le style de Greuze : “l'Ouvrier manque de pain pour donner à sa femme, à ses enfants...Combien de fois n'a-t-on pas vu de ces infortunées qui perdent leurs soutiens dans un bâtiment, dans une carrière ou dans une fosse ; elles restent avec plusieurs enfants sans secours, et souvent elles sont enceintes quand on leur apporte leurs maris morts sur un brancard...et comme tout est l'affaire du moment à Paris, les infortunées veuves restent quelque temps après sans secours, sans pain quand leurs enfants en leur tendant les bras leur en demandent à grands cris. Et, dans les fortes gelées, ces enfants meurent en proie à des tourments affreux, qui ajoutent encore à ceux de leurs mères.”⁶²

Par cette prise de position vigoureuse en faveur du peuple, Olympe de Gouges mérite bien le beau jugement que Léopold Lacour donne sur son caractère généreux à propos de sa première brochure : “Ce qui lui fait grand honneur...c'est l'ardent souci qu'elle y montre de la misère populaire à Paris et en province. Ce que nous appellerions, d'un terme encore inconnu, son altruisme, se manifeste en des lignes qui la font aimer.”⁶³

La Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne (1791)⁶⁴ est peut-être le document politique le plus remarquable publié par Olympe de Gouges. Parallèle à la Déclaration des Droits de l'Homme du 26 août 1789, ce manifeste, écrit dans un style dramatique et éloquent propre à la solennité du sujet, constitue un effort cohérent et logique pour changer les conditions de vie des femmes dans la nouvelle ère introduite par la Révolution, et pour en assurer ainsi la réussite, qui serait incomplète, selon Olympe, sans le total affranchissement des femmes.

Dans son préambule, Olympe, s'adresse à la Reine, en tant que représentante de toutes les femmes car, "il n'appartient qu'à celle que le hasard a élevée à une place éminente de donner du poids à l'Essor des Droits de la Femme". Remarquant que "Cette Révolution ne s'opérera que quand toutes les femmes seront pénétrées de leur déplorable sort, et des droits qu'elle ont perdus dans la société", elle l'exhorte à agir : "Soutenez, Madame, cette belle cause ; défendez ce sexe malheureux et vous aurez bientôt pour vous la moitié du Royaume."

Plus loin, elle souligne les liens directs entre les femmes et les membres de l'Assemblée nationale auxquelles elle dédie la déclaration, et les conséquences, désastreuses pour tous, de l'inégalité actuelle des droits : "Les mères, les filles, les soeurs...considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de la femme, sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des gouvernements, ont résolu d'exposer dans une déclaration solennelle, les droits naturels, inaliénables et sacrés de la femme."

Certains des dix-sept articles de la Déclaration soulignent les similitudes entre hommes et femmes, et illustrent les efforts tenaces d'Olympe pour transformer le statut social de la femme, tels l'article II, qui stipule que "le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de la Femme et de l'Homme", ou l'article VII, qui exige la soumission totale des femmes aux mêmes lois que les hommes : "Nulle femme n'est exceptée ; elle est accusée, arrêtée, et détenue dans les cas déterminés par la loi. Les femmes obéissent comme les hommes à cette loi rigoureuse."

Le plus célèbre de ces articles et aussi le plus émouvant, vu la fin tragique de son auteur, est l'article X qui stipule : "...la femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune ; pourvu que ses manifestations ne troublent pas l'ordre public."

D'autres articles, les plus originaux, analysent les différences entre les sexes et offrent des solutions aux problèmes spécifiques concernant les femmes. Ainsi l'article XI traite de la liberté d'expression et de ses implications particulières aux sexe féminin : "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. "

Par cette clause, touchant à une question spécifique du domaine féminin en même temps qu'au problème général de la paternité, Olympe de Gouges va plus loin que la Déclaration des Droits de l'Homme, qui ne traite que de droits abstraits. Elle met un problème fondamental de sexualité dans le

contexte social, transformant ainsi la notion abstraite de liberté d'expression en un appel pressant aux hommes, extraordinaire par sa modernité et certainement d'une folle excentricité aux yeux de ses contemporains, pour qu'ils prennent la responsabilité de leurs actes sexuels et assument leurs obligations envers leurs enfants.

Selon Joan Wallach Scott, il s'agit peut-être d'une faiblesse de souligner ainsi les différences entre les sexes : "its very specificity weakened its objective...de Gouges' declaration seems ...to lack seriousness and generalizability. At the most crucial point in the argument - the demand for liberty to speak - the specificity of Woman marks her difference from the universality of Man..."⁶⁵ Mais elle perçoit aussi l'importance et la grande originalité de l'idée d'Olympe : "Representing women as speaking objects seems to have required more than expanding or pluralizing the category of citizen. It called for refuting sexuality and maternity as grounds for silencing women in the public/political realm...De Gouges contradicted, with a concrete example, the revolutionaries' endorsement of oppositions between active and passive, liberty and duty, individual and social. Naming the father was both a claim on paternal obligation and an exposure of the abuses of patriarchal power ; it also arrogated women a masculine prerogative."

Le postambule de la Déclaration est un ardent appel aux femmes, où Olympe de Gouges déplore leur faiblesse et leur indifférence, et les exhorte à prendre conscience des possibilités qui s'ouvrent désormais à elles : " 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... O femmes ! femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles ? Quels sont les avantages que vous avez recueilli dans la Révolution ? ...Quelles que soient les barrières que l'on vous oppose, il est en votre pouvoir de les affranchir : vous n'avez qu'à le vouloir."

Elle attaque enfin l'institution du mariage, "tombeau de la confiance et de l'amour", qui transforma les femmes en esclaves des hommes, et elle imagine, pour le remplacer, un "Contrat social de l'Homme et de la Femme". C'est une union volontaire entre deux individus libres et égaux, "pour la durée de nos penchants mutuels", clause qui implique la nécessité du divorce, qui sera d'ailleurs institué en loi en 1792 par l'Assemblée.

Toujours pratique, elle stipule que la fortune des partenaires de ce contrat sera mise en commun, sauf en ce qui concerne les enfants qu'ils ont ensemble, ou "de quelque lit qu'ils sortent" : "Nous entendons et voulons mettre nos fortunes en communauté, en nous réservant cependant le droit de les séparer en faveur de nos enfants et de ceux que nous pourrions avoir d'une inclination particulière, reconnaissant que notre bien appartient directement à nos enfants."⁶⁶

La Déclaration des droits de la Femme, présente donc des idées très novatrices, touchant à des sujets qui, même de nos jours, prêtent encore à discussion dans les sociétés les plus développées, et il est fascinant de constater, à nouveau, l'incompréhension totale que cet écrit, ainsi que l'oeuvre toute entière d'Olympe de Gouges, rencontra si longtemps auprès du public.

Ainsi que le remarque justement Olivier Blanc, "...l'Histoire a laissé d'Olympe de Gouges l'image d'un tribun en jupons, hystérique et sanglant, d'une agitée, d'une folle", et pourtant, "rien dans les nombreux écrits qu'elle nous a laissés ne fait douter de sa raison et de sa bonne santé. La République, d'ailleurs, voulut sa tête et ne la prit pas pour folle."⁶⁷

En effet, cette monumentale erreur de jugement de l'opinion publique, qui dura deux cent ans, est d'autant plus remarquable que les dirigeants politiques de 1793 semblent avoir pris fort au sérieux les nombreuses affiches d'Olympe de Gouges, au point même de la condamner à mort pour les idées girondines qu'elle exprimait dans son pamphlet du 19 juillet 1793, Les Trois Urnes ou le Salut de la Patrie.

Désespérée par les violences de la Terreur, elle osait y proposer au Comité de Salut Public l'organisation d'élections libres, à Paris et en province, qui détermineraient la forme du gouvernement préférée par les Français, républicain, fédéraliste ou monarchique : "les Français divisés combattent pour trois gouvernements opposés ; ils courent, comme des frères ennemis, à leur perte, et si je ne les arrête, ils imiteront les Thébains et finiront par s'entre-égorger jusqu'aux derniers... Plusieurs départements s'agitent et penchent vers le fédéralisme ; les royalistes sont en force au-dedans et au-dehors ; le gouvernement constitutionnel un et indivisible est en minorité...Je voudrais que la Convention rendît l'esprit du Decret que je vais te dicter...Il sera enjoint à tous les départements de former la convocation des assemblées primaires...le président proclamera, au nom de la Patrie en danger, le choix libre et individuel de l'un des trois gouvernements."⁶⁸

Par là, elle allait contre le principe, sacré pour la Convention, d'un gouvernement républicain central, et sa perte était assurée.

“Sait-elle bien elle-même quelles sont au juste ses opinions ?” écrit Jacques Hérissay à propos d'Olympe, dans son Monde des théâtres pendant la Révolution 1789-1900, daté de 1922 : “dans ses brochures, renouvelées à plaisir, elle aborde tous les sujets, dit son mot à propos de chaque événement, commente aussi bien la misère publique et le départ de Necker; l'affaire Favras ou la fuite des princes, et tour à tour, on la voit républicaine après avoir été royaliste et avant de le redevenir quand on jugera Louis XVI.”⁶⁹

On ne pourrait mieux décrire le caractère journalistique des écrits politiques d'Olympe, qui reflètent à merveille la confusion de l'époque par leur grande variété, leur mélange de réflexions personnelles, de faits divers, de prises de position politiques et même de ragots de toute nature.

Et pourtant, Hérissay ne l'entend guère ainsi, puisqu'il poursuit son portrait d'Olympe par la remarque péjorative suivante : “A partir de 1792, sa pauvre tête paraît décidément battre la campagne.”

Fille des philosophes, elle s'essaya même à la réflexion philosophique, exposant dans sa brochure Le Bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques (1789), des théories philosophiques et religieuses d'un idéalisme tout typique du siècle : “J'examinerai tout ce qui caractérise les sottises de l'homme depuis qu'il a perdu son bonheur. Je l'observerai dans ses plaisirs, son ambition, ses tourments, son hypocrisie, sa scélératesse et ses espérances...je n'entrevois aucune marque certaine, aucune notion bien

fondée qui me prouvent que l'homme a été sans génie, sans justice et sans humanité dans sa première origine...Le vrai Dieu...est, ce me semble, un Dieu généreux et bienfaisant, il laisse prospérer les nations, sous quelque forme que l'on veuille l'adorer...cependant, que de maux la Religion n'a-elle pas produits!"⁷⁰

Elle y imagine une société primitive utopique, basée sur l'amour et la compréhension entre hommes et femmes: "La concorde régnait toujours parmi ces peuples et la plus belle institution du bonheur de l'homme et de la loi naturelle, c'était le respect qu'ils portaient au lien sacré qui réunissait les époux...devant le soleil, ils se juraient un amour constant et une amitié indissoluble."

Il est poignant de constater combien ces rêves de 1789, toutes ces belles espérances de transformer la société, échouèrent misérablement, aboutissant à la grande amertume de son dernier pamphlet Olympe de Gouges au Tribunal Révolutionnaire, écrit en prison en septembre 1793, moins de deux mois avant sa mort. C'est sans doute le plus dramatique de ses écrits, par l'énergie désespérée de ses attaques contre tous ses ennemis, les juges du tribunal révolutionnaire, Robespierre, Fouquier-Tinville, et le fier courage dont elle fait preuve dans l'adversité : "Vieux esclaves des préjugés de l'ancien régime, valets gagés de la cour, républicains de quatre jours, il vous sied bien d'inculper une femme née avec un grand caractère et une âme vraiment républicaine...Frémissez, Tyrans modernes ! Ma voix se fera entendre du fond de mon sépulcre..Les lois républicaines nous promettaient qu'aucune autorité

illégale ne frapperaient les citoyens, cependant un acte arbitraire, tels que les inquisiteurs auraient rougi d'exercer sur les productions de l'esprit humain, vient de me ravir ma liberté... Depuis un mois, je suis aux fers ; j'étais déjà jugée, avant d'être envoyée au tribunal révolutionnaire par le sanhédrin de Robespierre, qui avait décidé que dans huit jours je serais guillotinée...il a senti qu'il n'était pas aisé d'inculper un être tel que moi...il a trouvé plus naturel de me faire passer pour folle.”⁷¹

Et, plus superbe que jamais, elle conclut avec panache : “Folle ou raisonnable, je n'ai jamais cessé de faire le bien de mon pays ; vous n'effacerez jamais ce bien.”

Notes

¹Rebel daughters. Women and the French Revolution (New York: Oxford Un. Press. 1992) p.108.

²E. Laitullier Les Femmes célèbres de 1789 à 1795 et leur influence dans la Révolution. o.c. p.66.

³Léopold Latour Olympe de Gouges Revue de Paris o.c. p. 115.

⁴Ibid. p. 111.

⁵O. de Gouges Oeuvres (Paris: Cailleau, 1788) t.1, p.67.

⁶O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.41.

⁷Ibid. p.42.

⁸Léon Abensour La femme et le féminisme avant la Révolution (Genève:Slatkine, 1977) p. 94.

⁹Ibid. p.95.

¹⁰O. de Gouges Oeuvres complètes. Théâtre o.c. p.119.

¹¹O. de Gouges Lettre au Peuple ou le projet d'une Caisse patriotique Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.75.

¹²O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.78.

¹³Ibid., p.89.

¹⁴Ibid. p.39

¹⁵Ibid. p. 45.

¹⁶Ibid. p. p.123.

¹⁷O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.127.

¹⁸O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.7

¹⁹O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.67.

²⁰Ibid. p. 128.

²¹Ibid.. p.132.

²²Ibid. p.24.

²³L. Lacour *Olympe de Gouges* Revue de Paris o.c. p.124.

²⁴O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p. 39.

²⁵Ibid. p.40

²⁶Ibid. p.43.

²⁷Ibid. p.43.

²⁸Ibid. p.50.

²⁹Ibid. p.51.

³⁰Ibid. p.55.

³¹Ibid. p.56.

³²Ibid. p.44.

³³Ibid. p.70.

³⁴Ibid. p.71.

³⁵bid. p. 58.

³⁶Ibid. p.104.

³⁷O. de Gouges Théâtre politique o.c. p.34.

³⁸O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.174.

³⁹Ibid. p.187.

⁴⁰O. de Gouges Lettre au peuple ou projet d'une caisse patriotique par une citoyenne (Paris : chez Maradan, 1788) s.p.

⁴¹L. Lacour *Olympe de Gouges* o.c. p. 114.

⁴²O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.177.

⁴³Ibid. 176.

⁴⁴Ibid. p.177.

⁴⁵Ibid. p. 152.

⁴⁶L. Lacour *Olympe de Gouges* o.c. p.120.

⁴⁷O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.154.

⁴⁸O. de Gouges Les fantômes de l'opinion publique *Ecrits politiques 1792-1793*. o.c. p.160.

⁴⁹Ibid. p.170.

⁵⁰Ibid. p.255.

⁵¹Ibid. p.60.

⁵²O. Blanc. Une femme de libertés Olympe de Gouges o.c. p.148.

⁵³Ibid. p.203.

⁵⁴Ibid. P.204.

⁵⁵O. de Gouges Oeuvres o.c. p.83.

⁵⁶Ibid. p. 84.

⁵⁷Ibid. p.84.

⁵⁸Rebel daughters : Women and the French Revolution (New York : Oxford

University Press, 1992) p.102.

⁵⁹O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.162.

⁶⁰Ibid. p. 102.

⁶¹Ibid. p.211.

⁶²Ibid. p.52.

⁶³L. Lacour *Olympe de Gouges* o.c. p.112.

⁶⁴Ibid. p.205.

⁶⁵Rebel daughters : Women and the French Revolution o.c. p.112.

⁶⁶O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.211.

⁶⁷O. Blanc Une femme de libertés Olympe de Gouges o.c. p.196.

⁶⁸O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p. 246.

⁶⁹J. Hérissay Le Monde des Théâtres pendant la Révolution o.c. p.194.

⁷⁰O. de Gouges Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques (Amsterdam,1789) p.2.

⁷¹O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.256.

Chapitre V

Olympe de Gouges, fille des Lumières.

1784-1789 : Ses premières pièces.

C'est à partir de 1784 - l'année où Beaumarchais atteint le sommet de sa carrière avec le Mariage de Figaro - qu'Olympe de Gouges décide probablement de se vouer au théâtre. Elle s'y consacrera avec la passion qu'elle met dans tout ce qu'elle entreprend et qu'elle décrira avec tant de fougue dans la Préface de sa pièce Le Couvent ou les vœux forcés (1792): "La littérature est une passion qui porte jusqu'au délire. Cette passion m'a constamment occupée pendant dix années de ma vie. Elle a ses inquiétudes, ses alarmes, ses tourments, comme celle de l'amour."¹

Certes, la littérature est une vocation difficile, surtout pour une femme du dix-huitième siècle qui, comme Olympe de Gouges, n'a ni éducation brillante, ni situation sociale privilégiée. Elle ne connaît pas grand monde, en dehors d'un petit cercle d'amis écrivains assez ignorés, tels Louis-Sébastien Mercier, Cubières, Fontanelle ou La Harpe, qui sont eux-mêmes en butte aux difficultés du métier et ont souvent les mêmes démêlés qu'elle avec la critique ou les comédiens de la Comédie-Française.

"Femme et isolée, n'ayant pas à ma disposition des auteurs, des prôneurs dans les journaux, et si parfois on m'a rendu justice, je peux dire l'avoir mérité"² écrira-t-elle bien plus tard, dans l'une de ses préfaces, tirant orgueil de succès obtenus en dépit de sa situation marginale.

A l'époque, les femmes auteurs sont souvent mal considérées et toujours jugées avec une sévérité excessive, ainsi que le remarque Louis-Sébastien Mercier dans son Tableau de Paris : "La gloire est pour les hommes ... l'homme voudra bien que la femme possède assez d'esprit pour l'entendre, mais point qu'elle s'élève trop, jusqu'à vouloir rivaliser avec lui et montrer l'égalité du talent...tous les hommes ont une disposition secrète à rabaisser la femme qui veut s'élever jusqu'à la renommée."³

Olympe, nous l'avons vu plus haut, est très consciente des difficultés que rencontrent les femmes dans la carrière littéraire, comme d'ailleurs dans toute autre activité professionnelle qu'elles voudraient exercer, et elle protestera souvent dans ses écrits de l'injustice que rencontrent les femmes de talent.

Cependant, au début des années quatre-vingt, elle a encore toutes ses illusions : rêvant de succès et de célébrité, elle est pleine d'ambitions nouvelles, d'audace et d'enthousiasme. Désireuse aussi d'atteindre son indépendance économique et estimant qu'elle possède naturellement des talents dramatiques qui lui permettront de gagner sa vie, elle espère qu'une carrière d'auteur dramatique sera pour elle une source à la fois de célébrité et de revenus. Dans une société où le rôle traditionnel des femmes les limite aux sphères domestiques et les maintient sous la dépendance des hommes, écrire pour le théâtre est probablement sa meilleure chance d'atteindre ses buts : être une femme libre, jouer un rôle public et devenir célèbre.

Prenant donc pour modèle la célèbre Ninon de Lanclos, grande dame du siècle précédent qu'elle admire beaucoup pour son caractère libre et indépendant et qu'elle mettra en scène dans sa pièce Le siècle des grands

hommes ou Molière chez Ninon (1788), elle se veut désormais femme du monde et femme de lettres.

Après un premier essai littéraire, son récit autobiographique Mémoire de Madame de Valmont (1784), au lieu de continuer dans le genre nouveau et fort populaire du roman, où un certain nombre de femmes avait déjà réussi à atteindre le succès, Olympe de Gouges choisit donc d'écrire pour le théâtre, forme littéraire bien plus difficile et plus contraignante, mais qui constituait certainement à l'époque une source de revenus assez considérable, du moins lorsque les auteurs parvenaient à faire jouer leurs pièces.

Le théâtre est en effet considéré à l'époque comme le plus désirable et le plus prestigieux des genres littéraires, puisqu'il donne aux auteurs une double exposition au public, sous forme scénique aussi bien qu'imprimée, mais il est aussi le genre le plus hermétiquement fermé aux femmes. Selon Roland Bonnel dans son article "Olympe de Gouges et la carrière dramatique"⁴, seul un très petit nombre de femmes auteurs dramatiques réussit à être joué sur des scènes publiques du dix-huitième siècle et leurs oeuvres sont souvent des pièces éducatives écrites à l'usage des enfants, telles les oeuvres de Madame de Genlis et de Madame de Graffigny. La femme étant alors généralement chargée de l'éducation des jeunes enfants, son rôle de guide et de conseillère pédagogique est accepté par la société et il paraît tout à fait approprié que des auteurs femmes produisent des pièces de théâtre éducatives et morales.

Certaines autres femmes auteurs, appartenant souvent à l'aristocratie, préfèrent présenter leurs pièces de théâtre sur des scènes privées, telle

Madame de Montesson, amie et protectrice d'Olympe de Gouges, qui possédait son propre théâtre et y faisait jouer ses pièces.

Aucune de ces femmes de lettres n'atteint cependant la célébrité et il est difficile de comprendre, dans ces conditions difficiles, comment Olympe espère réussir dans la carrière dramatique : est-ce seulement l'attrait de la difficulté, le désir de réussir où d'autres échouèrent, réactions bien possibles de la part d'une personnalité aussi passionnée que la sienne ?

Croit-elle que le nouveau genre du théâtre bourgeois à la mode, qui s'adresse à un public bien plus large, plus varié qu'auparavant et use d'une prose naturelle et non plus du langage "supérieur" en faveur dans la première moitié du siècle, lui convienne particulièrement bien, à elle qui n'a pas d'éducation et ne sait, dit-elle si souvent, qu'écrire "comme on parle" ?

Voit-elle peut-être dans le théâtre un moyen de se mettre elle-même en scène derrière ses personnages, de se raconter comme elle aimera tant le faire dans les préfaces si copieuses de ses pièces, comme dans tous ses autres écrits ?

A-t-elle enfin l'espoir, en écrivant pour le théâtre, de pouvoir ainsi jouer un rôle public bienfaisant, d'influencer et "d'éduquer" une audience aussi large que possible, en lui présentant des pièces didactiques et morales et en exprimant les idées "élevées" si en faveur à l'époque ?

Quoi qu'il en soit, il est certain que les thèmes du théâtre d'Olympe de Gouges refléteront toujours parfaitement les goûts de son temps et que la qualité littéraire de son théâtre est en général fort comparable à celle de la production théâtrale de son époque.

Lorsqu'elle écrit ses premières pièces, Olympe de Gouges participe certainement déjà depuis quelques années aux discussions de ses amis dramaturges et critiques ; elle connaît les oeuvres de Louis-Sébastien Mercier, de Marmontel et probablement aussi celles de son compatriote languedocien Cailhava d'Estoudoux.

Dès ses premières pièces, il est clair qu'elle est très influencée par les idées de Louis-Sébastien Mercier sur le théâtre, qu'il présente dans Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique (1773), puis dans le Tableau de Paris de 1788. Dans ces écrits, il s'indigne de l'immoralité et de la médiocrité des pièces dites populaires du temps et réclame un théâtre moderne et moral, ouvert aux préoccupations de l'époque et capable de lutter contre la corruption des mœurs : "Pourquoi ces pièces populaires sont-elles pour la plupart basses, plates, ordurières ?...le peuple est condamné à n'entendre que l'expression du libertinage et de la sottise...le spectacle est un tableau ; il s'agit de rendre ce tableau utile...il faut que le but moral..vienne saisir le coeur et s'y établisse avec empire"⁵

Olympe, elle aussi, croit fermement en l'importance didactique du théâtre et, dans son Dialogue allégorique entre la France et la Vérité (1789), déplore en ces termes l'influence néfaste de certains spectacles des Boulevards : "Tout bon citoyen convient que pour rendre à la France sa bonne constitution, il faut essentiellement s'occuper de la restauration des mœurs...Et quel moyen plus salubre aux hommes que celui de ses plaisirs ? Quel est le Théâtre de nos jours qui offre une Ecole de mœurs ? Dans tous, on trouve ce qui peut flatter et entretenir les vices. Ces horribles traitez ont

fait la perte du Peuple....un théâtre moral ...exciterait les vertus, corrigerait les libertins.”⁶

Olympe, nous le savons par ses écrits politiques, était de nature généreuse, compatissante et très sensible aux besoins du peuple. Il n'est donc pas étonnant que, dès ses premières productions dramatiques, écrites dans les années pré-révolutionnaires, elle soit attirée par des sujets contemporains brûlants, des problèmes sociaux tels l'esclavage, le droit au divorce ou l'emprisonnement pour dettes. Comme Mercier, elle veut éduquer son public autant que l'intéresser, écrire des pièces destinées au bien des classes populaires et régénérer la société en l'influençant par des exemples moraux.

Les nombreuses préfaces et postfaces des pièces d'Olympe de Gouges, qui seront examinées plus loin dans le cadre de chaque pièce, constituent une source inépuisable d'information, pleines de détails pittoresques, de remarques piquantes et souvent de protestations véhémentes contre les critiques et les ennemis de l'auteur. Elles sont indispensables à la connaissance de l'oeuvre et surtout de la femme, et éclairent souvent le lecteur sur les buts qu'elle se propose d'atteindre dans son théâtre.

D'une part, pour elle comme pour les autres créateurs du théâtre bourgeois de l'époque, il faut que les représentations donnent le bon exemple au public et procurent des leçons salutaires et des modèles de moralité à tous, adultes et enfants, en même temps que du plaisir : “Le seul but de mes écrits”, dira-t-elle dans sa préface de Mirabeau aux Champs-Élysées (1791) “ ne tend qu'à la tranquillité publique, au bien général.”. Même dans la préface de sa pièce la plus légère et la plus frivole, Le Mariage inattendu (1784), elle déclare

vouloir un “but moral” à sa pièce, le respect et la dignité de l’innocence et la condamnation des mariages forcés.

D’autre part, Olympe est dénuée de toute pruderie et pense qu’un théâtre moral ne doit jamais s’éloigner des réalités de la vie. Dans la préface de L’homme généreux (1786) par exemple, elle souligne le réalisme de ses personnages : “Je puis assurer que la plupart des caractères que j’ai tracés, existent dans la société actuelle, comme Madame de Valmont, le cruel la Fontaine, le Marquis de Flaucourt...une mère pourra mener sa fille à cette pièce, les jeunes gens pourront y recevoir des préceptes qui les rapprocheront de cet amour filial, qui est si rare aujourd’hui.”⁷

Le meilleur exemple de sa conception de la moralité d’un sujet théâtral est peut-être la protestation qu’Olympe adresse, dans la postface de Molière chez Ninon, ou le siècle des grands hommes (1788), à un comédien qui l’accusait d’immoralité, pour avoir mis en scène une femme galante : “Tout doux, mon très aimable ! apprenez à connaître le but du théâtre. La coquette corrigée ne porte-t-elle pas à un but moral ? Et ma Ninon n’est-elle pas décente ?... Tant pis pour votre discernement si vous ne savez point l’apprécier.”⁸ Nous examinerons cette pièce plus loin.

Dans les thèmes comme dans les idées nouvelles illustrées par ses premières pièces, Olympe est souvent d’un surprenant modernisme et elle en est parfaitement consciente, comme l’indique cette remarque désabusée, tirée de la préface de L’Homme généreux (1786) : “Si je croyais qu’en adoptant la manière des autres je pense gâter le naturel qui m’inspire des sujets neufs..

peut-être me pardonnera-t-on en faveur de la nouveauté, ces fautes de style, les phrases plus sensibles qu'élégantes et enfin tout ce qui respecte la vérité."⁹

Hélas, on ne lui pardonnera ni son originalité, ni son audace, et son oeuvre dramatique sera entièrement ignorée par les critiques littéraires de même que ses ouvrages politiques seront méconnus par les historiens.

Avant de devenir en 1789 une activiste de la Révolution, Olympe de Gouges apparaît, dans sa production théâtrale des années quatre-vingt, comme une vraie fille des Lumières. L'abolition de l'esclavage, la nécessité d'un divorce juste, le respect des sentiments naturels de chacun, le droit naturel à la liberté de tous les membres de la société, femmes, enfants, légitimes ou non, novices des couvents, tous ces sujets, qui s'inspirent du rationalisme des philosophes et d'une vision rousseauiste du droit au bonheur et à la justice, apparaissent dans la première période du théâtre d'Olympe de Gouges et seront examinés dans ce chapitre.

Zamor et Mirza, ou l'Heureux naufrage , drame en trois actes (1784)

marque l'entrée tapageuse d'Olympe de Gouges dans l'arène dramatique : il traite de l'esclavage des noirs et de leur lutte pour obtenir la reconnaissance de leurs droits naturels d'êtres humains. A l'époque, ce thème de l'anti - esclavagisme n'est pas encore familier au grand public, qui ignore en général la situation lamentable des Noirs dans les colonies françaises. Mais, en cette fin de l'Ancien Régime, tout mouvement de protestation paraît dangereux aux autorités, qui craignent les idées nouvelles quelles qu'elles soient, surtout si elles sont diffusées sur le forum important du théâtre.

La question de l'esclavage et de la traite des noirs avait déjà été posée dans les années soixante, notamment dans le grand ouvrage philosophique de l'Encyclopédie (l'article *Nègres* traitait l'esclavage de "commerce odieux et contraire au droit naturel"), et quelques auteurs, tels Raynal dans son Histoire philosophique et politique des établissements de commerce des européens dans les deux Indes (1772), Bernardin de Saint-Pierre, dans ses Etudes de la Nature (1784), Mercier dans son Tableau de Paris (1786) avaient exprimé certaines idées anti-esclavagistes, basées sur des sentiments d'humanité et de pitié plutôt que sur une conviction politique. Dans son Tableau de Paris, par exemple, décrivant l'étrange mode parisienne de posséder un petit enfant noir à titre de distraction domestique (!) Mercier remarque : "Un petit nègre aux dents blanches...caresse mieux qu'un épargneul et qu'un angora. Tandis que l'enfant noir vit sur les genoux des femmes ...son père gémit sous les coups de fouet d'un maître impitoyable. Le père travaille péniblement ce sucre que le négrillon boit dans la même tasse avec sa riante maîtresse."¹⁰

Ces expressions de philanthropie, qui seront suivies bientôt par la création de la société des "Amis des Noirs" par Jacques-Pierre Brissot, visant à abolir le commerce des noirs, inquiètent fort toute une partie de la riche bourgeoisie française. De nombreux armateurs de Nantes et de Bordeaux, des colons, des propriétaires terriens de Saint-Domingue et de la Martinique et certains membres de l'aristocratie, qui avaient édifié d'immenses fortunes grâce au trafic des Noirs, feront donc de leur mieux pour empêcher l'essor de tout mouvement potentiel de sympathie pour les esclaves.

C'est dans ce contexte qu'en 1784, Olympe remet son manuscrit Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage, oeuvre résolument anti-esclavagiste, au comité de lecture de la prestigieuse Comédie-Française.

Il fallait certainement de l'audace à un auteur débutant (et une femme par dessus le marché!) pour présenter une pièce au célèbre théâtre français, connu pour son extrême conservatisme. Seule autorisée par le pouvoir royal de jouer le répertoire classique, la Comédie-Française est considérée comme le meilleur théâtre de Paris et les auteurs inconnus n'ont guère de chance d'y voir leurs pièces représentées ou même examinées et, s'ils sont choisis, il leur faut beaucoup de patience et de diplomatie pour réussir à se faire jouer.

Par précaution, Olympe garde d'abord un prudent anonymat et, grâce à l'intervention de son amie la Marquise de Montesson, grande dame influente dans les milieux théâtraux, elle obtient, en été 1785, ce que tout auteur dramatique convoite alors : une lecture de la pièce devant les acteurs de la Comédie-Française.

A l'époque, comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie de cette étude, la troupe de la Comédie-Française jouit d'un monopole total dans le choix de son nouveau répertoire et la procédure d'acceptation est fort rigoureuse : il faut être chaudement recommandé, puis être lu devant toute la troupe, qui vote ensuite par bulletin l'acceptation ou le refus de l'ouvrage. De plus, une fois une pièce acceptée, elle ne peut être jouée dans un autre théâtre.

Les Comédiens-français, se considérant supérieurs aux auteurs, ont aussi la fâcheuse tendance de les traiter avec désinvolture, et peuvent faire différer

indéfiniment les représentations si un auteur ne les traite pas avec les égards qu'ils se croient dûs, d'où bien des démêlés et bien des intrigues.

Cependant, après la lecture de Zamore et Mirza devant la troupe par l'acteur Molé, la décision des comédiens est favorable et la pièce est acceptée au répertoire avec corrections, résultat fort surprenant, vu son thème à controverse. Malheureusement, ce grand succès n'est suivi que de déceptions pour Olympe, qui n'a ni la patience d'attendre son tour à être représentée, ni la souplesse de caractère nécessaire pour s'entendre avec les comédiens et les amadouer, si c'est nécessaire.

Trop fière et emportée, elle harcèle les acteurs par des réclamations incessantes et, très vite devenue importune, elle se sent insultée par la lenteur procédurière de la Comédie, qu'elle considère, à tort ou à raison, comme une offense personnelle à son égard, alors qu'elle n'est certainement pas la seule à avoir eu ce genre de démêlés. Mercier, Cailhava, La Harpe et bien d'autres auteurs connurent les mêmes ennuis.

Il y a donc échange de lettres plus ou moins offensantes de part et d'autre : "Messieurs" écrit-elle par exemple aux comédiens "Les femmes qui ont eu avant moi le courage de se faire jouer sur le Théâtre, m'offrent un exemple effrayant des dangers que court mon sexe dans la carrière dramatique". Et la Comédie répond, du tac au tac : "Madame, plusieurs exemples attestent à la Comédie-Française le danger évident que court votre sexe dans la carrière dramatique."¹¹

Deux mois après l'acceptation, sans avoir été jouée une seule fois, la pièce est retirée du répertoire avec grand scandale, et il s'en faut même de peu que

l'auteur ne soit envoyée à la Bastille par lettre de cachet pour avoir offensé certains acteurs et osé accuser la Comédie d'injustice.

Désormais, se croyant visée personnellement et persécutée par les comédiens français, Olympe de Gouges se déclare leur ennemie jurée et tous ses écrits, surtout les préfaces de ses pièces, sont parsemés de remarques amères à leur sujet : "Convaincue de l'animosité de la Comédie-Française et assurée de son injustice ...on a beau se plaindre, on a beau pleurer, un auteur ne renonce pas sans peine à la Comédie-Française."(Préface de Molière chez Ninon , 1788).

Souvent elle exagère beaucoup, imaginant l'existence d'une cabale des comédiens contre elle et voyant partout des persécutions, comme dans sa Lettre aux littérateurs français (1790), où, cherchant vainement la sympathie de ses collègues, elle adresse ainsi ses récriminations à quarante auteurs dramatiques : "C'est à vous seuls que j'ai recours ; sachant que vous avez formé un comité de tous les gens de lettres pour vous occuper spécialement des réclamations qu'ils ont à faire... contre les comédiens de Paris, armés par le despotisme et par les privilèges exclusifs contre les propriétés des auteurs dramatiques...jamais auteur n'a été maltraité comme je l'ai été depuis huit ans par la Comédie française et vous n'ignorez pas à quels excès elle s'est portée souvent : mais elle a trouvé plus méritoire de tourmenter d'une manière extraordinaire un être faible et timide, une femme enfin....les trames odieuses des comédiens m'auraient conduite au tombeau...Quels sont mes crimes, mes forfaits, mes torts...pour mériter tant d'infamies ?"¹²

Il est inutile d'ajouter qu'Olympe, elle même si impopulaire et considérée comme une excentrique par ses contemporains, était bien la dernière à pouvoir créer un mouvement de solidarité entre auteurs et que cette lettre ne fut pas prise au sérieux !

Ce n'est qu'à la fin de 1789, après les premières secousses révolutionnaires et dans une toute autre atmosphère, que la Comédie-Française, plus faible désormais et menacée d'un procès de diffamation par Olympe de Gouges, revient sur sa décision et reprend la pièce, cette fois sous un nouveau titre, L'esclavage des Noirs. Entre temps, le sujet de l'esclavage n'est plus ignoré : la Société française des Amis des Noirs, créée après la publication de l'Examen critique des voyages dans l'Amérique septentrionale de M. de marquis de Chastellus (1786) par Jacques-Pierre Brissot de Warville, s'élève désormais ouvertement contre les abus du commerce d'hommes.

Olympe de Gouges est l'une des premières à condamner publiquement la traite des Noirs dans sa pièce et dans son très bel écrit de 1788 Réflexions sur les hommes nègres, méritant ainsi une place fort respectable parmi les premiers soutiens de la cause. Considérant la pratique de l'esclavage comme contre-nature, elle l'attaque catégoriquement, ainsi que les colons qui s'en enrichissent : "avançant en âge, je vis clairement que c'était la force et le préjugé qui les avait condamné à cet horrible esclavage, que la nature n'y avait aucune part, et que l'injuste et puissant intérêt des Blancs avait tout fait. Pénétrée depuis longtemps de leur affreuse situation, je traitai leur Histoire

dans le premier sujet dramatique qui sortit de mon imagination. Plusieurs hommes se sont occupés de leur sort; ils ont travaillé à l'adoucir mais aucun n'a songé à les présenter sur la Scène, avec le costume et la couleur, tel que je l'avais essayé, si la Comédie-Française ne s'y était point opposée."¹³

Dans son livre anti-esclavagiste de 1808, De la Littérature des Nègres, Henri Grégoire la citera même parmi "les hommes courageux qui ont plaidé la cause des malheureux Noirs et sang-mêlé, soit par leurs ouvrages, soit par leurs discours dans les assemblées politiques, dans les sociétés établies pour l'abolition de la traite, le soulagement et la liberté des esclaves."¹⁴

Malheureusement pour Olympe, en 1789, le groupe des colons et des autres partisans de l'esclavage, dénommé le groupe Massiac car les membres se retrouvent à l'hôtel Massiac, devient de plus en plus influent. Lorsque la Comédie-Française accepte enfin de jouer L'esclavage des Noirs, les colons menacent les comédiens de représailles et attaquent violemment Olympe de Gouges dans une brochure anonyme qui circule dans Paris, réclamant "Que les Amis des Noirs sortent enfin de leur caverne où ils machinent notre ruine et notre destruction."

Olympe s'empresse de répondre, avec indignation et fougue, dans sa Réponse au Champion américain ou Colon très aisé à connaître (18 janvier 1790) : "Vous prétendez, Monsieur, que les amis des Noirs se sont servis d'une femme pour provoquer les Colons...Ce n'est pas la cause des philosophes, des Amis des Noirs, que j'entreprends de défendre : c'est la mienne propre; et vous voudrez bien me permettre de me servir des seules

armes qui sont en mon pouvoir.”¹⁵

Les débuts théâtraux d'Olympe sont donc fort controversés : aux yeux d'une opinion publique sévère et choquée par l'idée même d'une femme-auteur choisissant un sujet aussi épineux, elle apparaît dès lors comme dangereuse et encombrante, bien que ses opinions anti-esclavagistes soient analogues à celles de toute la société éclairée de son époque !

La veille de la première, le 27 décembre, elle essaie bien d'apaiser les colons dans un article du Journal de Paris, les assurant qu'elle n'a voulu ni exciter l'opinion publique contre le système colonial, ni prêcher l'insurrection. Mais il est trop tard : l'atmosphère orageuse et les pressions des ennemis d'Olympe feront échouer la pièce.

Le 28 décembre, la première représentation se déroule dans un tumulte hostile et les acteurs, qui s'étaient déjà heurtés à Olympe durant les répétitions, cèdent aux menaces des agitateurs du parti esclavagiste. Après avoir joué L'Esclavage des Nègres trois fois seulement, sans vouloir tenir compte des modifications qu'Olympe voulait faire à la pièce après la première, ils font tomber la pièce, qui est retirée du répertoire, pour raison de recettes insuffisantes et devient ainsi, selon le règlement rigoureux de l'époque, la seule propriété du Théâtre français, avec interdiction d'être jouée ailleurs !

Comme elle découragea dans le passé bien des auteurs dramatiques, tels Lesage au début du siècle, Marivaux, Sedaine et bien d'autres, la Comédie-Française se montre envers Olympe de Gouges telle qu'elle est devenue au dix-huitième siècle : un établissement tyrannique, aux règles rigoureuses et

anachroniques, entièrement insensible aux besoins des auteurs et aux changements de la société et soucieux seulement de ses propres intérêts.

Dans le cas d'Olympe de Gouges, les comédiens font preuve d'une hostilité particulièrement injuste, basée à la fois sur leur incompréhension de la question traitée dans la pièce - l'inhumanité du racisme - et sur leur antipathie instinctive envers une femme qui ose le dénoncer.

Olympe est découragée et pense même à l'exil : "Je vais chez les Anglais éprouver si le parti des colons, des marchands de sucre, s'opposera encore à la représentation de mon drame : si des hommes libres s'arrêteront à l'intérêt particulier et mercantile d'un parti injuste, oppressif et inhumain."¹⁶

Cette rigidité entraînera d'ailleurs très bientôt la perte définitive du monopole théâtral de la Comédie-Française, avec le vote par l'Assemblée de la loi Chapelier du 13 janvier 1791, qui décide que "les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement"¹⁷, détruisant ainsi le monopole du Théâtre français sur le répertoire classique. La loi Chapelier établit aussi pour la première fois la protection des droits des auteurs sur leurs oeuvres : "Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public...sans le consentement formel et par écrit des auteur, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur."

Zamor et Mirza est donc avant tout une pièce à thèse, une croisade menée par l'auteur afin d'illustrer sa position politique concernant la question de

l'injustice de l'esclavage. Selon Olympe elle-même, la valeur et l'originalité de la pièce, drame en trois actes et en prose, résident avant tout dans son idée centrale de libération des esclaves, qui convient particulièrement à cette époque où la recherche de la liberté occupe tant tous les esprits : "Seule, j'élevai la voix en faveur de ces hommes si malheureux et si calomniés... Si je n'avais à craindre la faiblesse de mes talents et la puissance de mes ennemis, l'époque actuelle du rétablissement de la liberté semblerait me promettre quelque indulgence pour un ouvrage qui la défend."¹⁸

Le nouveau titre choisi par Olympe en 1789, L'esclavage des Noirs, souligne d'ailleurs combien l'élément essentiel de la pièce est, pour elle, la cause anti-esclavagiste. Avec ce coup d'essai, elle se plaçait fièrement parmi les premiers auteurs qui, voyant les horreurs du système colonial, eurent la générosité et le courage de l'attaquer de front, s'opposant par là au groupe puissant et influent des colons, "ces colons inhumains... leurs horribles principes infectent les mœurs des paisibles habitants. Ne pouvant exercer leur cruauté en France, libres et devenus souverains dans ces climats, ils y perpétuent l'horreur de l'esclavage et la barbarie des tyrans." (Adieu aux Français, décembre 1789)

Quant au sujet de la pièce, il est melodramatique, sentimental et tout à fait conforme à la mode de l'époque, avec son pittoresque exotique et ses personnages sauvages, sensibles et proches de la nature : Zamor et Mirza sont deux esclaves noirs fugitifs qui ont trouvé asile dans une île déserte. Zamor, que le gouverneur de l'île, le généreux M. de Saint-Frémont, éleva comme

son propre fils. reçut une bonne éducation, et il est coupable du meurtre d'un colon blanc qui voulait séduire Mirza : "Le barbare ! il t'aima..L'amour le rendit féroce. L'éducation que notre gouverneur m'avait fait donner ajoutait à la sensibilité de mes moeurs sauvages, et me rendait encore plus insupportable le despotisme affreux qui me commandait ton supplice"(Acte I, sc.1)

Zamor et Mirza, qui ont sauvé deux jeunes Français, Sophie et Valère, dont le vaisseau a fait naufrage, sont vite découverts et ramenés tous les deux pour être châtiés et les jeunes Français, qui se sont liés d'amitié avec eux, partent avec eux. Le gouverneur, malgré ses sentiments d'affection envers Zamor, doit le faire mourir pour donner l'exemple à la colonie et ramener le calme. En vain la femme du gouverneur et les jeunes Français demandent-ils sa grâce : les colons veulent le punir et Mirza veut mourir avec lui.

Il y a une distinction constante entre les "bons Blancs", les personnages français, tels le jeune couple, le gouverneur et sa femme, qui sont sensibles et compatissants, et les "méchants" colons, tyranniques et inhumains vis-à-vis des esclaves. De nombreuses répliques soulignent cette distinction, telles les remarques du gouverneur à l'un des colons : " Ce n'est point votre faute si les moeurs de votre pays vous ont familiarisé avec ces traitements durs que vous exercez sans remords sur des hommes qui n'ont d'autre défense que leur timidité et dont les travaux, trop mal récompensés, accroissent notre fortune"(Acte II, sc.6), ou les supplications du jeune Valère : "Ah! Monsieur, écoutez nos prières. Vous êtes Français, vous serez juste."(Acte III, sc.8)

Zamor et Mirza sont donc condamnés à mort, mais ils sont sauvés au

dernier moment par un évènement dramatique et touchant, tout à fait dans le goût des drames bourgeois à la mode : Sophie, la jeune Française secourue de la noyade par Zamor, vient se jeter aux pieds du gouverneur pour demander la grâce de celui qui l'a sauvée et M. de Saint-Frémont retrouve en elle une fille d'un premier mariage, dont il avait perdu la trace et qu'il recherchait depuis longtemps. Cette scène est émouvante à souhait : "Ah! ma fille, reconnais-moi. La nature ne m'a point trompé. Reconnais la voix d'un père", "Ah! mon père, je me meurs!*(Elle tombe dans les bras des soldats)*...Mais ces malheureux, ô mon père, leur sort est dans vos mains. Sans leur secours, votre fille périssait. Accordez à la nature la première grâce qu'elle vous demande."(Acte III, sc. 13)

Dans un attendrissement général, tous se jettent à genoux devant le gouverneur pour demander la grâce de Zamor et de Mirza. Les deux esclaves sont pardonnés et leur mariage est décidé dans la joie générale. Même les soldats qui allaient les exécuter s'exclament : "Quel bonheur !"(*ils fléchissent le genou et se remettent tout de suite*) et leur chef remarque: "Braves guerriers, ne rougissez point de ce mouvement de sensibilité ; il épure le courage et ne l'avilit pas"(Acte III, sc. 13)

Malgré son invraisemblance et sa naïveté, Zamor et Mirza reste remarquable par les thèmes qu'Olympe de Gouges y traite et par les idées politiques et sociales, développées ici comme dans ses écrits politiques, qu'elle y présente : rôle de l'éducation dans toute lutte contre l'oppression, droit naturel de tous les hommes à la liberté, qui se manifeste ici dans un anti-esclavagisme sans ambiguïté, et horreur de la violence.

Le rôle de l'éducation, ouvrant l'esprit des opprimés, qu'ils soient esclaves, femmes ou membres des classes populaires, est souligné à plusieurs occasions, ainsi que l'influence des idées philosophiques sur le sort des peuples qui souffrent. Ainsi Zamor, qui est ici le porte-parole des opinions d'Olympe, déclare : "La plupart de ces maîtres barbares nous traitent avec une cruauté qui fait frémir la Nature. Notre espèce trop malheureuse s'est habituée à ces châtiments. Ils se gardent bien de nous instruire. Si nos yeux venaient à s'ouvrir, nous aurions horreur de l'état où ils nous ont réduits, et nous pourrions secouer un joug aussi cruel que honteux"(Acte I sc.1)

Plus loin, reflétant les aspirations de toute une génération qui, comme Olympe de Gouges, croit fermement aux idées nouvelles et aux grands changements qu'elles produiront pour le bien de tous, Zamor exprime l'espoir que la situation des esclaves changera sous peu, grâce aux principes philosophiques nouveaux : "Une morale douce et consolante a fait tomber en Europe le voile de l'erreur. Les hommes éclairés jettent sur nous des regards attendris : nous leur devons le retour de cette précieuse liberté, le premier trésor de l'homme."(Acte I, sc.2)

L'idéologie de Rousseau se mêle aux aspirations politiques présentées par Valère : "Les Français voient avec horreur l'esclavage...Nous sommes libres en apparence mais nos fers n'en sont que plus pesants...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, sc.7)

Cependant, pour Olympe, aucune oppression ne justifie la violence et, comme dans ses écrits politiques, cette certitude apparaît dans Zamor et Mirza, donnant parfois une certaine ambiguïté au message de la pièce.

Bien sûr Zamor a tué, mais, selon l’auteur, son crime est justifié par la préservation de son droit naturel de défense et ne doit aucunement être considéré comme un moyen d’action légitime. Déjà, bien avant la Révolution, Olympe de Gouges met ici en garde contre les excès de la répression, même pour une bonne cause. Comme elle le proclamera en 1792 dans sa brochure Le Cri de l’Innocence, “le sang, même des coupables, versé avec profusion et cruauté, souille éternellement les révolutions.”¹⁹

Même pour conquérir la liberté, il ne faut à aucun prix user de force : c’est le message prêché par Zamor aux esclaves qui veulent le délivrer : “craignez de vous rendre coupables pour me défendre...ne vous livrez jamais à des excès pour sortir de l’esclavage; craignez de briser vos fers avec trop de violence : attendez tout du temps et de la justice divine.” (Acte III, sc.11)

Olympe semble presque conseiller aux esclaves d’attendre patiemment que les Blancs aient découvert les beautés de l’humanité et de la justice pour obtenir une libération pacifique ! “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.”(Acte II, sc.2)

Le langage de la pièce est pompeux, les déclamations excessives et

les situations attendrissantes à l'excès, avec des scènes touchantes de reconnaissance si fréquentes dans le théâtre bourgeois et dans les comédies larmoyantes. En cela Zamor et Mirza est tout à fait dans le goût d'un public naïf qui, rappelons-le, aimait pleurer au théâtre au spectacle de héros malheureux et se réjouir de voir la vertu triomphante en fin de spectacle.

Cependant, pour le lecteur moderne, le grand mérite de la pièce est que, pour la première fois au théâtre, elle présente les Noirs, non comme des créatures inférieures, des victimes passives ou des sauvages inconscients, mais comme des êtres humains pensants, identiques aux Blancs dans leurs désirs et leurs sentiments et méritant ainsi d'être traités avec dignité.

Cet anti-esclavagisme courageux, basé entièrement sur l'humanisme et la notion de droits de l'homme dans leur sens le plus large, souligne à nouveau la grande générosité d'Olympe de Gouges.

C'est aussi dans le courant de l'année 1784 qu'Olympe écrit Le Mariage inattendu de Chérubin, comédie en trois actes, qui est sa version d'une suite au Mariage de Figaro de Beaumarchais. Comme Zamor et Mirza, cette pièce a une histoire, cette fois de démêlés et d'attaques verbales entre le célèbre auteur dramatique et l'encombrante nouvelle venue au théâtre.

A la lecture du manuscrit du Mariage inattendu, qu'Olympe lui envoie naïvement, espérant des compliments ou du moins des encouragements courtois de la part du célèbre dramaturge, Beaumarchais ne pas semble avoir apprécié l'idée d'un prolongement de sa comédie, et ne montre guère d'enthousiasme en face de cette "production faite en vingt-quatre heures",

comme elle se vante dans la préface de la pièce : “Je le présente aujourd’hui au public, rempli de fautes tel que doit l’être une production faite en 24 heures à laquelle je n’ai rien changé”.²⁰ Elle croira toujours en effet qu’écrire vite est une preuve de talent inné et de dons naturels .

Au contraire, lorsque la Comédie-Italienne veut monter la pièce en novembre 1784, sous le titre des Amours de Chérubin, Beaumarchais s’y oppose violemment, protestant, ainsi qu’Olympe le raconte dans la préface du Philosophe corrigé (1787), qu’elle “est insoutenable, dénuée de talent dramatique, sans ordre, sans plan”. Ce projet échoue donc et Olympe s’indigne du manque de sympathie montré par Beaumarchais.

Désormais, ils sont ennemis et, lorsqu’en janvier 1786, elle décide de publier la pièce, elle se plaint amèrement dans sa préface : “J’ai cru qu’il (Beaumarchais) pourrait au moins me donner quelques bons conseils... n’est-ce pas un homme d’esprit qui connaît l’importance d’une affaire délicate, cet homme qu’on assure sublime et aimable est sourd, muet et insensible, aux cris de la douleur et du désespoir...vous avez osé dire que je n’étais pas l’auteur de mes productions...O faux protecteur de mon sexe !”²¹

Furieuse de ces allégations, Olympe se venge en composant Réminiscences, une brochure où elle accuse Beaumarchais de mesquinerie professionnelle et de misogynie : “Le ressentiment que vous témoignâtes en lisant le manuscrit *Le Mariage inattendu de Chérubin* prouve assez votre désintéressement et l’empressement que vous avez toujours mis à faire briller ce sexe faible et malheureux ...Mon Chérubin, protégé par vous, aurait pu monter au Théâtre italien et avoir même une place à la Comédie-Française pour reposer un peu

vosre Figaro ...Ah! Caron de Beaumarchais, vous êtes le véritable ami des femmes ! Permettez-moi de vous dire que vous nous trompez. Rien n'est plus faux que vous en faveur de mon sexe.”²²

Accusée par Beaumarchais de ne pas être l’auteur de ses pièces, Olympe pousse l’indignation jusqu’à lui proposer un pari extravagant (et fort moderne par son côté publicitaire!), où les deux auteurs s’engageraient à composer, en l’espace de quelques jours et en public, une oeuvre dramatique sur un sujet donné. Dans son article *Olympe de Gouges*, publié le 1er septembre 1898 dans la Revue de Paris, Léopold Lacour cite : “Je parie cent louis, vous en mettez mille, en compte de nos fortunes, c’est vous faire une offre très raisonnable. Je gage donc de composer en présence de tout Paris assemblé, s’il se peut dans un même lieu, une pièce de théâtre sur tel sujet qu’on voudra me le donner, ou de mon invention... les cent louis ou les mille louis du perdant seraient employés à marier six jeunes filles” et il remarque : “Il faut détacher le dernier trait qui n’est plus de folie, mais d’un comique touchant”.²³

Par cette offre de combat littéraire entre elle et Beaumarchais, qui parut certainement délirante à ses contemporains, Olympe de Gouges mérite bien les titres brillants de “vraie Cadette de Gascogne, bonne fille, la langue alerte et le coeur sur la main...en proie à cette fureur sacrée de la pythonisse sur son trépied. Ardente, volontaire, tenace, elle ne pense qu’à ses pièces, ne vit que par ou pour elles”, que lui donne Edouard Forestié dans le Recueil de l’Académie des sciences, belles lettres et arts (2ème série, Tome XVI, année 1900) de Montauban, sa ville natale.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois que la fougueuse Olympe proposera un combat littéraire à ses ennemis ! Rappelons à ce propos l'anecdote qu'elle cite dans sa brochure politique Le bon sens français ou l'apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins (15 avril 1792), au sujet d'une promenade incognito, durant laquelle elle fut offensée par un inconnu qui se vantait de la connaître et assurait qu'elle n'était pas l'auteur de ses écrits : "Je propose... d'ouvrir un concours entre moi et ce quidam qui se dit être auteur...il sera proposé deux sujets de comédie, je fais la gageure de 50 louis, en faveur des soldats de Château-Vieux, de traiter ce sujet au milieu de l'Assemblée des Jacobins...je ne demande qu'un secrétaire qui aille aussi vite que la parole. Quant au nouveau Midas, à qui sans doute on a fait la grâce d'apprendre à lire et à écrire, il écrira ou dictera sa pièce...il déposera aussi 50 louis de son côté, et si ma pièce n'est pas mieux conduite dans toutes les règles et limites du théâtre que la sienne, j'aurai fait une belle action ; je ne réponds pas du style...mais je réponds du plan, des scènes, des caractères, de l'unité et du génie dramatique et créateur."²⁴

Cette fois, dans l'atmosphère héroïque de la Révolution, ce sont des soldats qui seront les bénéficiaires du pari, et l'Assemblée des Jacobins qui jugera des résultats, au lieu du public parisien ! Mais c'est bien la même audace et la même indignation en face de fausses accusations : Olympe réagira toujours ainsi contre toute injustice, quelque'en soient les victimes.

De même que la plupart des pièces d'Olympe de Gouges, Le Mariage inattendu ne sera jamais joué, mais une fois publié en 1786, la pièce reçoit un accueil assez favorable de la critique, qui en apprécie la légèreté et la vivacité

de style. La Harpe écrit, par exemple, dans *Le Mercure de France* du 4 mars 1786 : “ni parodie, ni critique de celle de Beaumarchais, mais faisant suite au Mariage de Figaro...il y a certainement du talent dans cette comédie dont les détails annoncent de l’esprit et de l’imagination.”

Comme de coutume chez cette incorrigible “préfacière”, la préface du Mariage inattendu de Chérubin est consacrée plus au rabâchage des problèmes personnels d’Olympe qu’à la présentation de la pièce même. D’abord ce sont des récriminations concernant l’attitude de Beaumarchais : “J’ai cru dans mon malheur...que Mr. de Beaumarchais pourrait au moins quelques bons conseils...et lorsqu’une femme ne lui demandait que ses avis, elle trouve cet homme que l’on assure sublime et aimable, sourd-muet.”

Puis, aimant fort parler d’elle-même, elle analyse ses propres sentiments et réactions : “Comme je suis très franche, j’aime à dire ma façon de parler... j’avoue mon ignorance, un instinct naturel fait toute ma science. Il n’y a ni savoir ni sexe qui tienne ; les gens de plume s’expliquent avec leurs armes, mais si tous s’en servaient avec cette franchise, il y aurait moins de méchants dans la société.”²⁵

La pièce elle-même est une comédie légère en trois actes, dont le sujet et les dialogues faciles et brillants sont tout à fait dans la tradition de Beaumarchais, mais qui a déjà les caractères du théâtre romantique, avec couleur locale, personnages bouffons et divertissement musical sur scène.

Olympe emprunte la majorité de ses personnages à Beaumarchais et imagine que Chérubin, devenu capitaine des gardes et seigneur à la cour d’Espagne est amoureux de la jeune Fanchette, fille du jardinier du Comte

Almaviva, qui doit se marier bientôt avec le fruste Nicolas.

Au cours d'une conversation confidentielle avec Figaro, Chérubin décrit Fanchette avec admiration, comme ayant "un air si noble et si décent...une fille de qualité sous l'habit grossier d'une villageoise" (Acte I sc.1) et déplore les préjugés de classes qui les séparent. La jeune fille semble en effet mal assortie à son paysan de fiancé et fort malheureuse d'avoir à obéir à son père, mais le mariage est décidé pour le lendemain. Le Comte seul s'en félicite, espérant faire sa maîtresse de Fanchette en usant de son droit de seigneur à la noce, comme il avait voulu conquérir Susanne dans le passé. Figaro qui connaît bien son maître, décide cette fois encore de déjouer ses infâmes plans de séduction !

Une double action se développe donc - l'amour naissant entre Chérubin et Fanchette et les manigances du Comte Almaviva et de son complice Basile - menée habilement par l'auteur, avec quiproquos, déguisements comiques, danses, musique et le coup de théâtre final de rigueur, qui se produit lorsque le public apprend que Fanchette n'est pas une paysanne, mais bien l'aristocratique fille du duc et de la duchesse de Médoc, confiée à sa nourrice lors du mariage secret de ses vrais parents. Son amour pour Chérubin est donc possible et la pièce se termine, à la joie de tous, par le mariage des jeunes amoureux !

Bien que Le Mariage Inattendu ne contienne aucun des éléments novateurs qui font la grandeur du Mariage de Figaro, la pièce est amusante, vivement menée et paraît bien continuer la comédie de Beaumarchais, les personnages d'Olympe agissant et parlant avec une grande vraisemblance selon les

caractères définis par l'auteur du Mariage de Figaro.

Le Figaro d'Olympe est peut-être moins spirituel, moins brillant que celui de Beaumarchais, mais il est toujours plein de bon sens, d'initiative et domine la pièce par diverses remarques empreintes d'une philosophie populaire qu'Olympe recrée à merveille : "les femmes sont supérieures...tant qu'elles font les cruelles et qu'elles n'ont rien à se reprocher, elles ne prennent aucun soin pour voiler une intrigue ; mais lorsque leurs bontés deviennent enfin la récompense de nos soins, c'est alors qu'elles emploient toute leur habileté et nous forment dans l'art de la dissimulation, où elles excellent"(Acte I, sc.1)

Lorsque le Comte remarque : "Vous faites l'important, Monsieur le financier parvenu. Ne vous souvient-il plus que vous avez été mon valet et ancien médecin de chevaux en Catalogne ?" Figaro répond avec aplomb :

"Je réussis où tous les autres échouent. Une heureuse gaieté fait ma philosophie ; je fais la loi aux sots ; je brave les méchants, et suis humain comme personne....Je suis un homme comme vous et je connais mes droits. Il y a un million de fois plus de mérite à être parvenu moi seul, sans l'aide de personne, à la place que j'occupe."(A.I, sc.2)

N'est-ce pas là le même personnage qui s'exclamait dans Le Barbier de Séville : "...partout supérieur aux événements ; loué par ceux-là ; aidant au bon temps ; supportant le mauvais ; me moquant des sots, bravant les méchants ; riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde." Il ne s'agit pas ici d'un plagiat de Beaumarchais, mais d'une suite plaisante et habile de la pièce originale.

Toujours encline à se mettre elle-même sur scène, c'est à Figaro qu'Olympe

de Gouges confie cette fois le rôle de la présenter au public, et il la mentionne à deux reprises au cours de la pièce. La première fois, c'est pour se défendre ironiquement contre les accusations d'analphabétisme dont ses ennemis l'accablent : Le Comte : "Un auteur qui ne sait ni lire ni écrire ! Où avez-vous trouvé cela ?"

Figaro : "Il faut vous dire d'abord que cet auteur est une femme... 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... Elle fait comme les grands seigneurs, elle se sert de secrétaires. (Acte II, sc. 25)

En une pirouette toute baroque, avec ce mélange de modestie et d'orgueil qui lui est si particulier, c'est encore elle-même qu'elle glisse dans la dernière réplique de Figaro qui termine la pièce : "(Au public) Si cette nouvelle production vous paraît plus remplie de fautes que celles qui l'ont précédée, daignez lui accorder votre suffrage en faveur du sexe de son auteur. 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 jeux d'une imagination qui n'a d'autre guide que la nature ?" (A.III, sc.14)

Comme dans Le Mariage de Figaro, il y a déjà un élément important de fête, de pur divertissement dans le Mariage inattendu. Ainsi que les créateurs du mélodrame, genre qui s'épanouira sur les scènes au début du siècle suivant, Olympe reconnaît l'importance de la mise en scène, des éléments visuels du spectacle, et elle donne des précisions détaillées concernant les

événements devant se produire sur scène. Au début de l'Acte III, elle note par exemple : "Le théâtre change et représente l'intérieur d'un parc..on entend les tambours. la musique. La noce arrive, Basile est à la tête avec sa guitare. Nicolas et Antonio tiennent Fanchette sous les bras : Brid'oison les suit, de même qu'une multitude de gens de village...Nicolas et Fanchette dansent un menuet, l'un en paysan et l'autre en demoiselle."

Bien qu'accepté en novembre 1784 par la Comédie Italienne, Le mariage inattendu de Chérubin ne fut jamais joué ; lorsqu'elle le publie en 1786, Olympe dévoile dans sa préface des détails intéressants, sinon exacts, sur sa créativité dramatique et dépeint de manière émouvante le découragement qui l'envahit parfois : "La passion qui me domine pour créer de nouveaux sujets me fait oublier ceux 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'en conviens qu'il y en a beaucoup plus de mauvaises que de bonnes; mais je dois convenir aussi que j'en ai dix qui ne sont pas dépourvues de sens commun. Cependant, malgré la richesse de mon porte-feuille et la nouveauté de mes plans, dans ce temps de misère, mes peines et mes travaux me donneront plus de tourment que de gloire."²⁶

L'Homme généreux, pièce en cinq actes, écrite en 1785 et publiée en 1786, est, du moins à notre connaissance, l'oeuvre théâtrale suivante écrite par Olympe de Gouges.

Il s'agit cette fois non d'une comédie légère mais d'une pièce sérieuse et originale, qui est à la fois un drame bourgeois à la manière de Diderot et un

mélodrame avant la lettre, dénonçant un des abus sociaux de l'époque, l'emprisonnement pour dettes : de très nombreux malheureux, incapables de payer leurs dettes, étaient alors jetés en prison et y restaient indéfiniment, sauf si leurs proches avaient les moyens de racheter leur libération.

La pièce est inspirée par un fait divers réel de l'époque, le cas d'une famille pauvre de Rouen dont le père avait été emprisonné pour dettes, qui inspira la compassion de la généreuse Olympe, toujours révoltée par la détresse et par l'injustice.

Touchée par les souffrances de cette famille, Olympe composa donc L'Homme généreux, cette fois en "plus de 24 heures", dit-elle dans sa préface. Comme bien des auteurs du temps qui se plaisaient à participer à des actions généreuses à l'image de Voltaire dans l'affaire Calas, elle entreprit ensuite d'agir en faveur de ces malheureux et y réussit, en s'adressant à la comtesse de Genlis, gouvernante des enfants du duc d'Orléans qui, émue par la situation difficile de ces gens, fit libérer le prisonnier. Ainsi qu'elle l'annonce dans sa préface, Olympe espérait aussi consacrer la recette des six premières représentations de la pièce à d'autres cas similaires, mais la pièce ne fut jamais jouée et ce projet généreux n'eut pas de suite.

Avec L'Homme généreux Olympe de Gouges aborde donc le genre sérieux du drame bourgeois : cette nouvelle dramaturgie, depuis Le Fils naturel de Diderot en 1757 jusqu'à La Mère coupable de Beaumarchais en 1792, se proposait de rompre avec l'art classique, en dépeignant à un public de plus en plus populaire une réalité toute contemporaine, avec les problèmes sociaux, économiques ou politiques que chacun rencontre dans la vie quotidienne.

Ainsi L'Homme généreux est tout à fait dans le ton des drames de l'époque, se situant quelque part entre la comédie sérieuse et la tragédie domestique, et, à l'aide de dialogues simples en prose et de personnages ordinaires, l'auteur cherche à y traiter de situations "réelles". selon les principes de Diderot, Sedaine, Mercier ou Marmontel.

Probablement ni meilleure ni pire que la plupart de ses contemporains, et certainement avec la même esthétique de l'attendrissement et des larmes qui paraît si exagérée aujourd'hui, Olympe veut créer ici une oeuvre émouvante, morale, mais aussi dépeignant la réalité : "Je puis assurer" écrit-elle dans sa préface "que la plupart des caractères que j'ai tracés, existent dans la société actuelle, comme Madame de Valmont ou le cruel La Fontaine."

Soucieuse de vérité, elle y présente une société dangereuse et hypocrite, mais qui a aussi de bons éléments, où les faibles seraient impitoyablement écrasés, par des lois injustes et par des traîtres sans scrupules, si ce n'est l'aide généreuse de certaines personnes honnêtes.

Grâce à ces héros pleins de bonté, tels le Comte de Saint-Clair, qui est "l'homme généreux" de la pièce, ou le brave soldat La Fleur, le message de la pièce n'est pas entièrement pessimiste : un espoir fondamental règne, comme dans toute l'oeuvre d'Olympe de Gouges, car, malgré les difficultés innombrables qu'elle rencontre dans sa vie comme dans sa carrière, elle semble posséder une foi profonde, inébranlable, en la nature humaine. L'intrigue de la pièce est fort compliquée : Les Montalais, famille bourgeoise honnête et respectable, vivent dans le dénuement : le vieux père s'est endetté et il est menacé de prison par l'un de ses créanciers, la mère est

malade, et leurs enfants, un fils et une fille, tous deux vertueux et honnêtes, travaillent pour subvenir aux besoins de la famille. A la suite des intrigues compliquées du méchant La Fontaine, et à cause de leur crédulité, ils sont au bord de la catastrophe. En effet cet odieux libertin, qui se fait passer pour l'ami de la famille alors qu'il ne songe en réalité qu'à séduire leur fille, la douce Marianne, trompe tout le monde et raconte d'horribles mensonges pour arriver à ses fins : "c'est un fourbe trop dangereux pour la société. Il semblait que Molière par son Tartuffe eut étouffé le germe de ces êtres pernicious que l'on voit encore naître parmi nous."(Acte I, sc.9)

A cause des manigances du traître, le vieux père est menacé d'être jeté en prison pour dettes et le fils, employé comme secrétaire auprès du Comte de Saint-Clair, lui dissimule sa vraie situation de soutien de famille, ce qui amène toute une série de malentendus.

En effet, le Comte, qui a rencontré Marianne chez une amie à lui, Madame de Valmont, en est tombé amoureux sans connaître son identité. Qui pourrait d'ailleurs résister à cette image toute "greuzienne" de la jeune fille ? : "Cette aimable fille est sans cesse occupée à des travaux mercenaires ; sa conversation est bien la pure image de la candeur, de la sagesse et de la piété filiale, et je vous avoue que sa rare vertu m'édifie autant qu'elle m'enchanté."

Cette description de Marianne par Madame de Valmont, bien dans le ton des Liaisons dangereuses, enchante donc le Comte, mais ne lui inspire que des sentiments nobles : "cette adorable fille m'occupe sans cesse, et le tableau touchant que vous en faites achève de m'intéresser à son sort : non que j'éprouve des désirs qui puisse alarmer sa vertu...mais si, sans être connu, je

puis adoucir son infortune, c'est vous que je chargerai de mes bienfaits."

(Acte I, sc.9)

Le jeune Montalais, lui aussi, n'est inspiré que par les sentiments les plus élevés : pour sauver son père du cachot, il est prêt à tout sacrifice et prend la décision désespérée de s'enrôler à l'armée : "Sauvons d'abord mon père des poursuites de son créancier. Allons le cacher dans un lieu sûr...Mais comment subvenir à cette nouvelle dépense ? ...Engager mes effets, m'engager moi-même; voilà le seul parti qui me reste et j'y vole."(Acte I; sc.15)

Tout à l'opposé de ces attitudes désintéressées et généreuses, voici comment La Fontaine exprime ses sombres projets de trahison et de séduction : "En plaçant Montalais chez le Comte de Saint-Clair mon seul but fut de l'éloigner de la maison de son père, parce qu'il était un obstacle aux vues que j'ai sur sa soeur. Je le donnai pour orphelin... si la fortune venait à le favoriser, il la répandrait sur sa famille ; alors je verrais tous mes projets détruits...Il ne me reste plus qu'à imaginer un expédient pour me procurer un rendez-vous avec Marianne...ses yeux innocents seront éblouis par l'éclat du luxe ; ses parents ne feront aucune difficulté de la laisser venir avec moi, j'ai gagné leur confiance" (Acte I, sc.5)

Le traître sème donc partout la confusion. Il essaie même de faire croire au Comte que Marianne est "une fille de mauvaise vie", la maîtresse du jeune Montalais et non sa soeur (!), mais il n'y réussit pas. Le Comte est trop vertueux pour changer ses plans bienfaisants : "ce n'est point l'amour...c'est la vertu qui me guide et m'éclaire ; c'est le plaisir de faire des heureux qui m'anime...je saurai étouffer mes sentiments : je triompherai de ma passion et

ferai le bien sans flatter mon amour.”(Acte I, s. 14)

Naturellement tout s’arrange, après diverses péripéties très mouvementées et des jeux de scène dramatiques, destinés à provoquer des émotions fortes chez le public : il y a un faux départ à l’armée du jeune Montalais au second acte, accompagné de larmes (selon les recommandation données par Olympe “..le vieux Montalais couvre ses yeux de ses poings, Marianne pleure ; le vieux Montalais laisse tomber ses bras sur la table.”). Il y a aussi une dramatique arrestation du père par des huissiers, empêchée juste à temps par le personnage comique de la pièce; le brave soldat La Fleur et même, au troisième acte, un essai de séduction de l’infortunée Marianne par le traître La Fontaine, interrompu (juste à temps aussi !) par l’intervention chevaleresque du Comte (“*Le Comte ouvrant la porte avec violence et 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*”). La vérité est enfin dévoilée, les bons sont récompensés et les méchants punis, le traître est tué et le Comte épouse Marianne.

Il est remarquable que, par ses personnages et par ses situations, L’Homme généreux est déjà un vrai mélodrame, tout à fait dans la ligne des pièces de Monvel, de Loaisel de Tréogate et même de Pixérécourt, qui auront tant de succès après la Révolution et sous l’Empire. En effet le mélodrame, forme théâtrale populaire qui prendra la suite du théâtre bourgeois, sera essentiellement un théâtre moral, une “école de vertu”, basée sur la récompense des bons et la punition des méchants, avec un système fixe de personnages. Chaque mélodrame possèdera donc exactement le même groupe

de personnages que la pièce d'Olympe : un traître, toujours malhonnête et sans scrupules, un Père respectable qui a eu des malheurs, un héros désintéressé et prêt à tous les sacrifices pour sauver les victimes et une jeune fille malheureuse et méritante, que le traître convoite, persécute, enlève. mais ne séduit jamais, pour que les convenances soient respectées !

Enfin le brave La Fleur de L'Homme généreux, simple soldat au parler savoureux, plein de générosité et de modestie, prépare la voie au personnage type du "Niais" qui existera, lui aussi, dans chaque mélodrame, détendant l'atmosphère et faisant rire le public par son langage populaire et ses maladresses.

Toute cette société du mélodrame, très conformiste et structurée avec rigidité, dans laquelle la justice l'emportera toujours et le traître sera toujours mis en échec par le héros représentant la providence, s'épanouira sur les scènes françaises à partir de 1800, et il est remarquable de la rencontrer dès 1786 dans cette pièce, ce qui souligne à nouveau l'originalité créatrice de son auteur, la nouveauté de ses conceptions et son sens fascinant du moment.

Comme dans tous ses autres écrits, Olympe de Gouges elle-même est présente dans L'Homme généreux : tout au long de la pièce, elle introduit ses idées personnelles sur la vie, souvent empreintes de bon sens et de philosophie populaire, faisant dire par exemple au valet Germeuil : "Un bon mariage ! Y en a-t-il ? Depuis que les maîtres font divorce, les valets les imitent"(Acte I, sc. 12), ou au père Montalais : "A tout âge on peut être pieux : mais si les personnes âgées veulent exiger des jeunes gens une

dévotion forcée, elles leur deviennent odieuses, et les portent souvent aux plus grands excès.” (Acte II, sc.7)

Le caractère de Madame de Valmont, enfin, est certainement de nature autobiographique. Comme Olympe, elle se dit fille naturelle et rappelle au Comte que : “victime du préjugé, mon père m’oublia au berceau...il ne me reste de ce grand homme...que l’élévation de son âme et quelques étincelles de son génie.”(Acte I; sc.10)

Cependant son rôle dans le déroulement de l’action est secondaire et Olympe s’en rend bien compte puisqu’elle prévoit la critique de futures metteurs en scène et note dans la préface : ‘...je dois indiquer aux directeurs qui feront jouer cette pièce les coupures nécessaires. Je crains que Madame de Valmont ne s’arrête trop longtemps sur une matière qui n’intéresse qu’elle, et qu’on trouvera peut-être nuisible à l’action.”²⁷

Pourquoi laisser tout de même Madame de Valmont dans la pièce ? La suite de la préface l’explique, montrant combien Olympe était obsédée par les circonstances injustes de sa naissance illégitime : “Les Mémoires et les Lettres que je fais imprimer en même temps (il s’agit probablement du Mémoire de Madame de Valcourt, écrit vers 1784)... prouvent les malheurs de Madame de Valmont, l’injustice et la cruauté d’une famille riche et distinguée, à qui elle était liée par le sang, et qui n’a jamais rien fait pour elle.”²⁸

Cette préface mentionne également les critiques favorables que L’Homme généreux rencontra, rappelant “des hommes justes et éclairés...dont la censure modérée est plus propre à instruire qu’à effrayer.”

En effet, après la publication de la pièce en janvier 1786, la réaction de la

critique fut positive et encourageante. *Le Courrier Lyrique* du 15 février 1786 mentionne par exemple : “L’Homme généreux est mieux écrit que le Mariage de Chérubin...il annonce une plus grande connaissance du monde et du théâtre. et, en un mot, il promet assez pour qu’on puisse engager l’Auteur à cultiver son talent.”

Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé, (1787) est une comédie d'intrigue en cinq actes, dont le cadre et l'action rappellent plutôt Le Mariage inattendu que L'Homme généreux. Il s'agit cette fois, non d'un mélodrame touchant, mais d'une analyse, vive et légère, de relations entre personnages de différents milieux sociaux et surtout de rapports entre les sexes.

Toute une société, bien caractéristique de cette fin de l'Ancien Régime, nous est dépeinte ici avec beaucoup de justesse : les aristocratiques marquis et marquise de Clainville, leurs amis la comtesse de Saint-Alban et le baron de Montfort représentent la noblesse, avec sa mondanité superficielle, ses mœurs souvent libertines et son langage raffiné, parfois même précieux. Monsieur et Madame Pinson, bien qu'ils ne soient que valet de chambre et gouvernante de la famille de Clainville, ont l'intelligence, le bon sens prosaïque et l'honnêteté de la bourgeoisie éclairée des années pré-révolutionnaires, qui s'exprime fort bien et a des opinions raisonnables sur tout. Quant au jeune couple d'amoureux, le jardinier Blaise et la nurse d'enfants Babet, au langage paysan et aux manières naïves, il représente la classe populaire, sympathique et souvent comique.

Dans Le Philosophe corrigé, il n'y a donc ni traître, ni victimes touchantes

ni coup de théâtre ; le but de la pièce n'a pas la simplicité pédagogique du mélodrame et l'action est sans éclats.

L'intérêt de la pièce est tout entier dans l'analyse psychologique qu'Olympe présente des rapports complexes entre le froid marquis de Clainville, "le philosophe corrigé", et sa timide épouse. Dès les premières scènes, tous les faits sont présentés au public : Après quelques années d'un médiocre mariage, aimant sa femme mais croyant qu'elle n'éprouve aucun sentiment pour lui, Monsieur de Clainville a cru convenable de quitter sa femme. Homme de modération et cultivant la philosophie, il explique ainsi sa décision: "J'aurais pu tyranniser son coeur et son penchant, pour m'en faire haïr davantage et pour jouir seulement du cruel pouvoir que l'hymen m'a donné sur elle."(Acte I, sc.2)

Cependant il se trompe, car en réalité la marquise l'a toujours aimé : incapable apparemment de lui exprimer ses sentiments, elle l'a laissé partir, mais, avec l'aide de son amie, la comtesse de Saint-Alban et de ses serviteurs de confiance, Monsieur et Madame Pinçon, elle a imaginé de séduire son propre mari, sous le déguisement d'une mystérieuse inconnue. Naturellement, il ignore toutes ces intrigues et ne sait surtout pas qu'elle a maintenant une petite fille, fruit de leur soi-disant "liaison" !

Après six mois d'absence, le voilà qui revient chez lui et apprend l'existence de ce bébé. Sa réaction est d'abord la surprise et la colère, mais étant philosophe et homme du monde, il décide vite de se maîtriser : "Quoi, ma femme, quoi, cette timidité qui annonçait au moins de la décence...Elle se perd et me déshonore. Quel parti prendre ? Puis-je supporter sa présence?"

...Oui. cet effort est digne de mon courage”(Acte I, sc.4)

Le sujet de la pièce est original et bien traité, dépeignant justement l'évolution psychologique parallèle du couple, de l'épouse trop réservée pour montrer son amour et du mari, trop rationnel, trop "philosophique" pour exprimer ses sentiments. Bien sûr, l'occasion est belle pour Olympe de critiquer les mœurs du temps, de réfléchir sur l'institution du mariage, sur l'importance de l'égalité entre époux et de donner sa version d'un heureux mariage : "Etre uni avec mon épouse, l'adorer, en être tendrement aimé, être chéri de mes enfants, faire leur félicité."(Acte V, sc.14)

Malgré les efforts de la marquise pour lui dévoiler la vérité, le marquis ne découvre pas l'intrigue dont il est la victime, ce qui lui donne l'occasion de s'humaniser peu à peu, en passant d'une modération trop civilisée à une saine et naturelle indignation : "L'indécence de votre conduite, puisque vous me forcez à employer cette expression, mériterait un traitement plus dur que celui que je veux vous faire...Epouse odieuse ! Tu te fais un jeu de ma complaisance. Ta fausse timidité n'était qu'un piège adroit que tu tendais à la vertu...La plus ingénue est au fond la plus rusée et la plus dangereuse" (Acte III, sc.8)

Habilement, l'auteur montre ainsi comment le marquis change au cours de la pièce, éprouvant des sentiments vrais, tout nouveaux pour lui, de la colère à la jalousie, du ressentiment à la vue du berceau à une émotion forte et salutaire, tout à fait dans le goût de l'époque, et devenant ainsi vraiment humain : "Elle me tend ses innocentes mains...Ah! je n'y tiens plus!..*(Il se jette sur le berceau, se relève et tire son mouchoir)* Je ne me connais plus..

Je n'avais jamais éprouvé une semblable émotion...Ah, nature, nature ! Quel effet dois-tu produire sur un véritable père, puisque tu as tant de pouvoir sur une âme sensible.”(Acte V, sc.3)

Le dernier acte apporte l'heureux dénouement de la reconciliation entre époux, non sans une scène vraiment burlesque, où la respectable Madame Pinçon, déguisée en homme “*avec un chapeau rabattu, un frac à l'anglaise, des bottes et un fouet à la main*” et jouant le rôle de l'imaginaire amant de la marquise pour inciter la jalousie du marquis, se bat en duel contre lui !

Si la pièce avait été jouée, il est certain que cette situation, d'un comique moliéresque, aurait faire rire le public, mais, elle ne le fut malheureusement jamais.

La préface du Philosophe corrigé, publiée en 1788 en même temps que la pièce, n'ajoute guère d'informations à la pièce, si ce n'est les remarques coutumières d'Olympe soulignant sa féminité : “Quel temps! Quelles moeurs, pour oser mettre au jour Le Cocu supposé ! Cet intitulé est affreux, dira-t-on, et indigne d'être employé par une femme. En littérature, une femme ne tient pas à son sexe : mais la bienséance, le respect que j'ai pour les femmes qui ressemblent à Madame de Clainville m'engagent à prier...de lire cette Pièce avant de se révolter contre le titre. Quant aux prudes, je ne pourrai jamais obtenir leur suffrage.”²⁹

La pièce qui conclut la première période dramatique d'Olympe de Gouges est Molière chez Ninon ou Le Siècle des grands hommes (1788). Elle est peut-être la meilleure de toutes ses pièces, ou du moins celle qui lui valut la

critique la plus favorable dans le très respectable *Journal encyclopédique*, après la publication de la pièce : “Cette pièce épisodique est de la plus grande vérité : elle ne sent l’art en aucune manière, c’est le produit d’un talent naturel qui peint avec franchise. Le comité de la Comédie-Française a eu tort de refuser la pièce et n’entend pas ses intérêts...” (article d’août 1788)

En effet, à nouveau, et après de fort déplaisants démêlés lors d’une lecture de la pièce entre l’auteur et les acteurs Fleury et Florence, la Comédie-Française a refusé impitoyablement la pièce d’Olympe, et le combat inégal et perdu à l’avance pour Olympe, reprend de plus belle.

Dans la longue préface (15 pages!) de la pièce, elle raconte cette querelle en grands détails, s’indignant des droits excessifs donnés aux comédiens pour juger les ouvrages dramatiques et décider seuls s’ils valent la peine d’être mis en scène. En face de la rigueur exagérée du comité de lecture, Olympe est désormais convaincue de l’animosité de principe et de l’injustice des comédiens envers elle et ne sait plus comment agir pour faire jouer ses oeuvres :

“On a beau se plaindre, on a beau faire, un auteur ne renonce pas sans peine à la Comédie-Française.” Elle hésite même à proposer sa pièce à la Comédie Italienne, car : “je ne saurais lui offrir le refus de la Comédie-Française et je crains qu’elle ne trouve mauvais que je me plains trop vivement de sa rivale.”³⁰

Ainsi, découragée d’être un auteur dramatique dans l’impossibilité de se faire représenter, elle proposera l’année suivante la création d’un second Théâtre français dans son écrit Le Bonheur Primitif de l’Homme (1789) :

“L’Ecrivain qui a le malheur de ne pas savoir fléchir l’orgueil et l’impudence des Comédiens est un Auteur proscrit, de quel mérite, de quel sexe qu’il puisse être.” Nous examinerons plus loin la solution originale qu’elle imagine, dans le cadre de l’oeuvre théâtrale révolutionnaire d’Olympe de Gouges.

Molière chez Ninon , “pièce épisodique en cinq actes et deux ballets”, est une oeuvre de maturité, à la fois légère et morale, très bien structurée autour des personnages principaux, Ninon de Lenclos et Molière. L’auteur veut créer un tableau historique, une tranche de vie du début du règne de Louis XIV et réussit un tableau plein de vivacité et de charme.

Ninon est le modèle féminin favori d’Olympe de Gouges, qui s’identifie elle-même certainement avec ce caractère de coquette corrigée, en proie aux médisances et aux calomnies. C’est une âme pure et honnête, malgré ses faiblesses amoureuses et sa mauvaise réputation, une “femme forte”, décente, sincère et fidèle dans ses amitiés et respectée par tous les grands esprits de son époque, tel Molière qui s’exclame : “Quelle grandeur d’âme! Quel esprit! Quelle délicatesse! Ah, femmes..apprenez à l’imiter, et vous vous élèverez... Ses faiblesses, ses erreurs, font ressortir davantage ses grandes et sublimes qualités.”(Acte IV, sc.8)

Il est naturel aussi pour Olympe de Gouges de présenter dans sa pièce un Molière charmant et modeste, car elle l’admire beaucoup et s’identifie même à lui en partie pour la franche satire de ses comédies : “Le vertueux Molière” écrit-elle dans Bonheur primitif de l’homme, “fit la guerre au vice et fit connaître tous les dangers auxquels les méchants exposent les esprits droits et les coeurs sensibles. Je ne possède sans doute pas le génie et les lumières de

ce fameux Ecrivain, mais sa franchise et son aversion pour les méchants.”³¹

Le sujet de la pièce est donc un hommage à Ninon, traité habilement à l'aide d'événements variés, tous choisis pour montrer son honnêteté, sa valeur humaine et son intelligence.

La construction de la pièce est originale, car chacun des cinq actes dépeint des thèmes tout différents, dont le seul lien est la personne de Ninon, montrant chaque fois comment elle réagit, tout en relatant tour à tour avec discrétion ses rapports avec divers hommes, anciens ou nouveaux amants, qui tous l'admirent et la respectent. Au premier acte, il s'agit des aventures d'Olympe, jeune fille qui a quitté sa famille parce qu'elle aime un jeune homme sans ressources que son père refuse de lui accorder pour mari et qui veut entrer dans la troupe de Molière. Celui-ci l'en dissuade avec sagesse, aidé de Ninon qui sait par expérience les dangers d'une vie indépendante et qui conseille la jeune fille avec sagesse et charité.

L'acte II est tout différent, et Olympe y crée une sorte de parodie pastorale fort drôle, en présentant la folie du vieux Desyveteaux, ami de Ninon, qui a perdu la tête et qui, vêtu en berger ainsi que sa jeune maîtresse et ses serviteurs parisiens, veut vivre dans ses vieux jours un amour champêtre de fantaisie. Son langage précieux est extravagant et ses amours pastorales fort comiques, d'autant plus que les serviteurs qui l'entourent sont obligés, pour se faire comprendre de lui, de s'exprimer en termes "élégants" à la mode.

L'arrivée de Ninon, entourée d'une illustre compagnie - Molière, le Prince de Condé, plusieurs seigneurs - interrompt la farce, mais, avec sa finesse accoutumée et son expérience du coeur humain, elle comprend vite qu'il est

inutile de ruiner le bonheur du vieil homme : “Mes amis, respectons sa folie, et craignons de l’affliger en lui ôtant ses douces rêveries.” et Molière l’approuve : “Ninon a raison, et j’aime mieux le trouver heureux dans ses idées pastorales...il faut que l’amitié se prête à la situation de son état.”(Acte II, sc.8) L’acte se termine par “*un ballet pastoral dans le genre agréable*” décrit en détail par l’auteur qui précise cependant à la fin : “*On peut se dispenser de ce premier ballet, si l’acte est trop long.*”

Durant les actes suivants, à l’aide de conversations courtoises et d’échanges d’idées entre gens du monde, l’auteur dépeint la vie de société de Ninon et l’atmosphère de qualité qui règne dans son salon. De nouveaux personnages célèbres apparaissent, tel Scarron et sa femme, la future Mme de Maintenon, tous grands amis de Ninon, des incidents variés se produisent, comme la nouvelle que Ninon de Lenclos, calomniée par les dévotes de la Cour, est condamnée par la Reine à être enfermée au couvent pour malconduite. Naturellement tous ses amis s’empressent de courir aux Tuileries pour la défendre et réussissent à persuader la Reine de son innocence.

La réputation de Ninon est donc sauvée et son triomphe est total, avec la visite de la reine Christine de Suède en personne, accompagnée d’un second ballet avec “*timbales, trompettes et musique martiale*”, et avec sa découverte d’un fils dont elle avait perdu la trace !

Redevenue mère et abandonnant les plaisirs du monde, Ninon - peut-être comme Olympe de Gouges dans la vie réelle - se repent de sa vie de plaisirs : “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...un caprice dont la

durée ne dépend pas de nous, et que suivent le dégoût et le repentir” (Acte IV, sc. 15)

Image de moralité malgré son passé équivoque, elle reste admirée de tous, ainsi que l’exprime la reine Christine : “votre société...est charmante, elle réunit des hommes du plus grand mérite, du plus grand génie, du premier rang.” (Acte IV, sc. 15) Elle décide cependant de se retirer au couvent, malgré ses amis dont le seul espoir reste qu’ils pourront la voir encore : “son esprit nous l’enlève, mais son coeur nous la rendra.” (Acte V, sc.25)

Enfin la similarité de Ninon et d’Olympe est frappante aussi par l’existence de ce fils aimé qu’Olympe rappellera souvent dans ses écrits et qu’elle espérait toujours pouvoir établir. Dans une de ses lettres, elle écrit par exemple : “Ah! que ne puis-je voir mon fils fixé dans son état ? ..J’irais vivre paisiblement dans un coin de la terre.”

A l’approche de la Révolution, Olympe de Gouges est maintenant en pleine possession de son art : elle sait exactement pourquoi et comment elle veut écrire pour le théâtre. Il s’agit pour elle de présenter au public, dans un langage naturel et avec des mises en scène soignées et réalistes, les idées morales auxquelles elle tient le plus. Honnête, elle reconnaît souvent que la qualité de son théâtre est loin d’être toujours bonne : “Je ne promets même pas de me corriger...et l’on n’exigera pas sans doute de moi des chefs-d’oeuvre.”³²

Il semble que l’important pour elle ne soit pas la forme ni le style de ses oeuvres dramatiques, mais la vérité de ses idées et la spontanéité de

son expression dramatique.

Courageuse et sûre de ses talents, elle croit fermement qu'elle a reçu de la nature un talent inné pour le théâtre et elle est prête à braver l'opinion pour l'exprimer. Elle veut attaquer ce qui lui paraît faux et mauvais, comme l'esclavage, l'inégalité des sexes ou l'hypocrisie de la société. Avec audace et tout naturellement, elle use déjà des principes de liberté de penser, d'écrire et de s'exprimer, qui domineront bientôt la scène politique : Olympe de Gouges est prête pour la Révolution.

Notes

- ¹O. de Gouges Théâtre politique o.c. p.34.
- ²Ibid. p.143. (Introduction de L'entrée de Dumouriez à Bruxelles)
- ³Louis-Sébastien Mercier. Tableau de Paris o.c. p. 167
- ⁴Femmes et pouvoir : Reflexions autour d'Olympe de Gouges (Moncton, N.B.: Les éditions d'Acadie, 1995)
- ⁵Louis-Sébastien Mercier Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique o.c. p.11.
- ⁶O. de Gouges Ecrits Politiques 1788-1791 o.c. p.69.
- ⁷O. de Gouges Théâtre politique II (Paris:côté-femmes,1993) p.43.
- ⁸O. de Gouges. Molière chez Ninon ou le siècle des grands hommes (Paris : l'Auteur et Cailleau, 1788) p.127.
- ⁹O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.41.
- ¹⁰Louis-Sébastien Mercier Tableau de Paris o.c. p.170
- ¹¹O. de Gouges Oeuvres o.c. p.139-141.
- ¹²O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.140.
- ¹³O. de Gouges Oeuvres o.c. p.83.
- ¹⁴Olivier Blanc Une femme de libertés o.c. p.68.
- ¹⁵O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.134.
- ¹⁶ Ibid., p.155.
- ¹⁷Marvin Carlson.Le théâtre sous la Révolution française o.c. p.96.
- ¹⁸Olivier Blanc Une femme de libertés o.c. p.71.

¹⁹O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.152.

²⁰O. de Gouges Oeuvres (Paris : chez l'auteur et chez Cailleau, 1788) p.6.

²¹Ibid., p.7.

²²Cité par Olivier Blanc dans Une femme de libertés p. 54.

²³Léopold Lacour *Olympe de Gouges*(Revue de Paris :1.9.1898) p.128.

²⁴O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.10.

²⁵O. de Gouges Oeuvres o.c. p.7.

²⁶O. de Gouges Le Mariage inattendu de Chérubin (Paris : Cailleau, 1786) p.iv.

²⁷O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.42.

²⁸ Ibid. p.43.

²⁹O. de Gouges Oeuvres o.c. p.136.

³⁰O. de Gouges Molière chez Ninon ou le siècle des grands hommes (Paris: l'Auteur et Cailleau, 1788) p.167.

³¹O. de Gouges Le Bonheur primitif de l'homme ou les Rêveries patriotiques (Amsterdam : l'Auteur ; Paris: chez Royer, 1789) p.81.

³²O. de Gouges L'Homme généreux o.c. p.vii.

Chapitre VI

Olympe de Gouges, témoin de la Révolution.

1790-1793 : Son théâtre "engagé"

Avec le début de la Révolution, les espoirs et les intérêts d'Olympe de Gouges s'élargissent, les intrigues théâtrales et les déceptions amères d'auteur méconnue passent désormais pour elle au second plan, laissant la première place aux questions essentielles et aux préoccupations de la vie réelle.

Nous l'avons vue se transformer, dès 1788, en journaliste politique, en polémiste sociale, en auteur de pétitions patriotiques et féministes, pratiquant avec passion la seule occupation permise à une femme d'alors, l'écriture.

Mais sa foi dans le théâtre reste intacte, ainsi que sa conviction, héritée de l'idéologie des philosophes et partagée par tous ses contemporains, auteurs aussi bien qu'hommes politiques, que le théâtre est une école de mœurs de grande importance et la scène un lieu primordial de communion politique et morale.

Après les bouleversements de 1789, ce sont donc les valeurs exemplaires du moment qui seront présentées au public, différentes pour chaque auteur dramatique. Dans d'innombrables pièces de circonstance, chacun traitera, avec plus ou moins de talent, les sujets qui lui paraissent les plus appropriés à la situation existante, les plus susceptibles de toucher, d'éclairer ou de faire réfléchir un public estimé fort influençable.

Ainsi, nous l'avons vu, Monvel choisira par exemple d'exprimer les sentiments

anticléricaux du public dans son drame Les Victimes cloîtrées , ou Jean-Louis Laya son admiration courageuse de la modération politique dans son Ami des Lois . L'amour de la liberté nouvellement acquise, la haine du système monarchique ou l'admiration du patriotisme populaire, sont tour à tour sources d'inspiration, favorisées ou interdites par le dirigeants révolutionnaires selon les tendances doctrinaires du moment. Le théâtre, outil médiatique privilégié de l'époque, est désormais le lieu politique par excellence et de nouvelles salles vont bientôt se multiplier à Paris et diffuser les idées nouvelles.

Quant à Olympe de Gouges, c'est avec un grand enthousiasme qu'elle s'apprête, elle aussi, à utiliser la scène pour propager ses idées. Plongée jusqu'en 1789 dans les seules préoccupations de sa carrière dramatique, elle espère maintenant, avec le fougueux optimisme qui la caractérise, que les changements de l'atmosphère politique lui permettront d'élargir son domaine d'influence et d'atteindre enfin le succès. Avec ses amis, elle participe alors activement à tous les événements de la vie théâtrale parisienne, prenant part en octobre 1789 aux controverses qui accompagnent la première de la pièce de Marie-Joseph Chénier, Charles IX , qu'elle admire pour ses intentions politiques novatrices.

La situation privilégiée de la Comédie-Française touche aussi à sa fin et Olympe semble bien sur la bonne voie, lorsque les comédiens décident, nous l'avons vu, de jouer Zamor et Mirza en décembre 1789, sous le nouveau titre l'Esclavage des Nègres. De fait cette pièce, de valeur artistique fort discutable, est sans doute une pièce de tendances révolutionnaires, puisqu'elle aboutit à la

condamnation fondamentale de l'institution de l'esclavage, légitime et acceptée sous l'Ancien Régime.

Malheureusement, Olympe de Gouges découvre vite qu'elle vit une illusion, et que ni les cercles politiques, ni le monde intellectuel et artistique de son époque ne sont prêts à appliquer les nouveaux principes révolutionnaires au rôle des femmes dans la société.

Au début, tous les espoirs sont encore permis et Olympe exprime son désir de changement dans la brochure Avis pressant ou Réponse à mes calomniateurs (mai 1789) par cette déclaration vigoureuse : "La femme prétend jouir de la Révolution et réclamer ses droits à l'égalité." La même année, dans son Bonheur primitif de l'Homme, elle proclame aussi l'importance de bons auteurs, qu'ils soient hommes ou femmes : "Qu'importe le sexe, quand le but est bon et louable"

Mais ses efforts sont vains : malgré l'existence de quelques sociétés féminines, telles la *Société des femmes républicaines et révolutionnaires* ou la *Société des amies de la Constitution*, la femme semble avoir été laissée tout à fait en dehors du mouvement révolutionnaire. Bien sûr, les femmes s'intéressent aux idées nouvelles d'émancipation populaire et leurs salons réunissent les personnalités les plus fameuses, les philosophes, politiciens et orateurs qui mènent la marche des idées nouvelles : ainsi Mesdames Necker, Helvétius, de Condorcet, Roland, sont célèbres pour leurs cercles et leurs salons, où se rencontrent Mirabeau, Franklin, Lafayette, Barrère, Desmoulins et bien d'autres.

Cependant, à part ce rôle d'hôtesse, et à part aussi quelques cas isolés et anecdotiques d'héroïnes révolutionnaires, les femmes n'obtiennent aucun des droits civiques que la révolution semblait promettre à *tous* les Français.

Privées de ces droits par les nouveaux dirigeants de la nation, qui, comme leurs prédécesseurs, ne conçoivent le rôle féminin que dans les sphères domestiques et privées, les femmes continuent à souffrir d'une inégalité de principe. Elles restent éloignées de la conduite des affaires publiques et seront même exclues, à partir de 1793, des tribunes de la Convention nationale.

Le nouvel ordre des choses ne leur fait donc gagner ni plus d'indépendance personnelle, ni un accès plus facile à de nouveaux domaines professionnels, et après 1789 comme avant la Révolution, la remarque ironique de Madame de Valmont, porte-parole d'Olympe dans L'Homme généreux, est, plus que jamais, justifiée : "Les hommes ont tous les avantages... On nous a exclues de tout pouvoir, de tout savoir. On ne s'est pas encore avisé de nous ôter celui d'écrire : cela est fort heureux." (Acte I, sc. 10)

Comme nous l'avons vu plus haut, cette conscience aigüe de la situation sociale inférieure des femmes inspirera à Olympe de Gouges en 1791 la Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne, document révolutionnaire par excellence, extraordinaire par son audace et sa grande soif d'égalité, mais qui resta presque totalement oublié durant deux siècles.

Dès 1789, c'est la discrimination injuste rencontrée par les femmes auteurs dramatiques qui la préoccupe tout particulièrement. Ne connaissant que

trop bien ce problème par son expérience personnelle, elle lui trouve une solution originale, la création d'un second Théâtre français, qui réduirait le monopole exagéré de la Comédie-française et où ne seraient jouées que des pièces de femmes.

Dans son écrit philosophique Le Bonheur primitif de l'homme (1789), Olympe de Gouges développe longuement ce projet, mêlant comme de coutume idées rousseauistes, réflexions personnelles, aspirations féministes et espoirs de changements : "Nous touchons au moment où tout doit prendre une forme nouvelle...Il y a longtemps qu'on demande un second Théâtre français pour la Capitale...Je voudrais que ce spectacle eût pour titre "Le Théâtre national ou celui des femmes"...Oui, citoyens, n'ayant pas de fortune, j'ai entrepris de m'en procurer une par une noble émulation et d'engager mon sexe à se distinguer de même que les hommes par une industrie honorable. Un grand nombre de femmes bien nées sont perdues parce que les hommes, qui se sont emparés de tout, ont privé les femmes de s'élever..De tous temps, les femmes ont écrit ; elles ont eu le droit d'entrer en lice avec les hommes dans la carrière dramatique. Mais il faudrait leur donner une preuve d'un plus grand encouragement."¹

Ce nouveau théâtre, destiné d'abord aux femmes auteurs mais ouvert aussi à tous les "Auteurs estimables qui tendent au but moral", serait régi par une série de lois précisant tous les détails pratiques d'administration, tels les salaires des acteurs et actrices, "pas plus que mille écus et, après dix ans, pas de pension mais une retraite honorable", ou les règles d'ouverture des salles : "Pour entretenir

l'ordre et la décence, le théâtre est fermé au public, le foyer des femmes séparé de celui des hommes.”

Le “Théâtre national” serait donc basé sur les principes élevés de décence et de moralité, très en faveur dans la littérature édifiante de l'époque. Les bénéfices des représentations serviraient eux aussi à une bonne cause, l'établissement de deux écoles dramatiques, où de jeunes acteurs et actrices étudieraient les arts pendant cinq ans et ainsi, “le public, tout en se distrayant, ferait le bien de la Société.” Inutile même de construire un théâtre nouveau, l'Opéra ou les Tuileries ont des salles qui peuvent être utilisées dans ce but.

L'idée est belle, généreuse, mais, bien sûr, utopique et irréalisable dans le contexte social de l'époque. Aucun des amis d'Olympe ne la prend donc au sérieux, malgré leur désir de voir la création d'un second Théâtre français qui réduirait la prédominance de la Comédie- française. Mercier, qui avait songé lui-même à un second théâtre, hésite à adopter ce projet, bien qu'Olympe cite ses pièces comme modèle d'oeuvres théâtrale masculines, qui conviendraient au nouveau théâtre et y apporteraient une atmosphère propice : “Les drames de Mercier surtout, “où l'on trouve le vrai sentiment; des situations théâtrales et déchirantes seraient bonnes pour ce théâtre...Il se créerait une émulation bénéfique entre les sexes qui élèverait l'âme des femmes, rendrait les hommes plus polis, plus délicats.”²

Déçue dans ses plans de renouveau théâtral, Olympe va donc se consacrer à ses

propres activités politiques et littéraires, publiant, à partir de 1789, un grand nombre de brochures politiques inspirées par les événements du jour et continuant surtout à composer des pièces nouvelles de tous genres.

Combien de pièces créa-t-elle à cette époque, et durant toute sa carrière d'auteur ? Il est fort difficile de le savoir, car le nombre exact d'oeuvres dramatiques composées *réellement* par Olympe de Gouges nous est inconnu.

Il ne reste malheureusement aucune trace d'un certain nombre de pièces de théâtre qu'elle mentionne au fil de ses écrits, qui ne furent peut-être que des esquisses, ou seulement des projets de pièces.

Le recueil de ses pièces, publié en 1993 à la suite d'un colloque organisé à Montauban, ville natale d'Olympe, cite par exemple dix-neuf titres, dont sept sont notés *perdus*, et précise : "On possède environ deux tiers de l'oeuvre théâtrale authentifiée (dit autrement : vingt actes et demi sont actuellement perdus sur soixante)"³

Mais dans la préface du Mariage inattendu de Chérubin (1786), ainsi que nous l'avions remarqué à la page 211 de cette étude, elle mentionnait l'existence d'un grand nombre de pièces : "La passion qui me domine pour créer de nouveaux sujets me fait oublier ceux qui les ont précédés...J'ai trente pièces au moins. J'en conviens qu'il y en a beaucoup plus de mauvaises que de bonnes, mais je dois convenir aussi que j'en ai dix qui ne sont pas dépourvues de sens commun."

Enfin, dans son article de la Revue de Paris du 1er septembre 1898 sur Olympe

de Gouges, Léopold Lacour cite un passage du Testament politique (juin 1793) 1793, où Olympe mentionnait de bien plus nombreuses pièces non publiées, et il ironise sur ses prétentions "...les *quelques centaines* de manuscrits, dont elle dira tranquillement dans son Testament politique *je les donne à la Comédie-Française*. Certes, elle hâblait, mais ferme!...⁴

Quoiqu'il en soit, les sept pièces (et fragments de pièces) révolutionnaires qui nous sont parvenues sont remarquables, autant par la variété de leurs sujet que par les détails justes et pittoresques qu'elles fournissent sur l'époque.

Les unes sont des comédies d'actualité qui décrivent des situations particulières, comme la Fête de la Fédération dans la charmante pièce Les Curieux du Champ de Mars (1790), ou le vote de la loi sur le divorce dans La Nécessité du divorce (1790). D'autres sont de véritables fresques historiques, très modernes dans leur vision de l'histoire, inspirées par des événements politiques d'envergure, telles Mirabeau aux Champs-Élysées (1791), après la mort de Mirabeau ou L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou les Vivandiers (1793), après les campagnes militaires de Dumouriez en Belgique.

Il y a aussi un drame bourgeois, Le Couvent ou les vœux forcés (1790), dénonçant les abus de la société contre les jeunes filles mises au couvent malgré elles, et même un vrai mélodrame avant la lettre, Le Prélat d'autrefois, représenté en 1794 après la mort d'Olympe et rappelant par son anticléricalisme Les Victimes cloîtrées de Monvel, tout à l'image des romans noirs déjà si populaires à l'époque en Angleterre.

Dans toutes ces pièces, l'important semble être désormais pour Olympe de dépeindre la réalité quotidienne (simple ou grandiose selon les pièces) de l'actualité, tantôt en usant du style "parlé" naturel qu'elle préfère, tantôt dans le ton lyrique et déclamatoire qu'elle croit devoir employer, comme tous les auteurs du temps, pour se conformer aux goûts de son époque.

Toujours soucieuse, cependant, d'être jugée pour la nouveauté de ses idées plutôt que sur la forme de ses créations, qu'elle reconnaît être toujours fort imparfaite à cause de son éducation insuffisante, elle déclare n'être inspirée que par le "seul génie de la nature" et proclame avec panache dans sa Préface du Philosophe corrigé (1787) : "...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."⁵

En effet, grande admiratrice de Rousseau (bien que connaissant ses idées critiques sur les femmes et le théâtre), Olympe ne cesse de répéter, dans ses préfaces comme dans ses écrits politiques, que le bon auteur a la double mission de rester proche de la Nature par ses méthodes, tout en jouant un rôle primordial de témoin de l'actualité : "Ami de la vérité, l'Auteur qui n'a d'autre intérêt que de rappeler les hommes aux principes bienfaisants de la Nature, n'en respecte pas moins les lois, les convenances sociales."(Préface de L'Esclavage des Noirs, écrite en 1789)

Après 1789, Olympe de Gouges est sûre de sa vocation théâtrale et de son

originalité créatrice. Elle continue à écrire ses oeuvres dramatiques dans le même rythme accéléré que dans ses premières pièces - six jours pour écrire Molière chez Ninon, une semaine pour Mirabeau aux Champs-Élysées ! - et se vante même de cette rapidité dans ses préfaces, voyant dans sa facilité d'écrire un signe sûr de son génie et une preuve de sa parenté avec Le Franc de Pompignac.

Serait-elle déjà un auteur romantique avant la lettre, avec ses goûts de liberté, de familiarité et de naturel ? Peut-être, mais cette hâte d'écrire, ce désir de publier immédiatement ses pièces, sans souci ni d'élégance ni de style, soulignent surtout le caractère de plus en plus journalistique de ses écrits.

Avec la Révolution, Olympe va dépeindre en effet des situations définies, des moments précis de l'époque, voulant devenir ainsi un témoin patriotique des événements. Elle reconnaît dans la scène de théâtre un lieu de diffusion d'idées civiques, un outil important de propagande politique, et se sent capable à la fois de servir la Révolution en reflétant l'actualité, en célébrant les patriotes et les héros de l'époque, et de propager ses propres idées politiques et son besoin de justice sociale au sein de la nouvelle société en gestation.

Ces pièces "engagées", écrites entre 1789 et 1793 et restées inconnues si longtemps, sont-elles des témoignages valables de l'ère révolutionnaire ? La fraîche spontanéité de dialogues touchant souvent aux événements du temps, l'enthousiasme enfiévré de certaines déclarations, ajoutent-ils des éléments originaux et intéressants à la connaissance de cette période pourtant si explorée ?

Comment les pièces révolutionnaires d'Olympe de Gouges dépeignent-elles la

Révolution française ? C'est dans cette lumière que les oeuvres dramatiques, complètes ou fragmentaires, d'Olympe de Gouges, écrites entre 1789 et 1793, seront examinées dans ce chapitre..

Les Démocrates et les Aristocrates ou les Curieux du Champ de Mars, comédie en un acte, en prose et vaudevilles, fut probablement composée au lendemain de la grande Fête de la Fédération du 14 juillet 1790 : Olympe de Gouges y décrit avec humour et réalisme les réactions de personnages divers aux événements dramatiques de l'actualité.

L'action se déroule à proximité de la célébration du Champ de Mars, mais un peu à l'écart, dans un lieu plus calme où il est permis d'entendre les remarques des passants qui vont à la fête ou en reviennent. M. de Bélisle, officier de la Garde Nationale, chargé de la surveillance de l'endroit, explique : "ce lieu est un débouché aux personnes qui craignent la foule, mon devoir me prive d'être au Champ-de-Mars. Parbleu, amusons nous des discours des passants." (sc.3)

Chacune des onze scènes de la pièce introduit donc des personnages toujours nouveaux, tirés de toutes les classes de la société, qui traversent tour à tour cet endroit. Ils sont observés avec amusement par M. de Bélisle, qui, étant stationné sur place, est toujours présent et joue le rôle tantôt d'un auditeur curieux, tantôt d'un gardien de la paix, calmant les esprits échauffés par les idées nouvelles. Il représente le spectateur, écoutant les conversations, notant les différentes réactions à la festivité nationale et commentant l'action de remarques telles : "Il

n'y a rien de plus original que la conversation que je viens d'entendre." (Sc.3),
 "Ceci est pour moi une vraie comédie." (sc.7), ou "Quelle leçon. j'ai bien fait de
 ne pas paraître." (sc.9)

Cependant, son caractère, généreux et plein de modération, se découvre au cours de la pièce, lorsqu'il exprime ses opinions politiques, qui sont à cette époque exactement celles d'Olympe : goût de la modération, soutien d'une monarchie constitutionnelle, amour de la patrie. Comme dans ses autres pièces, Olympe semble en effet avoir choisi ce personnage du gentilhomme patriote, qui a accepté avec enthousiasme les changements apportés par la Révolution, pour représenter ses propres idées.

Autour de M.de Bélisle, différents personnages vont apparaître sur scène, créant une succession de portraits dialogués plutôt qu'une pièce de théâtre traditionnelle, mais la construction en est habile, les répliques fort aisées, se succédant dans un rythme rapide et vivant en dialogues parfaitement naturels, et ces personnages sont tous très vivants et souvent pleins de charme, bien observés et représentant les Parisiens du temps.

Il y a d'abord un aveugle aux opinions aristocratiques, le père Ambroise, et son chien Jacob, ce "chien d'aristocrate"(!) qui se refuse à "sauter pour la nation, pour la loi, et pour le roi, comme il sautait jadis pour le roi, la reine, monseigneur le dauphin, et toute la famille royale." (sc.1) Cet aveugle discute politique avec M. de Bélisle et exprime des sentiments religieux traditionnels et naïfs, voyant dans les mots du signe de la croix les bases de l'ancienne constitution, ainsi qu'il

l'explique à M. de Bélisle : "au nom du père, ça veut dire au nom du roi...Au nom du fils, n'est-ce pas la nation qui renferme tous ses enfants ? Et du saint esprit, c'est la loi qui opère sur tout."(sc.1) Ces opinions plutôt dangereuses semblent d'ailleurs inspirer la sympathie indulgente de M.de Bélisle, qui le voyant dans l'indigence, lui offre charitablement son aide : "Mène ce pauvre aveugle à la plus prochaine auberge et paye pour un mois sa nourriture. je veux prendre soin de ce malheureux."(sc.1)

La scène suivante introduit deux membres de l'aristocratie française de cette époque, qui réagissent chacun de manière différente à la perte de leurs privilèges et à la chute de l'Ancien Régime.

Olympe de Gouges, en quelques répliques, réussit là des portraits d'un réalisme étonnant. Ces personnages semblent authentiques, pris dans la réalité des premières années de la Révolution, tous deux ridicules et dépassés, mais surtout fascinants par leur aveuglement en face des événements. La marquise de la Branche du Blason hait la Révolution, se refuse à accepter les changements, espérant encore pouvoir lutter pour rétablir le retour de ses privilèges passés : "Je saurai bien défendre des droits transmis par mes ancêtres...La noblesse se réveillera de sa léthargie...nous avons pour nous la patience, le temps, la souplesse et la raison."(sc.2) Elle s'indigne d'avoir perdu "un nom illustre et les droits d'une race antique" et de devoir se nommer désormais tout bonnement madame Cornu!

Au contraire, M. du Rocher, l'autre aristocratique passant, est le type léger,

étourdi et libertin de la noblesse de cette fin de siècle. Peu lui importent les bouleversements politiques ou la perte de ses privilèges de noble, et son indifférence totale aux événements, sa superficialité sont étonnantes, mais fort authentiques : “Vos ancêtres, eh bien ! ils sont morts, n’en parlons plus...des démocrates, des démocrates et des aristocrates ; n’en parlons plus.”

Et, sereinement, il annonce ses frivoles priorités : “Cela ne m’empêchera pas de me promener tout à mon aise dans le Palais-Royal et de me voir entouré de nymphes de ce Jardin qui me demandent du sucre d’orge...J’aime mieux cent jolies figures que tous vos parchemins.” (sc.1)

Après les aristocrates, c’est le tour du petit peuple de Paris à apparaître, venant participer avec enthousiasme à l’émouvante Fête de la Fédération, qui n’est pas montrée sur scène mais reste toujours présente à l’arrière-plan.

Olympe les présente non pas idéalisés, mais bien tels qu’ils sont en réalité, parlant le langage populaire de la rue, tels les jeunes Bertrand et Suzon, qui se disputent ainsi : “Et pourquoi qu’vous m’avez fait sortir du Champ-de-Mars ? ... J’avions l’âme et l’esprit élevé là et vous nous entraînez ici où je n’voyons personne.” ou : “Monsieur le sentinelle, si sans vous déranger avec votre permission, vous vouliez ben nous permettre que j’montions sur ces planches je n’dérangerions rien à la fête.”(sc.5)

L’atmosphère populaire est juste et pleine de vie : des échafaudages sont construits sur scène pour voir mieux la cérémonie se déroulant au loin, et les spectateurs se bousculent pour y grimper, tout en échangeant des railleries dans

le ton gouailleur particulier aux Parisiens de tous les temps : “tiens, on a beau faire on ne détruira jamais l’aristocratie des belles et des riches.” s’exclame par exemple un citoyen, en voyant les égards de la sentinelle pour la jolie Suzon.

L’excitation monte : à chaque scène, de nouveaux personnages apparaissent, discutant les événements du jour dans une véritable atmosphère de festival et parfois presque de farce. Avec beaucoup d’humour, l’auteur introduit ici des membres de différents corps de métier, qui discutent chacun de sujets propres à leur profession : deux valets, un poète tragique, un médecin, un procureur et même un généalogiste arrivent tour à tour et échangent nouvelles, réflexions ou insultes, créant ainsi une fresque de l’actualité, pleine de vie et de spontanéité.

Les valets d’abord, encore en livrée bien qu’ils aient quittés leurs maîtres, discutent des changements de leur état produits par les derniers faits politiques, parlent avec grand naturel de leurs projets futurs et échangent des remarques empreintes d’une philosophie toute populaire : “Mon ami, la noblesse est un arbre dont les racines, il est vrai, nuisaient trop à la culture des autres plantes, mais nous étions les rameaux de cet arbre, et en le déracinant nous nous sentons de sa chute.”(sc.7)

Puis arrive le poète dramatique, M.Poignardin, que les passants prennent naturellement pour un conspirateur lorsque, aveugle à tout son entourage et préoccupé par la conclusion de sa tragédie, il crée un quiproquo comique en s’exclamant : “Voilà le coup le plus terrible ! la garde de ce côté, le Roi montant à cheval et le traître qui l’attend à son passage, il court, il se précipite sur son

maître. et le Roi meurt.”(sc.8).

Il est bien possible d’ailleurs que, dans cette sombre conclusion imaginée par le poète pour sa tragédie, l’auteur fasse allusion à ses propres craintes politiques et à son horreur de la violence. Quoiqu’il en soit, l’erreur est vite dissipée, et un officier de passage, rappelant l’ambiance tendue qui règne alors dans les rues de Paris, remarque : “...mille excuses sur la fausse alarme que nous a causée votre agitation. mais nous sommes entourés de traîtres, nous adorons le monarque et tout vrai Français veille sur ses jours”(sc.9)

Enfin un certain M. de l’Ecusson, généalogiste qui se vante d’avoir “donné l’existence à plus de deux cents marquis, six cents comtes, deux mille barons, sans compter les chevaliers”, se plaint de la révolution pour raisons purement professionnelles, originales par leur caractère spécifique : “Hélàs! je venais d’acheter un arbre généalogique...Celui pour qui j’ai entrepris ce travail ne veut pas me payer, disant que mon arbre ne peut lui servir de rien.”(sc.11)

La pièce se termine au moment où le serment civique est prêté au Champ de Mars, accompagné de musique et d’une cannonade, et les spectateurs si divers se réjouissent de l’événement solennel, chacun pour des raisons différentes !

Dans Les Démocrates et les Aristocrates ou les Curieux du Champ de Mars, Olympe de Gouges réussit donc une peinture authentique de la vie parisienne de l’époque et décrit l’actualité avec verve, en témoin direct des événements. Dans cette pièce si courte et si simple, elle dépeint avec réalisme l’atmosphère d’espérance et d’égalité entre les différentes classes sociales, l’attachement du

peuple pour le roi, encore très profond en 1790 et toutes les émotions diverses de la majorité des Français durant les cérémonies civiques grandioses de la Révolution. Au sein des événements révolutionnaires, la vie continue, avec ses préoccupations quotidiennes et ses petits incidents, ignorés par l'histoire mais essentiels aux individus.

Par sa construction floue, en laissant ainsi ses personnages se promener sur scène, comme au hasard de rencontres imprévues et permettant aux spectateurs de surprendre leurs conversations, l'auteur crée une atmosphère d'un étrange modernisme, une structure espacée, quotidienne et naturelle, très nouvelle par la liberté de sa forme .

Au début de 1790, Olympe de Gouges écrit aussi Les Voeux forcés, ou l'Ecole du fanatisme, d'abord présentée pour lecture à la Comédie-Française et refusée après de longs mois d'attente, exaspérants pour l'auteur, puis acceptée par le Théâtre National Comique et Lyrique et jouée pour la première fois le 4 octobre 1790, sous le titre Le Couvent, ou les Voeux forcés.

Cette pièce violemment anticléricale, attaquant la pratique des vœux religieux imposés aux jeunes filles pauvres et décrivant un clergé despotique et corrompu, est tout à fait dans le goût du jour et obtient un grand succès : elle sera représentée quatre-vingt fois, chose fort rare à cette époque !

Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut dans cette étude⁶, c'est l'époque où

l'Assemblée nationale discute l'abolition des vœux monastiques et la Constitution civile du clergé, et le public, irrité par les anciens privilèges des prêtres, se passionne désormais pour des spectacles qui critiquent l'Eglise et se moquent du clergé, jadis tout-puissant.

Olympe de Gouges est-elle la première à avoir traité ce sujet ? C'est du moins ce qu'elle affirme dans la préface de la pièce, rédigée en mars 1792 à la publication : "On agita la question des vœux arrachés aux jeunes gens des deux sexes : cette question m'inspira mon drame des *Vœux Forcés*...J'en ai puisé les matériaux dans le sein de l'Assemblée Nationale...Aucun auteur n'avait encore porté ce sujet au théâtre."⁷

De fait, la plupart des nombreuses pièces anticléricales écrites sous la Révolution furent écrites plus tard, entre 1791 à 1793, et il est possible qu'avec Le Couvent ou les Vœux forcés, Olympe ait en effet fait preuve de l'originalité dont elle se vante si souvent. Ainsi qu'elle le raconte dans sa préface, elle se considère comme une victime de la persécution, traitée par tous, et surtout par les Comédiens-français, avec la plus grande injustice : "...depuis ma naissance, je suis persécutée...Il était écrit que tout ce qui porterait le nom de Théâtre-Français me serait funeste." Et elle décrit avec amertume toutes les injustices, tous les "brigandages" littéraires dont elle fut la victime. Ayant elle-même beaucoup souffert, elle se voit donc particulièrement apte à défendre d'autres victimes et à attaquer les abus des vœux religieux imposés dans les couvents.

Cependant la pièce est plus qu'anticléricale : par sa recherche de la liberté

pour *tous* les individus, hommes aussi bien que femmes, par sa critique de toute forme de despotisme, qu'il soit marital, paternel ou religieux, l'auteur réussit une pièce vraiment révolutionnaire, où les nouveaux principes démocratiques triomphent. L'ouverture des couvents à la liberté, comme la destruction de la Bastille, est un symbole de toutes les barrières sociales, de toutes les répressions qu'il faut briser pour créer un monde plus juste, digne des généreuses théories révolutionnaires.

Comme l'auteur le précise dans sa préface, Le Couvent ou les Voeux forcés fut d'abord représenté au Théâtre Français, Comique et Lyrique sous la forme d'une pièce en deux actes, et ce n'est que plus tard, qu'elle lui donne sa forme définitive en ajoutant un troisième acte : "...je lui ai donné une nouvelle vigueur par un troisième acte, j'ai mis plus d'action dans le dialogue, plus de pureté dans le style." Sous sa forme actuelle, la pièce est un drame bien construit, à l'action claire et structurée, et avec une intrigue mélodramatique tout à fait dans la tradition bourgeoise de Diderot, Sedaine et Mercier.

Au premier acte, le jeune Chevalier de Leuville, très amoureux de Julie, jeune fille enfermée dans un couvent contre sa volonté, complotte avec Antoine, le jardinier du couvent, d'y pénétrer sous le déguisement d'un prêtre pour la convaincre de fuir. Nous apprenons aussi que le père du jeune homme, le tyrannique Marquis de Leuville, tient absolument à ce que Julie prononce ses vœux : "son acharnement à vouloir faire de Julie une religieuse me laisse entrevoir quelque chose...d'odieux peut-être."(Acte I, sc. 1)

Derrière les desseins du Marquis, se cache en effet un sombre mystère, mentionné dès le début de la pièce par l'honnête Curé : "Vous eûtes autrefois une soeur... Un mariage qui n'eut point votre approbation... la mort soudaine de son époux... La disparition de cette soeur et de son enfant, encore au berceau..." (Acte I, sc.2)

Julie, qui est donc la nièce du Marquis, vit dans ce couvent avec sa mère depuis que, bien des années auparavant, il tua son père lors d'une dispute. Refusant de lui donner une dot et voulant se débarrasser d'elle, le despotique Marquis désire maintenant qu'elle prenne le voile et, malheureusement, aidé de certains religieux du couvent, il a le néfaste pouvoir de la contraindre.

Dès le début de la pièce, deux membres très différents du clergé sont présentés au public : l'obséquieux Grand-Vicaire, qui ne songe qu'à favoriser les desseins du Marquis, sans souci de faire violence aux désirs de la pauvre Julie, et le bon Curé, plein de sagesse et de modération, porte-parole des opinions d'Olympe dans la pièce : "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." (Acte I, sc.2)

Olympe de Gouges, nous le savons déjà par ses écrits politiques, ne s'oppose pas à la religion, mais seulement aux abus qu'elle cause, tel l'usage inhumain de forcer des jeunes gens sans expérience à prendre les ordres : "Laissez 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 ... mais renoncez

au pouvoir tyrannique de condamner à des regrets la timide innocence que vous enchaînez dans les cloîtres.”(Acte I, sc.2)

Julie elle-même exprime parfaitement la situation pénible où, comme toutes les victimes du despotisme religieux, elle se trouve acculée : “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.”(Acte II, sc.2)

Ainsi que sa mère, elle aussi forcée jadis par le Marquis à prendre le voile, la jeune fille subit donc l’autorité despotique de l’Abbesse du couvent, qui, comme le Grand-Vicaire, veut la forcer à prononcer ses vœux malgré elle et la menace sans pitié : “Cette irrésolution est un piège de l’ange des ténèbres ..marchez à l’autel ...Pensez qu’il ne vous reste d’autre parti à prendre, faites vous un mérite d’obéir à la nécessité ...n’espérez pas que l’on se rendra à une résistance criminelle.”

C’est le Chevalier qui va déclencher le drame, lorsque déguisé en capucin, il pénètre dans le couvent, révèle ses sentiments à Julie, qui lui avoue partager son amour. Surpris alors par les religieuses et par le Marquis, il annonce sa décision de l’épouser, quoiqu’en dise son père. Exprimant les idées enthousiastes et les opinions patriotiques de l’auteur, il déclare que les temps ont changé et que, désormais, chacun a droit à la liberté :

Le Marquis : “Sais-tu où une pareille profanation peut te conduire ?”

Le Chevalier : “A rien, dans ce temps de lumières et de justice. Ce ne sont point les autels que j’offense, je les sers en défendant l’innocence opprimée..L’un

et l'autre nous sommes *libres de faire un choix*. Les lois, l'humanité, les droits de la nature, nous protégeront contre le fanatisme." (Acte II, sc.6) C'est cette fière protestation contre toute oppression, familiale, religieuse ou sociale qui domine donc la pièce. Pour Olympe de Gouges, qui, en 1790, est encore pleine d'espoirs enthousiastes et de projets patriotiques, le bénéfice primordial du mouvement révolutionnaire est l'établissement de la liberté de l'individu, du respect de ses aspirations au dépens de toutes les institutions répressives existant dans le passé. L'esprit nouveau, rêve-t-elle, triomphera de l'ignorance, des croyances fanatiques et des coutumes despotiques du passé.

L'action se précipite et prend un tour tout mélodramatique, tout à fait dans la tradition théâtrale de l'époque : le Marquis menaçant de déshériter son fils s'il épouse Julie, la généreuse jeune fille décide de se sacrifier pour empêcher le Chevalier de perdre sa fortune : "Pour sauver mon amant, je m'enchaîne à ces autels par d'éternels liens, mais il me suivra partout ; partout privée de lui, sans cesse je le verrai. Dans mes douces rêveries, son image m'aidera à supporter le poids de mes chaînes." (Acte III, sc.12)

Heureusement, l'incorruptible Curé, représentant des temps nouveaux et porte-parole "d'un culte libre", d'une religion éclairée par les Lumières des philosophes et parlant au nom du bon sens et de la nature, s'y oppose, car "Dieu rejette des vœux qui ne sont pas librement prononcés."

Il appelle donc à l'aide un Commissaire, représentant l'autorité politique, dont le rôle désormais n'est plus d'opprimer le peuple mais de protéger l'individu,

pour “arrêter la violence qu’on veut exercer ici contre cette innocente créature”, et celui-ci, agissant dans l’esprit des principes révolutionnaires, prend la défense de Julie. décrétant : “..je commence par vous ordonner de ne plus exercer votre autorité sur la victime qui refuse de se consacrer aux autels ; que dès ce moment, elle soit libre...en attendant que le tribunal ait prononcé sur sa sortie si elle préfère vivre dans le monde.” (Acte II, sc.8)

Les tensions montent entre les adversaires : le Marquis, l’Abbesse et le Grand-Vicaire, représentants de l’ancien système arbitraire et tyrannique, tentent encore une fois de mener Julie aux autels, mais les Lumières sont victorieuses.

Le peuple de Paris, désormais tout-puissant et justicier, apprend l’injustice qui se trame, et s’assemble à l’extérieur des murs du couvent, amenant ainsi l’heureux dénouement de la pièce. Le Marquis, persuadé de son erreur par le bon Curé, change d’avis, s’exclamant avec sentiment : “Oh! remords déchirants ! préjugés barbares ! à quels excès vous m’avez conduit...Nature ! combien est misérable celui qui méconnaît tes salutaires jouissances!”

La pièce se termine sur un ton léger, avec les remarques comiques du jardinier Antoine, exprimées dans le savoureux langage populaire parisien : “Ouf, j’en sommes sorti à notre gloire, j’en avons eu ben du tintoin, et ma fine la novice a manqué nous faire faux bond.”(Acte III, sc.14)

Le succès du Couvent ou les vœux forcés fut-il dû seulement à son anticléricalisme à la mode ou aussi à ses qualités certaines, sa vivacité d’action, sa construction bien structurée ? L’Almanach général de tous les spectacles de Paris

et des provinces pour l'année 1791, publié en 1792, remarque : "La pièce est bien écrite, il y a du mouvement, des tableaux, de la chaleur et de l'intérêt."

Cependant, les scènes religieuses lui paraissent choquantes et déplacées, ce qui est assez curieux pour l'époque : "ce qu'on ne peut pas pardonner...c'est de voir sur la scène un amant travesti en capucin ...des religieuses porter le livre des Evangiles, s'agenouiller devant l'autel...si cela continue, on verra bientôt un acteur dire la messe et donner la communion sur scène."⁸

Cette pièce a déjà presque tous les caractères du mélodrame, genre qui ne s'épanouira que vers la fin du siècle : ses personnages sont stéréotypés, tels les traîtres, l'innocente victime, les jeunes amoureux persécutés et même le bouffon niais, comique et populaire, qui détend l'atmosphère en faisant rire le public ; son action est basée sur un malheur passé qui influence les événements du présent et surtout, son but et ses prétentions sont d'instruire le public populaire.

Cependant, contrairement aux futurs mélodrames, le caractère didactique de cette pièce n'a pas pour seul dessein de montrer au peuple, par un théâtre moral, la voie de la vertu récompensée et du crime puni. Ici, ce sont les idées nouvelles, les principes généreux d'égalité et de liberté, apportés par la Révolution et si importants pour Olympe, qu'elle désire propager avant tout.

La grande originalité de la pièce est donc la présence constante de l'actualité politique, dominant toujours, à l'arrière-plan, l'action présentée sur scène, et du peuple de Paris, généreux, justicier, déjà menaçant quand il est courroucé et qui a enfin reçu le pouvoir d'influer sur les événements et de corriger les injustices.

La Nécessité du Divorce, comédie en trois actes, ne fut jamais publiée par Olympe de Gouges, mais fut retrouvée parmi ses papiers, avec mention d'une censure de la police, datée du 26 octobre 1790. Comme le titre l'indique, le sujet de la pièce est la question du divorce, objet de discussion ardemment débattu à l'époque, dans tous les milieux intellectuels comme à l'Assemblée Nationale.

Ecrite donc probablement en 1790, la pièce précède le projet du Contrat social de l'Homme et de la Femme, publié en septembre 1792 dans la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, où Olympe de Gouges propose sa solution pour renouveler l'institution du mariage. Quant à la loi sur le divorce, elle ne sera votée par l'Assemblée que le 21 septembre 1792.

La question brûlante du divorce est traitée ici sans passion, avec mesure et une grande modération d'esprit. Ainsi, malgré la nature souvent délicate de situations telles la rencontre entre Madame d'Azinval, la femme trompée et la maîtresse de son mari, la raison semble toujours régner et les personnages échangent des dialogues logiques et civilisés, tout à fait dénués des expressions violentes souvent en faveur au théâtre dans ce genre de confrontations.

Loin d'être mélodramatique, La Nécessité du Divorce est une pièce remarquable aussi bien par sa sobriété de ton, son esprit philosophique que par sa construction claire et précise, et l'auteur y fait preuve de maturité et d'originalité.

Le sujet, fort banal en apparence, est présenté dès le début de la pièce : Monsieur d'Azinval n'est pas rentré chez lui la nuit passée et sa femme en est très

malheureuse. Autrefois très amoureux de sa femme, il la néglige maintenant pour “les plaisirs bruyants du grand monde” et pour une liaison avec une autre femme, Herminie. Selon Rosambert, vieux garçon ami d’Azinval, c’est l’institution même du mariage, telle qu’elle existe alors, avec l’impossibilité de divorcer, qui est la cause principale de cette situation pénible, et son neveu Germeuil, qui lui-même veut se marier avec Constance, soeur de d’Azinval, décrit ainsi ses opinions : “L’indissolubilité seule d’une union peut-être mal assortie l’a fait frémir. D’après sa façon de penser, avec le divorce, les noeuds 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.” (Acte I, sc. 3)

Cependant, comme en bien d’autres domaines, la Révolution a changé les choses et, selon Rosambert, il y a désormais de l’espoir : “Les choses, grâce à la sagesse de nos législateurs, ont pris une tournure....Ils ont tant fait pour nous ! Et j’espère qu’ils achèveront leur ouvrage.”

En fait, toute l’action se déroule le jour même où l’Assemblée Nationale débat la question du divorce, et plein d’espoir et de confiance, Rosambert lui-même se dit prêt au mariage si la loi du divorce passe : “..que nos législateurs prononcent aujourd’hui le divorce et je me marie demain.” (Acte I, sc.4)

Quoiqu’il en soit, Mme d’Azinval, femme admirable de caractère et de valeur morale, est soucieuse avant tout de préserver son foyer et, malgré la peine que lui cause l’infidélité de son mari, elle s’efforce de le ramener à elle avec 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.” (Acte I, sc.3)

Cependant, lorsque son mari revient chez lui au matin, la tension entre les époux grandit. Monsieur d'Azinval avoue sa liaison à son ami Rosambert et décrit ainsi ses sentiments : “ce sentiment vif qu'on nomme amour est éteint dans mon coeur...Combien je suis de votre avis pour la nécessité du divorce ! Mais je le désire en vain, je me repentirai toute ma vie de n'avoir pas comme vous conservé ma liberté.”(Acte I sc.10)

De son côté, profondément blessée par l'infidélité de son mari, Mme d'Azinval décide de rencontrer sa maîtresse Herminie et l'entrevue se passe de manière surprenante et très originale : loin de se haïr, les rivales se parlent avec calme et dignité et se quittent même amies, d'autant plus qu'Herminie est, elle aussi, vertueuse et victime de M.d'Azinval, puisqu'elle ignorait que son amant fût déjà marié !

Ces femmes intelligentes, logiques et sensibles à la fois, illustrent à merveille l'idée de la femme moderne idéale telle qu'Olympe de Gouges la rêve, égale de l'homme dans tous les domaines et libérée par les nouvelles lois révolutionnaires.

Quant au mari, grâce à un stratagème imaginé par le sage Rosambert pour sauver le mariage de ses amis, il assistait, caché, à cette entrevue et il s'émeut de la noblesse de sentiments et de la vertu des deux femmes.

Rosambert imagine alors de leur annoncer une fausse nouvelle : “Vous allez être heureux ! le grand décret est lâché ! L'Assemblée a tout d'une voix prononcé le

divorce et vous pouvez enfin briser vos fers !”(Acte III. sc.9)

Mais, selon les prévisions mêmes de Rosambert, qui pense que “la faculté respective de se quitter ferait de toute part tenter la voie de la réconciliation” (Acte I sc.6), la simple possibilité de séparation transforme aussitôt les sentiments de M.d’Azinval, qui comprend que “rien ne pourra briser des noeuds fondés sur l’amour, l’estime, le repentir et la vertu.” (Acte III, sc.9).

Le mariage est donc sauvé, grâce aussi au respect nouveau que d’Azinval éprouve désormais pour son épouse, et la pièce se termine, dans un ton d’optimisme gardé. L’union des jeunes Germeuil et Constance est enfin autorisée par Rosambert, qui les met en garde cependant contre les multiples périls du mariage et conclut avec des conseils pleins de sagesse et de philosophie, où se reflètent sans doute la maturité et l’expérience d’Olympe : “...n’oubliez jamais, mes enfants, que la sensibilité, la douceur, sont les seuls moyens d’entretenir la paix et l’union dans un état qu’on ne peut malheureusement pas changer..que chacun a ses humeurs et ses défauts et qu’une indulgence mutuelle peut seule produire un accord parfait.”

La pièce contient aussi l’élément anticlérical de rigueur, avec le personnage, secondaire mais fort réussi, de l’hypocrite abbé Basilic, sorte de Tartuffe en soutane qui est censé diriger Mme d’Azinval. Partisan, selon les principes de l’Eglise, de l’indissolubilité du mariage et radicalement opposé au divorce , il feint de vouloir rapprocher les époux désunis, mais donne en réalité de perfides conseils à Mme d’Azinval. C’est même lui qui lui dévoile que son époux la

trompe. lui disant : “Combien j’ai versé de larmes par son égarement (il s’agit de M. d’Azinval). sur la perfidie avant de vous annoncer votre malheur et son crime!...La religion n’exige pas de vous que vous vous offriez pour victime des travers d’un époux infidèle!”(Acte III, sc.7)

Le sage Rosambert se doute bien de la vraie nature de l’abbé Basilic : “Combien en ai-je vus qui sous le triple front d’un hypocrite s’insinuent dans les familles sous le prétexte spécieux de la religion et cherchent à y semer la division et le trouble.”(Acte I sc.10) Ainsi, l’abbé finit même par tenter, discrètement, de séduire Mme d’Azinval ! “Qui oserait même vous condamner si, trouvant dans l’ombre du silence des dédommagements cachés..Un intérêt plus vif m’anime.”(Acte III sc.7)

Comme les deux pièces précédentes, et concluant ainsi une sorte de trilogie de tableaux, spontanés et vivants, de l’actualité sociale des premières années révolutionnaires, La Nécessité du Divorce est donc une comédie entièrement “de circonstances”, dépeignant l’état de la société contemporaine, pleine d’observations justes et intéressantes sur l’ambiance politique du moment, et dont le sujet central du divorce présente lui aussi la discussion d’une question d’actualité brûlante à l’époque.

Dominant l’action, L’Assemblée Nationale y apparaît comme une institution essentielle, bénéfique et toute-puissante, dont la fonction primordiale semble de modifier, sans cesse et pour le mieux, la condition du peuple par ses “sages”décrets. Tous les yeux des Français semblent continuellement fixés sur

elle, réglant leur vie sur ses actions. Par exemple : “Déjà l’Assemblée Nationale par le décret le plus sage avait donné la volée à tous les oiseaux de couvents, noirs, gris, blancs, de toute les couleurs. Aujourd’hui la nuée sera encore plus épaisse, puisqu’elle est composée de toutes les femmes esclaves, de tous les maris mécontents.”(Acte III, sc.9)

Il convient de rappeler ici les sentiments complexes, d’admiration mêlée d’exaspération, mentionnés si souvent dans ses écrits, qu’Olympe de Gouges éprouva toujours pour l’Assemblée Nationale : “elle qui doit montrer à l’univers l’exemple de l’estime que l’on doit à tout citoyen qui se consacre au bien de son pays...a adopté tous les projets que j’avais offerts dans mes écrits...je dénonce son indifférence pour moi”⁹, écrit-elle par exemple dans la préface de Mirabeau aux Champs Elysées (1791)

Une extraordinaire ambiance de renouveau règne donc dans La Nécéssité du Divorce, une fraîcheur d’idées et d’espoirs nouveaux qui, comme Les Démocrates et les Aristocrates, évoque l’atmosphère enfiévrée des fêtes patriotiques et des célébrations révolutionnaires.

Par sa composition solide, son style clair et la maturité réfléchie de ses idées, c’est probablement la meilleure pièce d’Olympe de Gouges, et sûrement celle qui démontre le plus de maturité.

A partir de 1791, le théâtre d’Olympe de Gouges évolue, axé de plus en plus vers l’arène politique, outil pédagogique et de propagande, basé sur l’actualité

politique et mis désormais au seul service du patriotisme. Les pièces suivantes qu'elle compose, Mirabeau aux Champs Elysées (1791) et L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou les Vivandiers (1793), qui sont les dernières pièces publiées de son vivant, sont des fresques historiques, célébrant les grands hommes du moment et présentant sur scène deux importants événements révolutionnaires d'actualité, la mort de l'illustre Mirabeau, grand orateur de la Révolution, et la campagne du général Dumouriez en Belgique.

Mirabeau meurt le 2 avril 1791, et comme beaucoup de Français, Olympe de Gouges déplore sa disparition. Il est vrai que, deux ans auparavant, dans son Discours de l'aveugle aux Français (24 juin 1789), elle avait exprimé, avec sa franchise habituelle, une opinion assez équivoque sur son caractère et des doutes sur sa moralité, lui demandant de "se défaire des inconséquences de l'esprit français" : "Quant à M.M., dont on admire le génie et la facilité, ne pourrait-on pas lui faire quelques observations? ...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."¹⁰

Cependant, quelques jours seulement après la mort du grand homme, Olympe de Gouges lui rend hommage en composant Mirabeau aux Champs Elysées, pièce patriotique en quatre actes, écrite en quatre heures, selon la préface de la pièce !

A cause de cette rapidité toute journalistique, elle demande, comme de coutume, à son public d'excuser l'imperfection de son style. L'important pour

elle, ajoute-t-elle dans cette préface, n'est nullement la forme de l'oeuvre, mais les intentions de l'auteur : "qu'on examine quel a été mon but en faisant paraître *Mirabeau aux Champs Elysées*, c'était de rendre hommage à la mémoire, ce fut là le premier élan de mon coeur, de mon patriotisme."¹¹

En effet Mirabeau, comme elle le rappelle avec émotion, est le seul membre de l'Assemblée Nationale qui lui témoigna de la courtoisie et la remercia, en 1789, lorsqu'elle crut bon d'envoyer ses écrits politiques à tous les représentants.

Plus loin, dans sa seconde préface, elle annonce clairement la nature purement utilitaire et politique de son oeuvre : "le but seul de mes écrits ne tend qu'à la tranquillité publique, au bien général et c'est ainsi que je servirai toujours loyalement ma patrie."

Le 12 avril, la pièce est acceptée par le Théâtre des Italiens qui décide de la faire jouer sur-le-champ, mais avec de larges coupures ; le 14 avril, (n'ayant eu que deux jours seulement pour apprendre les rôles !) les comédiens présentent la pièce en un seul acte, trois des quatre actes originaux ayant donc été éliminés !

Le succès est assez grand, à Paris et en province (la pièce sera jouée aussi à Bordeaux), et l'auteur remarque fièrement : "Ma pièce, loin d'échouer a été même applaudie : elle a excité la critique, et plus encore l'envie, ce qui m'assure qu'elle n'est pas si mauvaise." Et elle continue, se plaignant de l'indifférence de ses amis, du manque total d'appréciation des femmes à son égard et surtout, comme de coutume, de l'ingratitude, de l'injustice de tous à son oeuvre : "Les propos injurieux qu'on a répandus sur mon compte, la noire calomnie que l'on a

employée pour empoisonner tout ce que j'ai fait de méritoire, seraient propres à me donner de l'orgueil, puisqu'il est vrai qu'on me traite et qu'on me persécute en grand homme." 12

Sous sa forme actuelle de comédie en un acte et 9 tableaux, Mirabeau aux Champs Elysées est une pièce très courte, sans intrigue ni action, dont l'intérêt réside dans les excellents dialogues politiques, pleins de vie et de réalisme, tantôt sérieux, tantôt comiques, qui sont échangés par divers personnages illustres réunis après leur mort dans les Champs Elysées, séjour des âmes vertueuses.

Dès le prologue, le personnage mythologique du Destin, qui apparaît "dans un char...et un espèce de nuage imitant une vapeur", annonce que Mirabeau vient de mourir et, par des remarques sur l'état actuel de la France et des réflexions sur la Révolution, il situe le thème politique de la pièce : "en vérité leur révolution (des Français) est bien originale. Ils sont arrivés, sans répandre de sang, à un degré de perfection constitutionnelle, où toute autre nation en aurait rougi la terre. Mais seront-ils assez constants, assez raisonnables pour ne pas détruire un travail si merveilleux..."(Prologue)

D'abord Olympe de Gouges introduit les trois grands philosophes dont les idées politiques inspirent les révolutionnaires, Rousseau, Voltaire et Montesquieu et, les faisant parler fort justement, chacun dans son style propre et selon ses préoccupations personnelles, elle leur fait discuter l'état actuel de la France, se vanter de l'importance de leurs écrits respectifs et échanger des réflexions politiques et morales.

Cette conversation est fascinante par sa vérité, et a aussi des moments comiques, car le caractère de chaque penseur est dépeint avec justesse et les rivalités, parfois mesquines, entre eux sont fort habilement introduites dans leurs discours. En effet, ils se conduisent dans l'au-delà exactement comme de leur vivant, et certaines de leurs répliques, pleines de naturel et de spontanéité, provoquent probablement l'hilarité du public d'alors, bien au courant des faiblesses de caractère de ses héros. Ainsi Voltaire et Montesquieu expriment encore, aux Champs-Élysées, leur jalousie de l'énorme popularité de Jean-Jacques, et continuent à se glorifier chacun de ses écrits et de ses succès !

Cependant, leur souci principal est l'état actuel de la France : Olympe de Gouges, utilisant la scène comme un moyen efficace d'exprimer ses opinions politiques, encore très royalistes à l'époque, et ses préoccupations concernant la situation économique du pays, leur fait échanger de graves observations.

Montesquieu par exemple dépeint ce sombre tableau : "Le gouvernement est, dans ce moment, sans force et sans dignité ; le commerce est anéanti et le marchand est en faillite...les manufactures sont désertes ; l'ouvrier est sans travail ; le pauvre sans secours", et Rousseau réplique avec sagesse : "le peuple, écrasé d'impôts, souffrait ses maux sans murmurer...fatigué de la tyrannie qu'on exerçait sur lui sans pitié, il a reconnu ses droits, sa force. Peut-être a-t-il été trop loin, mais c'est l'effet de toutes les révolutions."(sc1).

Les grands rois Henri IV et Louis XIV se joignent ensuite aux philosophes, conversant eux aussi selon le caractère qu'ils possédaient de leur vivant, et

l'auteur démontre de nouveau sa familiarité avec l'histoire ainsi qu'une vision juste et vivante des événements du passé. Henri IV apparaît, comme l'histoire le présente souvent, plein de tolérance, de sollicitude et de modération : "Parle-moi de ce bon peuple français, de mon petit-fils, de vos législateurs, de cet incomparable Mirabeau...je sais à quel degré le fanatisme peut pousser sa vengeance" (sc.2)

C'est lui aussi qui introduit la curieuse théorie de réincarnation adoptée par Olympe de Gouges, qu'elle appelle dans sa préface "la transmigration des âmes" : "Dans ce séjour, nous conservons l'empreinte de notre caractère primitif ...Après plusieurs siècles de repos, chacun de nous revient à la vie mais notre génie ne change jamais." Et nous apprenons même que Démosthène était réincarné dans Mirabeau! Quant au souverain absolu Louis XIV, il ne semble guère à son aise aux Champs Elysées, "séjour de la paix et de l'égalité", comme le prouve sa première réplique grondeuse, incongrue et comique elle aussi dans l'atmosphère démocratique de l'époque : "Cette égalité n'est pas mon élément. Je sens que je devrais régner." (sc.4)

Avec une grandeur épique, il décrit les belles actions de son règne pour justifier son goût du pouvoir : "Si je fus despote, je sus faire fleurir les arts, le commerce, je sus distinguer l'homme de mérite de l'intrigant de cour ...on me doit peut-être ce foyer de lumières dont les Français sont si fiers aujourd'hui."(sc.4) Ce qui lui vaut la plaisante réplique de Voltaire : "Je ne puis m'empêcher de l'admirer encore."

Les discours des ombres illustres sont interrompus, à la scène 5, par l'arrivée d'un cortège grandiose mené par Franklin, escortant Mirabeau qui vient de mourir et arrive en triomphateur aux Champs Elysées-

Comme elle le mentionne dans sa préface, l'auteur fait ici prononcer par Franklin les mêmes nobles paroles d'introduction que Mirabeau prononça jadis pour présenter le grand homme d'état américain à l'Assemblée Nationale : "Il est retourné au sein de la divinité, il vit parmi nous, le génie qui affranchit la France et versa sur l'Europe des torrents de lumière...l'Antiquité eut élevé des autels au puissant génie qui, au profit des humains, embrassant dans sa pensée le ciel et la terre, sut dompter la foudre et les tyrans" (sc.6)

Dans le style puissant et mélodramatique des orateurs révolutionnaires, Mirabeau prend la parole à son tour et exprime son inquiétude (qui est celle d'Olympe de Gouges) concernant l'avenir incertain de la révolution et de la monarchie et discute des questions politiques qui le préoccupèrent de son vivant : "Je frémis en songeant que le trouble et la confusion peuvent encore détruire l'effet de la plus belle, de la plus sublime des révolutions...Je frémis d'apprendre que cette belle monarchie est dissoute... Fallait-il déléguer au roi le droit de faire la paix et la guerre, ou devait-on l'attribuer au corps législatif" (sc.6) .

A la scène 7, un tableau puissant de vie et de couleurs vient interrompre les discussions abstraites des personnages illustres du passé, lorsque le jeune Fortuné, qui vient de mourir peu après Mirabeau, arrive aux Champs Elysées et décrit longuement la touchante cérémonie des funérailles du grand homme et

les sentiments de douleur manifestés par les spectateurs, représentant toutes les classes de la société : "...le silence profond des spectateurs qui rendait plus pénétrants les sons d'une musique déchirante, les cliquetis aigus des cymbales, les roulements sourds et lugubres du tambour."

Enfin, en une vaste méditation politique et philosophique pleine de grandeur, Mirabeau et toutes les autres ombres, esprits supérieurs des temps passés, femmes de qualité telles Ninon de Lenclos et Madame de Sévigné ou simples ombres témoins du peuple, échangent ensuite des réflexions imbues de sagesse sur diverses questions de tous les temps. Le rôle de la religion dans l'état, les abus du système testamentaire, où des morts vindicatifs dictent souvent aux vivants des dispositions injustes, le rôle et les devoirs des femmes dans la société, sont tour à tour discutés.

La pièce se termine par une étrange cérémonie de réincarnation, dirigée par le personnage du Destin. Mirabeau sera remplacé sur terre par le grand penseur politique grec Solon et aussi par le Cardinal d'Amboise, prélat politique du quinzième siècle (ancien évêque de Montauban, d'où peut-être son choix par la montalbanaise Olympe !), qui renaîtra et participera lui aussi au sage gouvernement de la France.

Quant à Mirabeau, il est placé sur un trône et, au son "d'une musique douce et tendre", il haranguera la foule des ombres et lui prêchera ses idées politiques : "Puisse la France n'oublier jamais que la seule forme de gouvernement qui lui convienne, est une monarchie sagement limitée." (sc.8)

Plus qu'une comédie de propagande politique ou qu'un simple hommage à un grand homme du jour, Mirabeau aux Champs Elysées est donc une pièce fort intéressante, puissante et originale par sa forme comme par son style élevé, une oeuvre de maturité riche en réflexions politiques et en connaissances. Olympe de Gouges y démontre sa profonde compréhension de l'histoire aussi bien que des événements contemporains et fait preuve d'une assurance politique réelle, exprimant avec maîtrise des opinions politiques d'une grande modération.

Il serait très intéressant de connaître les trois actes de la version originale, éliminés par les comédiens du Théâtre Italien et malheureusement disparus.

1791 étant l'année de la publication par Olympe de Gouges de sa Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne, il est probable que les femmes de lettres célèbres qui apparaissent brièvement dans la pièce, Madame de Sévigné, Mme Deshoulières, auteur dramatique et Ninon de Lenclos, occupaient une place bien plus importante dans la première version, présentant les idées d'Olympe sur l'égalité des femmes et leur rôle dans une société démocratique.

Quelques répliques de la scène 7 mentionnent en effet les préoccupations et reproches bien connus de l'auteur, concernant l'attitude des femmes : "...en général les femmes veulent être femmes, et n'ont pas de plus grands ennemis qu'elles-mêmes...rarement on voit applaudir les femmes à une belle action, à l'ouvrage d'une femme", remarque Ninon de Lenclos, et Madame de Sévigné ajoute : "Il est indubitable qu'un gouvernement ne peut se soutenir, si les moeurs ne sont pas épurées."

“Si je pouvais...je réaliserais le projet...de méditer un plan que j’ai conçu en faveur de mon sexe, de mon sexe ingrat : je connais ses défauts, ses ridicules, mais je sais aussi qu’il peut s’élever un jour : c’est à cela que je veux m’attacher.”

Dans cette remarque, tirée de la première préface de Mirabeau aux Champs Elysées, il semble bien que l’auteur se proposait de traiter de son sujet favori dans cette pièce, mais il ne reste guère de trace d’idées féministes dans la version définitive jouée à la Comédie-Italienne.

Autant Mirabeau aux Champs Elysées était une pièce royaliste, prônant une monarchie constitutionnelle et modérée, autant L’Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers(1793) est marquée par les convictions républicaines résolument adoptées par Olympe de Gouges après le 10 août 1792.

A partir de la fuite de la famille royale et de son arrestation à Varennes le 22 juin 1791, ses opinions évoluent rapidement et, comme ses écrits politiques de l’époque en témoignent, elle commence à questionner la valeur du système monarchique : “Née Française, les préjugés pour nos Rois m’ont longtemps subjuguée, je ne m’en défends pas et quel est le Français qui pourra s’en défendre, ils ont étouffé en moi ces dispositions républicaines.. Il est possible que je me trompe “, avoue- t-elle dans sa brochure du 15 avril 1792 Le bon sens français ou l’Apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins. Et elle continue ainsi : “Mon enthousiasme est bien diminué et s’il ne fallait que mon opinion pour

décider de son sort (celui du roi) je lui dirais, Monsieur, retirez-vous dans un château...abdiquez votre couronne.”¹³

Devenue désormais ardente républicaine, Olympe de Gouges va donc écrire une pièce patriotique de circonstance, célébrant la mission révolutionnaire de la France en Europe, selon cette déclaration, tirée de la même brochure politique : “La France, devenue la mère de tous les peuples, doit détruire tous les tyrans de la terre.”¹⁴

L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, pièce en cinq actes, fut composée par Olympe en l'honneur du général Dumouriez, commandant en chef des armées du Nord, vainqueur triomphant des batailles de Valmy, le 20 septembre 1792 contre les Prussiens, et de Jemmappes, le 6 novembre 1792 contre les Autrichiens.

Ecrite immédiatement après l'entrée à Bruxelles des armées républicaines victorieuses, la pièce est terminée en quatre jours, comme elle s'en vante dans ses préfaces, et acceptée le 23 novembre 1792 par le théâtre de la République pour être jouée sans délai : “...j'avais lieu d'espérer que le public, surpris par une pièce républicaine..dramatiquement conçue en si peu de temps, qui pouvait être représentée dix jours après la nouvelle de la reddition de Bruxelles, le public content aurait ressenti un sensible plaisir.” (Préface)

Malheureusement, la pièce n'est jouée que deux mois après, le 23 janvier 1793 et, comme c'est souvent le cas pour des écrits de circonstance, ce délai se prouve stratégiquement fatal : l'atmosphère triomphante n'était qu'éphémère et la situation militaire s'est altérée, annonçant les défaites militaires de février et de

mars 1793. Ainsi que l'auteur l'explique longuement dans sa préface, intitulée Olympe de Gouges à Dumouriez. Général des armées de la République Française, ce retard avait diverses causes, notamment l'entêtement des acteurs à supprimer un acte de la pièce (il semble qu'Olympe ait été condamnée à lutter toute sa vie contre l'hostilité d'acteurs malveillants !) et sa générosité à laisser la précedence à une autre pièce, écrite par une autre femme-auteur, Julie Candeille.

Quoiqu'il en soit, cette préface a le ton grandiose et mélodramatique qui convient à un panégyrique martial : "Dumouriez, j'ignore s'il est venu jusqu'à toi qu'une femme avait osé te faire agir et parler au milieu de tes travaux guerriers.. J'ai entendu le récit de tes exploits ; c'en fut assez pour que mon imagination s'élevât jusqu'à la hauteur du sujet que je voulais traiter." Et les éloges continuent ainsi, accompagnés, comme de coutume, de protestations véhémentes demandant l'indulgence du public.

La critique est favorable, soulignant la valeur patriotique de la pièce, les qualités républicaines de son auteur et la comparant même à Shakespeare ! "Il faut combattre pour la liberté ou entretenir par ses écrits le feu du patriotisme. Personne ne s'est plus empressé de payer cette dette sacrée que la républicaine Olympe de Gouges", écrit *Le Journal de Paris* le 17 février 1793 (dont le commentateur est peut-être l'ami d'Olympe, Louis-Sébastien Mercier) et il continue ainsi : "*L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* est une nouvelle preuve de la haine qu'elle porte aux tyrans...Elle (la pièce) est à la Shakespeare..Ceux qui ont lu le théâtre anglais trouveront plus d'un trait de ressemblance entre Olympe

de Gouges et son modèle.”

Olympe de Gouges pouvait-elle prévoir que son choix du général Dumouriez comme héros de la Révolution se prouverait fort malencontreux ? Battu en mars 1793 par les Autrichiens à Neerwinden et à Louvain, Dumouriez est en effet relevé de son commandement par la Convention et passe à l’ennemi. La pièce, écrite en l’honneur d’un héros, célébrait maintenant un traître !

L’Entrée de Dumouriez à Bruxelles traite donc d’un événement militaire tout récent, la prise de Bruxelles, le 14 novembre 1792, par les armées républicaines menées par Dumouriez . Comme beaucoup de ses collègues auteurs de l’époque, Olympe de Gouges veut créer un grand spectacle scénique, glorieux, émouvant et instructif, destiné à faire revivre aux spectateurs, par les moyens de l’art dramatique, les faits politiques transmis par la rumeur publique et les nouvelles publiées dans les journaux.

Le but de ce théâtre, aux frontières du drame, de la comédie et de la fête, est d’intéresser, parfois même de choquer son public par tous les moyens scéniques possibles, musiques militaires, défilés de soldats, coups de canons et autres, et aussi de l’instruire civiquement, soutenant ainsi les efforts politiques officiels comme, dans ce cas, la propagation des idées révolutionnaires en Belgique.

Afin d’illustrer la supériorité de l’armée française en Belgique et l’héroïsme de Dumouriez, Olympe de Gouges dépeint un vaste tableau, contenant de nombreux personnages (vingt acteurs et une foule de figurants, soldats français et allemands, moines et gens du peuple), clairement divisés entre les “bons”, qui

sont toujours Français ou amis de la France, et les “méchants”, anti-révolutionnaires et ennemis de la patrie.

Trois nationalités apparaissent dans la pièce : les Français, tous patriotes et soldats intrépides, ainsi que leurs femmes, elles aussi guerrières, combattant avec bravoure aux côtés des hommes (selon les théories d'Olympe, probablement fort peu prisées par le public de l'époque !), les Autrichiens qui représentent l'Ancien-Régime et les Belges, acceptant presque tous avec joie la liberté que leur apportent Dumouriez et son armée.

Tout au long de la pièce, l'auteur souligne l'aspect international, désintéressé et généreux, de la campagne militaire française, qui transforme et justifie la guerre par son caractère de mouvement libérateur des peuples. Ainsi, après la victoire française, Dumouriez exhorte le conseiller de la ville de Bruxelles, Balza, à adopter les principes révolutionnaires d'égalité et de fraternité : “...reçois le baiser de la paix au nom de la République française qui te promet, par mon entremise, de défendre...les représentants librement élus de la société des amis de la liberté.” Et, démontrant une connaissance politique surprenante, l'auteur lui fait ajouter cet encouragement à l'unification des peuples : “Frères et concitoyens, ne soyez plus flamands, hennuyers, tournaisiens, namurois ni brabançons : que tous ces noms disparaissent à jamais ; que celui de belge soit désormais seul connu dans ces provinces.” (Acte V, sc.19)

L'action de la pièce est à la fois simple et touffue, et diverses intrigues, parfois compliquées, s'entremêlent à l'arrière-plan du sujet central de la libération de

Bruxelles, reliées et justifiées par la fresque révolutionnaire triomphale que l'auteur veut dépeindre et par les motifs politiques qui dominent la pièce entière.

Dès le début, par exemple, le fourbe Gribourdon, aumonier de l'armée autrichienne, s'adressant aux moines de Bruxelles, dévoile ses opinions anti-révolutionnaires : "Si une fois, la doctrine des Français prenait racine dans notre gouvernement, que deviendraient notre état, nos prérogatives ? Plus de bénéfices...nous verrions nos travaux, des siècles d'hypocrisie, s'évanouir aussi promptement que l'éclair."(Acte I, sc. 1)

Créant là un nouveau modèle de Tartuffe, Olympe de Gouges conclut ce noir tableau par une preuve indéniable de son infamie : L'hypocrite annonce le projet éhonté de séduire Mme Charlot, vivandière de l'armée autrichienne. Il est inutile d'ajouter que ce traître recevra sa juste punition et sera pendu en fin de pièce !

En face de lui, apparaît le brave Charlot, français et patriote, bien que travaillant comme vivandier dans l'armée autrichienne, qui se réjouit de l'arrivée de l'armée française libératrice et fait de son mieux pour inciter les soldats autrichiens à la révolte contre le despotisme autrichien : "Allons, mes amis, mes braves camarades, sauvez-vous tous, volez vers les drapeaux de la République française et ne rentrez dans vos foyers que pour y planter l'arbre de la liberté."(Acte II, sc.9)

De manière fort burlesque, il réussit même à faire désertir tout un bataillon autrichien, en faisant servir aux soldats l'excellent dîner qu'il avait préparé à leurs chefs, leur donnant ainsi envie de servir la France !

Après bien des déboires, causés par son aide aux Français comme par la vengeance du mauvais prêtre, furieux d'avoir été repoussé par Mme Charlot, Charlot est heureusement réuni avec sa jolie femme.

Quant à elle, s'étant retrouvée au milieu de la bataille, elle y rencontre le chevaleresque et héroïque Dumouriez, qui la rassure aussitôt sur les intentions de l'armée française : "Nous ne sommes pas les satellites des tyrans. Loin d'accabler votre sexe, nous le protégeons ; nous vengeons l'humanité et les saintes lois de la nature méconnues... Nous sommes des hommes, amis des hommes et non vos ennemis." (Acte II, sc. 16) En face de cette générosité, elle est vite gagnée à la cause républicaine et, bien qu'allemande, elle s'écrit : "Puissent les Français que vous commandez briser tous les sceptres des tyrans, rétablir dans tout l'univers l'égalité, l'union des peuples.. Voilà le vœu de toute l'Europe."

Enfin, autre intrigue secondaire de la pièce, Charlotte, fille des vivandiers, s'enfuit avec un jeune Autrichien noble, le chevalier de Clerfayt, qui décide lui aussi de passer dans le camp des Français pour raisons idéologiques : "ô mon père! mon pays! il faut renoncer à vous. France, tu l'emportes. J'abandonne l'étendard des tyrans; je ne veux plus servir que sous les drapeaux des hommes libres!" (Acte II, sc. 1) Les différences de classes n'existant plus, leur mariage civique sera conclu après la bataille sous l'arbre de la liberté.

Il est intéressant de remarquer la grande importance donnée par l'auteur aux décors et à la mise en scène de cette pièce : à plusieurs reprises, elle donne des

instructions détaillées à ce sujet. D'abord, faisant suite à ses préfaces, une page intitulée *Programme* décrit en détail les costumes des personnages et mentionne la nécessité d'accompagner de musique les combats présentés sur scène. Comme de longues notes l'indiquent aussi au début de chaque acte, l'auteur précise les arrangements très élaborés nécessaires au réalisme de l'action: tentes, soldats et officiers occupés à "faire bouillir la marmite, éplucher des légumes, tailler du pain" et autres tâches familières.

De plus, la pièce contient de nombreuses scènes publiques, des batailles avec salves d'artillerie, des défilés de troupes, des cérémonies émouvantes comme la plantation de l'arbre de la liberté et tout se termine en musique, avec le couronnement triomphal de Dumouriez, qui chante "Allons, enfants de la Belgique" sur l'air de la Marseillaise !

Par ces techniques, l'auteur annonce déjà le genre du mélodrame que Pixérécourt développera au début du siècle suivant, art dramatique dans lequel la mise en scène très soignée et toutes sortes d'effets réalistes ont pour but d'impressionner et de surprendre les spectateurs.

Il est certain qu'Olympe de Gouges réussit là une vraie fresque historique, pleine de fougue et d'enthousiasme, où elle mentionne tous les sujets qui lui sont chers : goût des fêtes nationales, rôle des idées philosophiques dans la révolution- "La philosophie a opéré cette auguste révolution. La France va l'étendre dans les quatre parties du monde" déclare le bourgmestre de Bruxelles - et surtout un féminisme actif et incroyablement moderne.

Les soeurs Freling notamment, qui combattirent réellement dans les armées républicaines et que Dumouriez, devenu singulièrement féministe sous la plume d'Olympe, appelle les "deux guerrières intrépides à la tête de mon armée", illustrent le rêve de l'auteur d'une égalité complète entre les sexes.

Le ton de la pièce est élevé, parfois trop grandiose, comme toute la littérature révolutionnaire, mais accompagné en même temps d'une certaine naïveté, d'une volonté de simplification qui crée souvent une atmosphère, presque légendaire, d'image d'Epinal.

Il est regrettable que L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ne fut jouée que deux fois au théâtre de la République, à cause des désordres du public, et trop tard pour être appréciée à sa juste mesure.

Ecrit probablement en septembre 1792, le drame La France sauvée ou le Tyran détrôné, resta inachevé et seul le premier acte, ainsi que les quatre premières scènes du second, nous sont parvenus, retrouvés parmi les documents confisqués à Olympe de Gouges lors de son emprisonnement. D'après ces fragments, il s'agit d'une analyse, menée avec maîtrise et minutie, des événements politiques qui se produisirent dans l'entourage royal avant le 10 août 1792, amenant la chute de la royauté. Toute l'atmosphère d'intrigues, de complots et de conspirations, est dépeinte ici, ainsi que des portraits très intéressants des membres de la famille royale, soulignant la faiblesse du roi en face des intrigues de ses courtisans et l'aveuglement orgueilleux de la reine,

instigatrice principale des décisions malencontreuses qui menèrent à la fin tragique de la monarchie.

Certaines scènes sont particulièrement documentaires, basées sur la réalité qui nous est connue par les études historiques sur l'époque, comme par exemple l'attitude étourdie et touchante du jeune dauphin, influencé par son entourage républicain, chantant *La Carmagnole* et répétant au roi naïvement les remarques cruelles qu'il entend prononcer autour de lui : "prends garde à ma soeur et à toutes les femmes, elles sont toutes aristocrates, elles nous feront couper la tête ! ... J'aime bien la Nation... Tout le monde sait que je suis patriote." (Acte I, sc. 11)

Dans la scène 7, Olympe se met elle-même en scène, décrivant sa visite aux Tuileries, événement réel mentionné par elle dans sa brochure Compte moral rendu et dernier mot à mes chers amis (décembre 1792) : "La conversation que j'eus avec cette femme (la Princesse de Lamballe) entichée des vaines prérogatives qu'elle appelait son rang ... je l'ai rendue mot pour mot dans une scène d'un drame en cinq actes que je vais donner sous le titre de *La France sauvée ou le Tyran détrôné*, et dans lequel, j'espère, on achèvera de me connaître."¹⁵

Cette rencontre avec Madame de Lamballe s'est-elle passée comme elle le relate dans la pièce ? Il est probable qu'Olympe embellit tant soit peu la réalité, s'attribuant le beau rôle dans la conversation, se montrant pleine de sagesse et de supériorité en face de l'orgueilleuse princesse qui cherche à l'offenser. La scène est importante cependant car les déclarations d'Olympe reflètent ses véritables

opinions politiques : “Je vous crois capable de tout, vous autres courtisans, pour assouvir votre aveugle ambition...le langage de la vertu n’est pas celui des cours!...J’abhorre les tyrans mais pour les détruire, je ne veux pas qu’on emploie le fer des assassins. Je ne veux point que ma nation se souille du sang même des coupables.”(Acte I, sc.7)

Le texte tout entier est écrit en ce langage énergique et ferme qui montre combien Olympe est parvenue, dans sa maturité, à une remarquable maîtrise linguistique et dramatique.

Quant à la pièce Le Prêlat d’autrefois, ou Sophie et Saint-Elme, “fait historique mis en action, par Pompigny et de Gouges” en trois actes, elle est une comédie peut-être posthume d’Olympe de Gouges, représentée en 1794 ou 1795 au théâtre de la Cité-Variétés, et très peu d’informations existent sur son authenticité. Selon Gisela Thiele- Knobloch, “il pourrait bien s’agir du manuscrit *Les Vœux volontaires ou l’Ecole du Fanatisme* dont elle parle dans sa lettre aux comédiens du 6 décembre 1790.”¹⁶ Olivier Blanc, dans sa biographie d’Olympe, mentionne une autre possibilité, reliée au fils d’Olympe, Pierre Aubry, qui : “avec l’aide de l’écrivain Pompigny entreprit de modifier et de faire jouer une pièce sans doute tirée des manuscrits d’Olympe ... chaleureusement accueillie au théâtre de la Cité le 18 mars 1795.”¹⁷

Quoiqu’il en soit , par son sujet dramatique et son anticléricalisme, Le Prêlat d’autrefois rappelle la pièce Le Couvent ou les vœux forcés (1790), avec ses jeunes héros en danger, le chevalier Saint-Elme et Sophie d’Ostède, son évêque

fourbe et amoureux éhonté d'une innocente jeune fille menacée de devenir victime de sa méchanceté, ses religieuses, abbesses et tourières hypocrites, aveuglément soumises à une autorité tyrannique. Comme dans Le Couvent, mais aussi comme dans bien des pièces du temps, l'auteur dénonce l'obéissance excessive exigée des religieux par les ordres monastiques et revendique la liberté pour tous.

Ici aussi apparaît l'élément comique de rigueur dans tous les mélodrames, destiné à détendre et amuser le public : c'est le valet Champagne, personnage fort réussi, qui aide à la libération de Sophie par divers stratagèmes plus ou moins ridicules, entrant dans le couvent dissimulé dans une malle ou se cachant dans une statue creuse de Sainte Thérèse d'Avila !

Par son thème comme par sa forme, Le Prélat d'autrefois est donc un exemple classique de mélodrame à perspective politique, et qu'Olympe en fut l'auteur ou seulement l'inspiratrice, cette production montre à nouveau combien son oeuvre dramatique fait un avec la production théâtrale révolutionnaire, inséparable des idées et des goûts de son temps.

Notes

¹O. de Gouges Le bonheur primitif de l'homme ou les Rêveries patriotiques o.c. p.73.

²Ibid. p. 75.

³O. de Gouges Oeuvres complètes Tome I. Théâtre o.c. p.354.

⁴Léopold Lacour *Olympe de Gouges* La Revue de Paris o.c. p.109.

⁵O. de Gouges Oeuvres o.c. p.136.

⁶Voir p. 64.

⁷O. de Gouges Théâtre politique o.c. p.34.

⁸Cité par Olivier Blanc Une femme de libertés Olympe de Gouges o.c. p.107.

⁹O. de Gouges Théâtre politique o.c. p.94.

¹⁰O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.92.

¹¹O. de Gouges Théâtre politique o.c. p.92.

¹² Ibid. p.95.

¹³O. de Gouges Ecrits politiques 1792-1793 o.c. p.84, 89-90.

¹⁴ Ibid. p.78.

¹⁵Ibid. p.181.

¹⁶O. de Gouges Théâtre politique II o.c. p.21.

¹⁷Olivier Blanc. Une femme de libertés Olympe de Gouges o.c. p.205.

Conclusion

Jusqu'à une période fort récente, nous l'avons vu, les écrits d'Olympe de Gouges furent presque totalement absents aussi bien des ouvrages sur la Révolution française que des livres et revues sur le théâtre de l'époque, et si son nom apparaît, ce n'est que sous une forme anecdotique, généralement empreinte d'une grande misogynie..

La lecture de ces oeuvres, si peu connues encore, car elles ne commencèrent à être publiées qu'à partir des années 70 et 80, fait naître cependant un intérêt toujours croissant pour l'auteur, pour l'originalité de ses idées, le modernisme de ses aspirations, si en avance pour son époque qu'elles en semblent parfois prophétiques, et pour la grande spontanéité de son écriture.

Il apparaît de plus en plus que ces brochures politiques et ces pièces de théâtre constituent une riche source d'informations, très intéressantes sinon nouvelles, d'éléments documentaires authentiques, éclairant sous un angle *différent* une époque déjà parfaitement connue. Ces écrits immergent le lecteur dans l'atmosphère électrique des années révolutionnaires, très familière mais dépeinte cette fois par une femme, ambitieuse, énergique et surtout originale.

Comme dans ses écrits politiques, il est évident que la personnalité très complexe et attachante d'Olympe de Gouges, ainsi que les événements souvent dramatiques de sa vie, restent toujours présents dans son oeuvre dramatique : il semble impossible de séparer la femme d'action de la femme de lettres, aussi

remarquable l'une que l'autre.

Cette volonté constante de ne jamais dissocier sa vie de sa création dramatique et politique, de mettre son expérience et ses opinions dans tous ses écrits, lui fut souvent reprochée par une critique outrée de voir une femme s'exposer ainsi à la lumière de la vie publique.

Son "féminisme" même est original, car les idées avancées qu'elle expose en faveur d'une complète égalité entre les sexes sont illustrées dans son théâtre par la création de personnages féminins réellement supérieurs, doués de bon sens et d'intelligence, tels la charmante Fanchette du Mariage inattendu, Madame d'Azinval dans La Nécessité du divorce et surtout Ninon de Lenclos dans Molière chez Ninon.

Les femmes du théâtre d'Olympe de Gouges sont, comme elle-même semble l'avoir été, *féminines* autant que *féministes*, c'est-à-dire imbues d'un charme essentiellement féminin, et aussi généreuses, intelligentes et indépendantes, sachant garder leur sens de l'humour et de la mesure, tout en voyant avec lucidité l'injustice de la société envers elles et en revendiquant leur droit à la liberté.

Fervente admiratrice de Rousseau, "malgré les sarcasmes qu'il a lancés contre nous" (les femmes !)¹, comme elle remarque dans sa brochure Action héroïque d'une Française (1789), elle est une disciple enthousiaste des philosophes, mais aussi des théories dramatiques "populistes" de Mercier.

Elle fait partie, nous l'avons vu, de cette génération d'auteurs qui croient en la mission intellectuelle des auteurs dramatiques, au théâtre idéologique aussi bien

qu'au théâtre-spectacle, s'efforçant de distraire le public tout en créant des exemples moraux, des situations didactiques par lesquelles elle informe son audience et illustre ses idées.

Et ses idées sont nombreuses, toujours exprimées passionnément, avec une liberté étonnante et un talent croissant avec les années, en même temps que se développent sa maîtrise dramatique et son engagement politique.

Ainsi, de même que dans ses écrits politiques, elle se constitue dans son théâtre porte-parole des faibles et champion de la liberté, dénonçant avec véhémence toutes les injustices sociales qu'elle abhorre, l'esclavage des colonies dans Zamore et Mirza, l'autorité illimitée de l'Eglise dans Le Couvent ou les Voeux forcés, l'institution infâme de la prison pour dettes dans L'Homme généreux et l'indissolubilité du mariage dans La Nécessité du Divorce.

Avec la même autorité et la même fougue dont elle use pour critiquer, elle sait louer avec éclat ceux qu'elle admire, ses héros, tels l'intelligente Ninon de Lenclos dans Molière chez Ninon, Mirabeau dans Mirabeau aux Champs Elysées, ou Dumouriez dans L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles.

Surtout, à partir de 1789, c'est la Révolution même, ses principes, ses institutions nouvelles et les événements qu'elle engendre qu'Olympe de Gouges veut célébrer, et l'action révolutionnaire est désormais toujours présente dans ses pièces. Tantôt, elle est à l'arrière-plan, force positive assurant que justice sera faite, que les victimes de l'ancien ordre social seront délivrées, comme dans Le Couvent, tantôt elle se trouve au coeur même de l'action, comme dans Les

Curieux du Champ de Mars et toutes les autres pièces composées durant les dernières années de sa vie mouvementée.

L'évolution de l'oeuvre dramatique au cours des années est aussi remarquable. Ses premières pièces sont valables pour leur idées plutôt que pour leur qualité dramatique, comme L'Esclavage des Noirs(1784), composé essentiellement pour exprimer l'anti-esclavagisme de l'auteur, mais, de plus en plus, Olympe semble acquérir une maîtrise croissante de la langue théâtrale, une expertise à exprimer mieux ce qu'elle veut transmettre au public et un don pour créer des dialogues convaincants, une action réussie .

Une grande différence apparaît certainement dans le style et dans la forme de ses pièces, depuis par exemple Le Mariage inattendu de Chérubin (1784), comédie charmante mais encore maladroite, jusqu'à la maturité d'expression de La Nécessité du Divorce(1790) ou la justesse d'observation et la facilité désinvolte des Curieux du Champ de Mars(1789).

Au cours de ses années de création théâtrale, Olympe développe aussi considérablement ses techniques scéniques, démontrant d'un souci croissant pour la mise en scène, donnant de plus en plus d'instructions concernant les décors, les costumes et la musique de ses pièces. Dans L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, par exemple, elle donne des instructions minutieuses à propos de toutes sortes de détails concernant la production : "Les généraux habits blancs, galon en or. Albert, archiduc des Pays-Bas, richement mis, et surtout ne pas oublier les cordons et les chaînes... Cette pièce exige le plus grand ensemble. Le dialogue

doit être débité avec chaleur pour qu'il ne fasse pas disparate avec l'action guerrière dont la scène est à chaque instant interrompue." (Introduction)

Le caractère peut-être le plus remarquable du théâtre d'Olympe de Gouges est sa grande variété et, bien qu'il n'ait été composé que durant huit à dix années, de Zamore et Mirza en 1784 à L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles en 1793, il couvre des sujets et des genres d'une telle diversité qu'il est impossible, surtout dans sa première période, de "catégoriser" Olympe de Gouges, de la juger en membre d'une école dramatique spécifique du temps.

Dans les pièces écrites jusqu'en 1789, du moins dans celles qui nous sont parvenues, chaque thème traité est en effet autre, comme si l'auteur débutant cherchait sa voie, s'essayant tour à tour dans des genres divers, inventant chaque fois une langue différente, une autre structure, avec, comme point commun, son goût pour les causes humanitaires et les questions sociales brûlantes.

Ainsi, après Zamor et Mirza (1784), qui défend une thèse politique et sociale, Olympe de Gouges s'essaie à la comédie légère inspirée de Beaumarchais avec Le Mariage (1784), puis passe à sa première pièce de maturité, le drame bourgeois de L'Homme généreux (1786), dans lequel elle se montre pour la première fois auteur dramatique *entièrement* de son époque, disciple de Diderot et de Sedaine, précurseur du mélodrame, avec toutefois déjà une revendication féministe. De même, les pièces suivantes, toutes deux de 1787, Le Philosophe corrigé et Molière chez Ninon, sont toutes différentes de ton et de style. La première rappelle à nouveau Beaumarchais avec ses personnages

aristocratiques, ses dialogues légers et ses analyses psychologiques subtiles.

Quant à Molière chez Ninon (1787), elle reste la pièce la plus intéressante et la plus originale de cette première époque théâtrale d'Olympe de Gouges, celle aussi où, dans le personnage de Ninon de Lenclos, l'auteur apparaît telle qu'elle se voit ou qu'elle voudrait être vue par les autres, femme intelligente et libre de mœurs, indépendante, influente dans les milieux des lettres et de la politique, et surtout aimée de tous, appréciée par les grands esprits de son époque. Etant donné l'hostilité et les déceptions qu'elle rencontra durant sa vie, il est poignant de voir combien la réalité fut loin du rêve.

Par sa mise en scène riche en décors, en musique et en costumes et par les nombreux personnages figurant sur scène, cette pièce annonce déjà les futures fresques historiques d'Olympe de Gouges, mais son sujet fait encore partie de la tradition classique, tant soit peu adaptée cependant à ses convictions, puisque Molière, son auteur favori, s'y déclare féministe ainsi que le grand Condé !

Quoiqu'il en soit, bien écrite, habilement construite et jamais ennuyeuse, cette pièce paraît tout à fait jouable de nos jours et mérite certainement, tout comme les pièces précédentes, au moins d'être appréciée par la lecture.

A partir de 1789, Olympe de Gouges, jusqu'alors concentrée toute entière dans sa carrière dramatique, luttant pour être jouée et souvent désespérée de se sentir méconnue, est conquise par les principes généreux de la Révolution. Comme tous ceux qui se sentent victimes de répressions sociales, elle espère désormais que les changements politiques apporteront une solution à toutes les injustices.

Dès lors, elle se joint résolument au groupe des auteurs engagés, de ceux qui analysent et jugent, sans répit, le phénomène révolutionnaire. Aveugle à la réalité, elle se donne généreusement à une révolution qui, hélas, la repoussera sans pitié.

Son théâtre évolue, devenant oeuvre de mission, se consacrant désormais à la vérité historique contemporaine sous ses divers aspects : parfois s'interrogeant sur des malaises sociaux de l'époque, comme les voeux monastiques forcés ou la condition du couple dans une société sans divorce (dans Le Couvent, La Necessité du Divorce et Le Prélat d'Autrefois), parfois observant et dépeignant avec talent la rue parisienne ou les réactions du peuple, à l'occasion de différents stages importants de l'action politique.

Ces oeuvres sont toujours d'actualité, telles la Fête de la Fédération dans Les Curieux du Champ de Mars, la mort de Mirabeau dans Mirabeau aux Champs Elysées ou la campagne de Belgique dans L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles.

Véritables tranches de vie, certaines de ces pièces sont probablement jouables de nos jours, et toutes possèdent une grande valeur didactique et historique qui fut trop longtemps négligée. Riches en détails curieux, en observations originales et en personnages pittoresques, elles ont, sans aucun doute, la capacité d'intéresser et d'éduquer le lecteur moderne, lui montrant des événements très connus sous un angle nouveau.

Après deux siècles d'oubli, la valeur du théâtre d'Olympe de Gouges ne peut plus être ignorée.

Notes

¹O. de Gouges Ecrits politiques 1788-1791 o.c. p.121

-

.

BIBLIOGRAPHIE

Abensour, Léon. La femme et le féminisme avant la Révolution. Paris: Ernest Leroux, 1923.

Abray, Jane. "*Feminism in the French Revolution*" in American Historical Review 80 (1975)

Aelders, Etta Palm d'. Appel aux françoises sur la régénération des moeurs et la nécessité de l'influence des femmes dans un gouvernement libre. Paris: ICS, 1791.

Aghion, Max. Le Théâtre à Paris au XVIIIe siècle. Paris : Librairie de France, 1926.

Agulhon, Maurice. Marianne into battle: Republican imagery and symbolism in France 1789-1880. Cambridge: Cambridge University Press; 1981.

Alasseur, Claude. La Comédie-Française au XVIIIe siècle : étude économique Paris : Mouton, 1967.

Albert, Maurice. Les Théâtres des Boulevards (1789-1849). Paris : Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902.

Albert, Maurice. Les Théâtres de la Foire (1660-1789). Genève : Slatkine, 1969.

Anderson, Bonnie S. A history of their own. New York : Harper & Row; 1988.

Applewhite, Harriet B. "*Ceremonial dimensions of citizenship: Women and oathtaking in Revolutionary Paris*" in Proceedings of the Fifth Rudé Seminar in French History. Wellington, New Zealand; 1986.

Aulard, A. Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. Paris : L. Cerf, 1898.

Badinter, Elisabeth. Emilie, Emilie : l'ambition féminine au XVIIIe siècle. Paris : Flammarion, 1983.

Bailly, Jean-Sylvain. Mémoires de Bailly. Paris : Baudouin, 1821.

Beaulieu, Henri. Les Théâtres du Boulevard du Crime : de Nicolet à Dejazet (1752-1862). Paris : Daragon, 1905.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de. Théâtre Complet. Paris : Gallimard (La Pléiade), 1957.

Becoming visible. Women in European history. Boston: Houghton Mifflin, 1986.

Bernardin, N.M. La Comédie-Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard, 1570-1791. Paris : Ed. de la Revue Bleue, 1902.

Bernier, Olivier. The Eighteen Century Woman. Garden City : Doubleday, 1981.

Besnard, Lucien. "*Deux Essais en France de théâtre populaire*" in Revue d'Art dramatique, (9.1897) 19-28.

Bessand-Massenet, Pierre. La femme sous la Révolution. Paris : Plon, 1962.

Beyond the Terror: Essays in French Regional and Social History. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Bianchi, Serge. La Révolution culturelle de l'an II. Paris : Aubier, 1982.

Binns, Amanda. "*Popular Theatre and Politics in the French Revolution*" in Theatre Quarterly, 16 (1974-5) 18-34.

Biré, Edmond. Journal d'un bourgeois de Paris pendant la Terreur. Paris : Perrin, 1898.

Blanc, Olivier. Une femme de libertés : Olympe de Gouges. Paris : Syros, 1989.

Bloch, Jean H. "*Women and the Reform of the Nation*" in Women and society in Eighteenth-Century France. London: Athlone Press, 1979.

Blum, Carol. Rousseau and the Republic of Virtue : The language of politics

in the French Revolution. Ithaca : Cornell University Press, 1986.

Boncompain, Jacques. Auteurs et comédiens au XVIIIe siècle. Paris : Perrin, 1976.

Bonnet, Roland. Femmes savantes et femmes d'esprit : Women intellectuals of the French Eighteenth Century. New York : Peter Lang, 1994.

Bouloiseau, Marc. The Jacobin Republic, 1792-1794. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Bouvier, Jeanne. Les Femmes pendant la Révolution. Paris: E. Figuière, 1931.

Brazier, Nicholas. Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine. Paris : Allardin, 1838.

Brown, Frederick. Theater and Revolution : the culture of the French stage. New York : Viking Press, 1980.

Bureau, Georges. Le Théâtre et sa législation. Paris : Ollendorff, 1898.

Cahiers de Doléances des femmes en 1789 et autres textes: Paris, Des femmes, 1981.

Cameron, Vivian. Women as Image and Image-makers in Paris in the French Revolution. Ann Arbor : University Microfilms, 1984.

Campardon, Emile. Les spectacles de la Foire. Genève : Slatkine, 1970.

Carlson, Marvin. Le Théâtre de la Révolution française. Paris : Gallimard, 1970.

Carlson, Marvin. Theories of the theatre. Ithaca : Cornell University Press, 1984.

Cassirer, Ernst. The philosophy of the Enlightenment. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1951.

Cerati, Marie. Le Club des Citoyennes Républicaines Révolutionnaires. Paris: Editions Sociales, 1966.

Chevalier, Louis. Classes laborieuses et classes dangereuses. Paris : Plon, 1958.

Chevalley, Sylvie. La Comédie-Française hier et aujourd'hui. Paris : Didier, 1979.

Clinton, Katherine B. "*Femme et philosophe: Enlightenment Origins of feminism*" in Eighteenth-Century Studies. 8:3 (Spring 1975).

Cobban, Alfred. The social interpretation of the French Revolution. Cambridge : Cambridge University Press, 1968.

Condorcet "*Sur l'admission des femmes au droit de cité*" in Oeuvres. Stuttgart-Bad: Friedrich Formann Verlag, 1968.

Copin, Alfred. Etudes dramatiques. Talma et la Révolution. Paris : Perrin, 1888.

Darmon, Pierre. La Mythologie de la femme dans l'ancienne France. Paris: Seuil, 1982.

Davis, Angela. Women, Race and Class. New York : Random House, 1981.

Davis, James H. Tragic theory and the eighteenth-century French critics. Chapel Hill : The University of N.C. Press, 1967.

Decaux, Alain. Histoire des Françaises. Paris : Perrin, 1972.

Desnoiresterres, Gustave. La Comédie Satirique au XVIIIe siècle. Genève : Slatkine, 1970.

Diamond, Marie Joséphine. "*Olympe de Gouges and the French Revolution : The construction of gender as critique*" in Dialectical Anthropology, vol. 15, no.2-3, 1990.

Diderot, Denis. Oeuvres Complètes. Paris : Gallimard, 1951.

Dommaninger M. Sylvain Maréchal l'égalitaire, l'homme sans Dieu : sa vie, son oeuvre. Paris : Spartacus, 1950.

Dowd, David Loyd. "*Art and theater during the French Revolution : the role of Louis David*" in Art Quarterly. 23 (Spring 1960)2-22.

Dowd, David Loyd. Pageant-Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution. Lincoln: University of Nebraska Press, 1948.

Doyle, William. Origins of the French Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Doyle, William. The Oxford history of the French Revolution. Oxford : Clarendon Press, 1989.

Du Bled, Victor, La Comédie de société au XVIIIe siècle. Paris : Calmann-Lévy, 1895.

Duhet, Paule-Marie. Les Femmes et la Révolution 1789-1794 Paris : Juilliard, 1971.

Duvignaud, Jean. Sociologie du théâtre. Paris : P.U.F., 1965.

L'Ecrivain devant la Révolution, 1780-1800. Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, 1987.

Estrée, Paul d'. Le Théâtre sous la Terreur (théâtre de la peur) 1793-1794. Paris : Emile-Paul, 1913.

Etienne, C.G. et A. Martainville. Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale. Paris : Barba, 1802.

Fabre, Jean. "*Le théâtre au XVIIIe siècle*" Histoire des littératures. Paris : Gallimard, 1958.

Favart, Charles-Simon. Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques. Paris : Collin, 1808.

Les femmes dans la Révolution française. Paris: EDHIS, 1982.

Femmes et pouvoir : réflexions autour d'Olympe de Gouges. Sous la direction de Shannon Hartigan, Rea MacKay, Marie-Thérèse Seguin. Moncton; N.B. : Ed. d'Acadie, 1995.

Fénelon Lettre à l'Académie. Genève : Droz, 1970.

Fleury, Abraham-Joseph Bénard. Mémoires de Fleury, de la Comédie-Française. Paris : Delahays, 1847.

Focillon, Henri. La Révolution de 1789 et la pensée moderne. Paris : Alcan, 1940.

Fontaine, Léon. Le théâtre et la philosophie au 18e siècle. Paris : Baudry, 1879.

Forestié, Edouard. Olympe de Gouges. Recueil de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Tarn et Garonne, 2ème série, t.XVI. Montauban: impr. Forestié, 1900.

Fraisse, Geneviève. Muse de la Raison: la démocratie exclusive et la différence des sexes. Aix-en-Provence: Alinéa, 1989.

"*French Feminists and the Rights of "Man": Olympe de Gouge's Declarations*" in History Workshop, 28 (1989)

French Women and the Age of Enlightenment. Edited by Samia I. Spencer. Bloomington : Indiana University Press, 1984.

Fuchs, Max. La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Paris : Droz, 1933.

Furet, François et Denis Richet. La Révolution française. Paris : Fayard, 1973.

Furet, François. Interpreting the French Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Gaiffe, Felix. Le drame en France au XVIIIe siècle. Paris : A. Colin, 1970.

Gaiffe, Felix. Le rire et la scène française. Genève : Slatkine, 1970.

Gilot, Michel et Jean Oudart. "*L'Ecrivain en question : de l'An I à l'An III*". L'Ecrivain devant la Révolution, 1780-1800. Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, 1987.

Ginisty, Paul. Le mélodrame. Paris : Michaud, 1910.

Godineau, Dominique. Citoyennes tricoteuses, les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution. Aix-en-Provence : Alinéa, 1988.

Goncourt, Edmond et Jules de. Histoire de la société française pendant la Révolution. Paris : Fasquelle, 1914.

Goncourt, Edmond et Jules de. La femme au dix-huitième siècle. Paris : G. Charpentier, 1878.

Goodman, Dena. "Enlightment Salons : The convergence of female and philosophic ambitions" in Eighteen Century Studies 22, no.3 (1989).

Gouges, Olympe de. Le Bonheur primitif ou les rêveries patriotiques. Amsterdam, Paris : chez Royer et chez Bailly, 1789.

Gouges, Olympe de. Le Couvent ou les Voeux forcés. Paris : Vve Duchesne, Vve Bailly, 1792.

Gouges, Olympe de. Le cri du sage par une femme. Paris, 1789 (Bibl. Nat. L b 39, 1803.)

Gouges, Olympe de. Déclaration des droits de la femme à la reine. Paris: Bibliothèque Nationale, Lb39 9989.

Gouges, Olympe de. L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers. Paris : Régiaud et Le Jay, 1793.

Gouges, Olympe de. Ecrits politiques, 1788-1791 et 1792-1793. Paris : Côté-Femmes, 1993.

Gouges, Olympe de. L'Esclavage des Noirs ou l'heureux naufrage. Paris : Vve Duchesne, Vve Bailly, 1792.

Gouges, Olympe de. L'Esclavage des Noirs, ou l'Heureux Naufrage. drame en trois actes en prose, représenté à la Comédie-Française en décembre 1789. Paris : Côté-Femmes, 1989.

Gouges, Olympe de. Lettre au peuple. Paris, 1788 (Bibl. Nat. L b 39,6508)

Gouges, Olympe de. Le Mariage inattendu de Chérubin. Paris : Cailleau, 1786.

- Gouges, Olympe de. Mirabeau aux Champs-Élysées. Paris : Garnéry, s.d.
- Gouges, Mme de. Oeuvres. Paris : Cailleau, 1788.
- Gouges, Olympe de. Oeuvres complètes. Montauban : Cocagne, 1993.
- Gouges, Olympe de. Remarques patriotiques. Paris, 1789 (Bibl. Nat.L b 39.749)
- Gouges, Olympe de. Théâtre politique. Paris : Côté-femmes, 1991.
- Graczyk, Annette. "*Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794*" in Dix-Huitième Siècle, no. 21, 1989.
- Graczyk, Annette. Vorhang auf für die Revolution : das französische Theater 1789-1794. Berlin : Quadriga, 1989.
- Grimm, Frédéric-Melchior de. Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne. Paris : Buisson, 1812-13.
- Groult, Benoîte. Oeuvres d'Olympe de Gouges. Paris : Mercure de France, 1986.
- Guibert, Noëlle et Jacqueline Razgonnikov. La Comédie aux trois couleurs : Le Journal de la Comédie-Française, 1787-1799. Paris : SEDES, 1989.
- Guibert-Sledziwski, Elisabeth. "*Les femmes, sujet de Révolution*" in Mouvements populaires et conscience sociale. (Paris CNRS-Maloine 1985), 583-590.
- Gutwirth, Madelyn. "*The Representation of Women in the Revolutionary Period: the goddess of Reason and the queen of the night*" in Proceedings-Consortium on Revolutionary Europe, 1983. Athens: University of Georgia Press, 1985.
- Gutwirth, Madelyn. The twilight of the Goddesses : Women and representation in the French revolutionary era. New Brunswick : Rutgers University Press, 1992.
- Hallays-Dabot, Victor. Histoire de la censure théâtrale en France. Paris :

Dentu, 1862.

Hamiche, Daniel. Le Théâtre et la Révolution : la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.

Hazard, Paul. La pensée européenne au XVIIIème siècle - de Montesquieu à Lessing. Paris : Boivin, 1964.

Hemmings, F.W.J. Theatre and state in France, 1760-1925 Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

Hérissay, Jacques. Le Monde des théâtres pendant la Révolution, 1789-1800. Paris : Perrin, 1922.

Hippel, Theodor Gottlieb von. On improving the status of women. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1979.

Huet, Marie-Hélène. Rehearsing the Revolution. Berkeley: University of California Press, 1982.

Hufton, Olwen H. Women and the limits of citizenship in the French Revolution. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

Hufton, Olwen H. "*Women in Revolution*" in Past and Present 53 (1971)

Hunt, Lynn "*Engraving the Republic: Prints and Propaganda in the French Revolution*" in History Today 30 (October 1980).

Hunt, Lynn. Politics, Culture and Class in the French Revolution. Berkeley : University of California Press, 1984.

Isherwood, Robert M. Farce and Fantasy : Popular Entertainment in Eighteenth Century Paris. Oxford : Oxford University Press, 1986.

Jauffret, Eugène. Le théâtre révolutionnaire (1788-1799) Genève : Slatkine, 1970.

Joannides, A. La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs. Paris : Plon-Nourrit, 1910.

Kates, Gary. The cercle social, the Girondins and the French Revolution.

Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

Kennedy, Emmet. A cultural history of the French Revolution. New Haven : Yale University Press, 1989.

Lacour, Léopold. *Olympe de Gouges*. Extrait de La Revue de Paris . 1er sept. 1898, 95-128.

Lacour, Leopold. Les origines du féminisme contemporain. Trois femmes de la Révolution: Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt. Rose Lacombe. Paris : Plon, 1900.

.Lagrave, Henri. "La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège" in Revue d'Histoire du Théâtre, 32 (1980) 127-41.

Lagrave, Henri. Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. Paris : Klincksieck, 1972.

Lairtullier, E. Les Femmes célèbres de 1789 à 1795 et leur influence dans la Révolution. Paris: chez France, 1840.

Landes, Joan B. Women and the public sphere in the age of the French Revolution. Ithaca : Cornell University Press, 1988.

Larthomas, Pierre. Le Théâtre en France au XVIIIe siècle. Paris : PUF, 1980.

Laslett, Peter. Un monde que nous avons perdu. Paris : Flammarion, 1969.

Lefebvre, Georges. The coming of the French Revolution. New York : Vintage Books, 1957.

Lefebvre, Georges. The French Revolution from 1793 to 1799. London : Routledge & Kegan Paul, 1964.

Lederer, Wolfgang. The fear of women. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

Lenotre, G. Paris révolutionnaire, vieilles maisons, vieux papiers. Paris : Perrin, 1900.

Levy Darline Gay; Harriet Branson Applewhite and Mary Durham Johnson. *"The Trial of a Feminist Revolutionary, Olympe de Gouges"*, in Women in Revolutionary Paris 1789-1795. Urbana; Ill. : University Press of Illinois; 1979.

Liéby, Adolphe. *"La Presse révolutionnaire et la censure théâtrale sous la Terreur"* in Révolution Française, 45 (1903) 306-53, 447-70, 502-29.

Lockroy, E. Journal d'une bourgeoise pendant la Révolution. Paris: Calmann-Levy, 1881

Loménie, Louis de. Beaumarchais et son temps . Paris : Lévy, 1873.

Lumière, Henry. Le Théâtre-Français pendant la Révolution. 1789-1799. Paris : Dentu, 1894.

Lunel, Ernest. Le Théâtre et la Révolution. Paris : Daragon, 1909.

McKee, Kenneth N. The role of the priest on the Parisian stage during the French Revolution. London : Oxford University Press, 1939.

Marivaux; Pierre Carlet. Théâtre complet. Paris : Garnier, 1980.

Mason, Amelia Gere. The Women of the French Salons. New York: Century, 1891.

May, Gita. Madame Roland and the Age of Revolution. New York: Columbia University Press, 1970.

Mensch und Burgerin : die Rechte der Frau (1791). Olympe de Gouges. Herausgegeben und kommentiert von Hannelore Schrumoder. Aachen : Ein-Fach Verlag, 1995.

Mercier, Louis-Sébastien. Paris pendant la Révolution ou le nouveau Paris 1789-1798. Paris : Le Livre Club du Libraire; 1962.

Mercier, Louis-Sebastien. Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique. Geneva : Slatkine, 1970.

Mercier, Louis-Sébastien. Tableau de Paris. Paris : La Découverte, 1979.

Michaud, Stéphane. Muse et madonne: Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes. Paris: Seuil, 1985.

Michelet; Jules. Les femmes de la Révolution. Paris : Carrère, 1988.

Michelet. Jules. Histoire de la Révolution française. Paris : Calmann-Lévy, 1979.

Monselet. Charles. Les oubliés et les dédaignés. Figures littéraires de la fin du 18e siècle . Paris: Poulet-Malassis, 1861.

Mornet, Daniel. Les origines intellectuelles de la Révolution française. Paris: A. Colin, 1933.

Muret. Théodore. L'Histoire par le théâtre. 1789-1851. Paris : Amyot, 1865.

Nagy, Peter. Libertinage et Révolution. Paris : Gallimard, 1975.

Noack, Paul. Olympe de Gouges. Courtisane et militante des droits de la femme. 1748-1793. Paris : Ed. de Fallois, 1993.

Okin, Susan Moller. Women in Western political thought. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.

Outram, Dorinda. The body and the French Revolution: Sex, class and political culture. New Haven, Yale University Press, 1989.

Ozouf, Mona. Festivals and the French Revolution. London : Harvard University Press, 1988.

Parker, Harold T. The cult of antiquity and the French Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 1937.

Paulson, Ronald. Representations of Revolution (1789-1820) New Haven: Yale University Press, 1983.

Péridaud, Louis. Histoire de l'histoire des grands et des petits théâtres de Paris. Paris : E. Jorel, 1909.

Pixérécourt, René-Charles Guilbert de. "*Rapport - Observations sur l'état où se trouvaient les théâtres avant la Révolution*" in Revue d'Histoire littéraire

de la France(1916), 546-61.

Pougin, Arthur. La Comédie-Française et la Révolution. Paris : Juven, 1896.

Press and Politics in Pre-Revolutionary France. Berkeley: University of California Press, 1987.

Pujoul, S. Paris à la fin du 18e siècle. Paris : Mathé, 1801.

Reid, Martine. "*Language under revolutionary pressure*" in A New History of French Literature. 572-79. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Rebel Daughters : Women and the French Revolution. Edited by Sara E. Melzer, Leslie W. Rabine. New York : Oxford University Press; 1992.

Revolution 89: Perspectives on the French Revolution. Santa Barbara: Conference Papers, 1989.

Revolution in Print: The Press in France 1775-1800. Berkeley: University of California Press, 1989.

The Revolutionary Moment. Edited by James Heffernan. Hanover : University Press of New England; 1992.

Reynolds, Siân. "*Marianne's Citizens ? Women, the Republic and Universal Suffrage in France*" in Women, State and Revolution: Essays on power and gender in Europe since 1789. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

Roche, Daniel. The people of Paris: An essay in popular culture in the 18th century. Berkeley: University of California Press, 1987.

Rocquain, Félix. The Revolutionary Spirit preceding the French Revolution. London : E. Sonnenschein, 1894.

Rodmell, Graham E. French Drama of the Revolutionary Years. New York : Routledge, 1990.

Rolland, Romain. Le théâtre du peuple : Essai d'esthétique d'un théâtre moderne. Paris : A. Michel, 1926.

Root-Bernstein, Michele. Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris. Ann Arbor : UMI, 1984.

Rosa Annette. Citoyennes : Les femmes et la Révolution française. Paris : Messidor, 1987.

Rougemont, Martine de. La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. Genève : Champion-Slatkine, 1988.

Rousseau, Jean-Jacques. Du Contrat social ou principes du droit politique. Paris : Garnier, 1962.

Rousseau, Jean-Jacques. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1959.

Roussel, Pierre. Système physique et moral de la Femme. Paris: Caille et Ravier, 1813.

Rudé, George. The French Revolution. New York : Grove Weidenfeld, 1988.

Rudé, George. The crowd in the French Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1959.

Schama, Simon. Citizens : A Chronicle of the French Revolution. New York : Knopf. 1989.

Schlanger, Judith. L'Enjeu et le débat: les Passés Intellectuels. Paris: Denoel, 1979.

Schroder, Hannelore and Thérèse Sauter. "*Zur politischen Theorie des Feminismus - Die Deklaration der Rechte der Frau und Bürgerin von 1791*" in Politik und Zeitgeschichte, no.48, 1977.

Scott, Joan Wallach. "*French Feminists and the Rights of 'Man' : Olympe de Gouges's Declarations*", in History Workshop 28 (1989) 1-21.

1789: Reading, Writing evolution: Essex: Proceedings, 1982.

Sewell, William H. "*Le Citoyen/la citoyenne: Activity, Passivity and the revolutionary concept of citizenship*" in The French Revolution and the creation of modern political culture. (New York: Oxford University Press, 1988)

Sobel, Robert. The French Revolution : a concise history and interpretation. Gloucester : Mass. : Peter Smith, 1967.

Soboul, Albert. Histoire de la Révolution Française. Paris : Gallimard, 1962.

Spector, Jack J. Medusa on the Barricades . John Hopkins University Press,

Stael, Germaine de. "*Considérations sur la Révolution française (1818)*" in Oeuvres posthumes, 55-134. Geneva : Slatkine, 1967.

Starobinski, Jean. 1789 : les emblèmes de la raison. Paris : Flammarion, 1973.

Starobinski, Jean. L'invention de la Liberté (1700-1789). Genève : Skira, 1964.

Stephens, Winifred. Women of the French Revolution. London: Chapman and Hall, 1922.

Sullerot, Evelyne. Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848. Paris: Armand Colin, 1966.

Szambien, W. Les Projets de l'an II. Paris : Ed. du Moniteur, 1986.

Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre. Paris : Garnier, 1877.

Théâtre du XVIIIe siècle. Paris : Gallimard, 1972.

Le Théâtre en France. Paris : Colin, 1992.

Thomas, Chantal. "*Féminisme et Révolution : les causes perdues d'Olympe de Gouges*", La carmagnole des Muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution. Paris : Armand Colin, 1988.

Thomas, Chantal. La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets. Paris: Seuil, 1989.

Tissier, André. Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. 1789-1792. Genève : Droz, 1992.

Tisseau, Paul. Une comédienne sous la Révolution : Marie-Elisabeth Joly, sociétaire de la Comédie-Française. Paris : La Bonne Idée, 1928.

Trahard, P. La sensibilité révolutionnaire. Paris : Bolvin, 1936.

Translating slavery : gender and race in French women's writing, 1783-1823.
edited by Doris Y. Kadish & Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio :
Kent State University Press, 1994.

Trouille, Mary. *"Eighteenth-Century Amazons of the Pen, Stéphanie de
Genlis and Olympe de Gouges"*. Femmes savantes. femmes d'esprit. Women
Intellectuals of the French Eighteenth Century. New York : Peter Lang; 1994.

Trouille, Mary. Eighteen-Century Women respond to Rousseau : Sexual
Politics and the Cult of Sensibility. Ann Arbor : Dissertation Abstracts, 1988.

Truchet, Jacques. Théâtre du XVIIIe siècle. Paris : Gallimard, 1972.

Ty, Eleanor. Unsex'd Revolutionaries : Five Women Novelists of the 1790s.
Toronto : University of Toronto Press; 1993.

Van Tieghem, Philippe. La Nouvelle Héloïse de Jean Jacques Rousseau. Paris
: Niwet, 1956.

Vier, Jacques. Histoire de la Littérature française. XVIIIe siècle. Paris : A.
Colin, 1965.

Villiers, Marc de. Histoire des clubs de femmes et des Légions d'Amazones
1793-1848. Paris: Plon-Nourrit, 1910.

Voltaire. Oeuvres complètes. Paris : Carez, Thomiret Fontic, 1820.

Vovelle, Michel. La Révolution Française: Images et Récit 1789-1799. Paris:
Messidor, 1986.

Warner, Marina. Monuments and maidens: the allegory of the female form.
New York: Atheneum, 1985.

Welschinger; Henri. Le théâtre de la Révolution. Paris : Charaway frères,
1880.

Williams, David. *"The politics of feminism in the French Enlightenment"* in
The varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century. Toronto:
Hakkert, 1971

Wilson, R. McNair. Women of the French Revolution. Port Washington : Kennikat Press, 1970.

Wollstonecraft, Mary. An historical and moral view of the origins and progress of the French Revolution and the effect it has produced in Europe. New York: Scholars Facsimiles and Reprints, 1975.

Wollstonecraft, Mary. A Vindication of the rights of woman. Troy; N.Y. : The Whitston Publishing Co., 1982.

Women and Politics in the Age of the Democratic Revolution. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

Women and Society in Eighteenth Century France. London: Athlone Press, 1979.

Women and the Enlightenment. New York: Haworth, 1984.

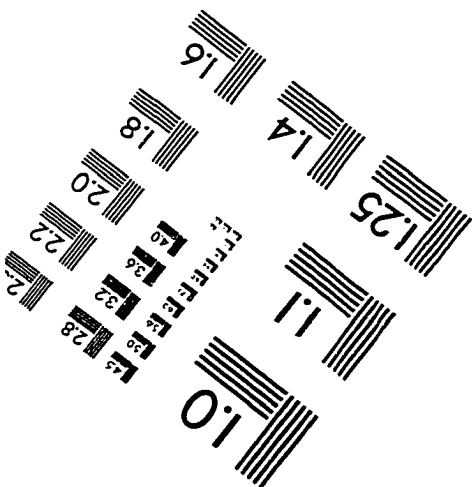
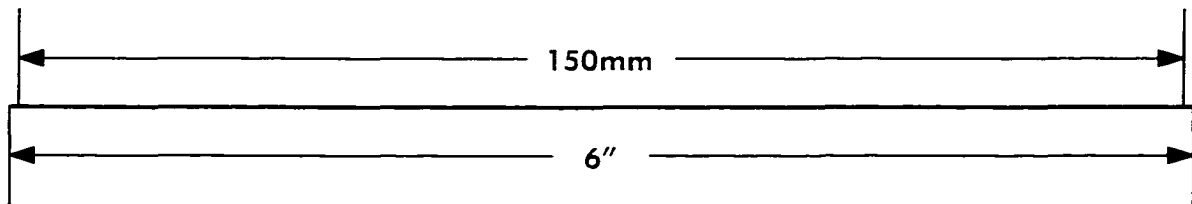
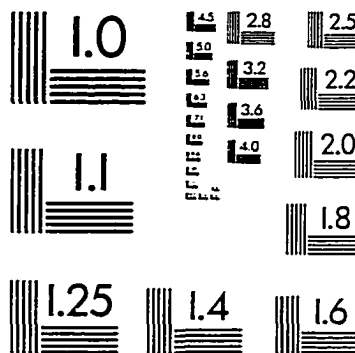
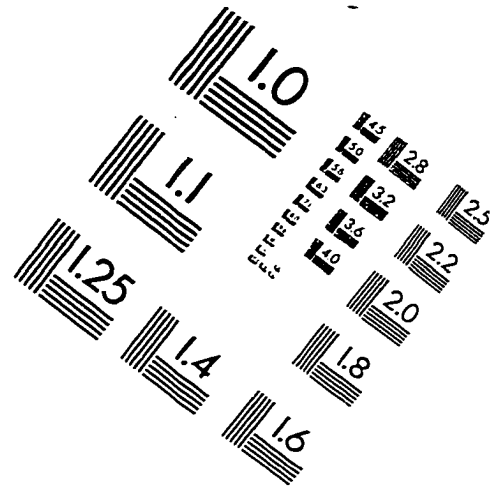
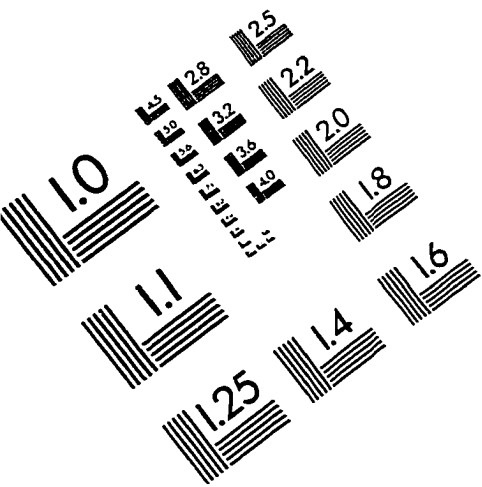
Women in Revolutionary Paris 1789-1795: selected documents translated with notes and commentary. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

Women, State and Revolution Amherst : University of Massachussets Press, 1987.

Women, the family and freedom: The debate in documents 1750-1880. Stanford: Stanford University Press, 1983.

Women, War and Revolution. New York: Holmes and Meier, 1980.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

