

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Éditeur : Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

22 | 2025

Théâtre de femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle : archive, édition, dramaturgie

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

Logan J. Connors

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=916>

DOI : 10.35562/pfl.916

Référence électronique

Logan J. Connors, « Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 09 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=916>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR



SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

Logan J. Connors

PLAN

La Feuille du salut public dans le « paradigme de la séparation »
Bara, ou la Mère républicaine de Nicole-Mathieu Villiers

TEXTE

- 1 La période la plus violente de la Révolution française, rétrospectivement appelée « la Terreur », n'est pas connue aujourd'hui pour ses succès artistiques. Au cours des années 1793 et 1794, la situation de la France est critique : des tribunaux hâtifs condamnent à mort des dizaines de milliers de femmes et d'hommes, souvent sur la base de preuves insuffisantes, d'accusations douteuses et de témoignages biaisés. L'économie est en ruine : les colonies esclavagistes atlantiques, éthiquement problématiques mais très rentables, sont en révolte ouverte. Le cœur politique de la nation, la Convention, est en proie à des débats acrimonieux et à des dysfonctionnements sans fin. Les femmes de la nation, celles qui ont mené certaines des campagnes politiques les plus visibles et les plus efficaces des premières années révolutionnaires, sont de plus en plus soumises à des lois misogynes de la part de députés jacobins anxieux. Pain, farine, lait et autres produits de première nécessité se font rares, faute d'une véritable politique de gestion, ce qui provoque l'augmentation du nombre de vols. Les rébellions armées des fédéralistes et des royalistes ravagent la campagne française, aggravant l'agitation et le malaise général. Comme si les luttes internes ne suffisaient pas, les ennemis de la nouvelle République frappent à la porte du pays. Au printemps 1794, la nation est en guerre contre la plupart de ses voisins – monarchies nerveuses qui se sont unies pour mettre à genoux le projet républicain. À bien des égards, la Terreur porte donc bien son nom¹.

- 2 Pourtant les pièces dramatiques, les comédies surtout, connaissent un véritable âge d'or au cours de ces années, à Paris comme en province, avec des centaines de créations et des milliers de représentations théâtrales pendant les mois marqués par la guerre et les conflits. Des salles de spectacle ouvrent, notamment dans la capitale. Plusieurs milliers de nouveaux citoyens et de nouvelles citoyennes assistent à une pièce de théâtre pour la première fois ; statistiquement, ce spectacle est très souvent une comédie. Ce paradoxe – celui d'une effervescence comique au cœur de la Terreur – constitue l'arrière-plan de notre article. Pourtant, ce « boom » théâtral n'a guère été examiné par des spécialistes de la littérature dramatique. Comme le remarque Matthew Buckley, ce corpus révolutionnaire est souvent décrit « comme une création atypique, adaptée uniquement à son époque » et, continue-t-il, « ses œuvres les plus importantes ont été considérées comme des ratages et de simples aberrations »². Une réévaluation du théâtre de la Révolution en général, et des autrices dramatiques en particulier, est pourtant en train de s'imposer, de nombreux ouvrages sur cette littérature dramatique ayant été publiés depuis une vingtaine d'années³.
- 3 Nous nous intéresserons en particulier au rôle des autrices dans la production théâtrale de l'époque : les pages qui suivent sont consacrées à ces femmes de théâtre peu connues que sont les autrices dramatiques patriotiques de l'an II de la Révolution française (du 6 octobre 1793 au 21 septembre 1794). Ni très nombreuses, ni très célèbres en leur temps, ces autrices ont en outre souffert de la direction prise par la Terreur en termes de politique sexuelle, une politique qui a œuvré à exclure de la sphère publique les femmes susceptibles d'y jouer un rôle visible (femmes de lettres et femmes politiques). Ces autrices peu connues ont suscité notre intérêt au cours d'un projet de recherche consacré aux rapports entre théâtre et art militaire en France, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècle⁴ : ce travail nous a conduits à dépouiller le journal qui fut peut-être le plus « terroriste » de la Révolution, la *Feuille du salut public*, arme de propagande du ministère de l'Intérieur et du Comité de salut public dans ses luttes contre les girondins puis les enragés, les hébertistes et autres « factions »⁵. La lecture de la *Feuille du salut public* nous a permis de découvrir de nombreuses pièces écrites par des autrices

au cours de l'an II, et qui font l'éloge du gouvernement révolutionnaire à Paris, critiquent les modérés et promeuvent le jacobinisme. Dans cet article, nous reviendrons brièvement sur la politique sexuelle de l'an II – programme jacobin caractérisé par le durcissement des discours sur les femmes et la mise en place de lois misogynes par la Convention – avant de nous pencher sur la production théâtrale des femmes de l'an II dont rend compte la *Feuille du salut public*. Ce journal, particulièrement lié aux hommes politiques de la Convention qui promulguaient des lois contre leurs concitoyennes, permet de constater que les autrices dramatiques pouvaient promouvoir cette politique jacobine qui leur était pourtant défavorable. Dans un second temps, nous nous pencherons sur un exemple tout à fait intéressant de cette production dramatique des femmes patriotiques : *Barra, ou la Mère républicaine* de Nicole-Mathieu Villiers⁶, une pièce qui met en scène les tensions, les opportunités et les contraintes dont les femmes en général, et les autrices en particulier, font l'expérience au cours de la Terreur. À partir de ce dernier exemple, nous chercherons à savoir dans quelle mesure les autrices dramatiques et leurs personnages incarnent les problématiques genrées de l'époque, et dans quelle mesure elles les dépassent.

***La Feuille du salut public* dans le « paradigme de la séparation »**

- 4 La condition des femmes à l'époque de la Révolution a été dépeinte dans plusieurs études fondamentales, dues à des historiens et historiennes des deux côtés de l'Atlantique, notamment au début des années 1990⁷. Suzanne Desan, historienne américaine ayant largement contribué à cette recherche « post bicentenaire », décrit la mise en place d'un « paradigme de la séparation⁸ » à partir de l'automne 1793, du fait d'un ensemble de lois et de décisions juridiques visant à faire disparaître les femmes de l'espace public : interdiction de participer aux clubs politiques et de jouer un rôle (même auxiliaire) auprès de l'armée, condamnation à mort d'Olympe de Gouges, arrestations de femmes enragées et hébertistes, dissolution de la Société des républicaines révolutionnaires. Selon Darline Gay Levy et Harriet Applewhite, il s'agit d'un contexte

historique où « les femmes, les épouses, les sœurs, les mères de citoyens étaient représentées comme enfermées dans les sphères domestiques et, au mieux, confinées à des rôles d'éducatrices de futurs citoyens⁹ ». Du côté des études théâtrales, les travaux historiographiques rendent compte des difficultés expérimentées par les actrices en 1793 et 1794¹⁰, de la censure imposée à une autrice comme d'Olympe de Gouges¹¹, ou encore des persécutions subies par l'actrice Claire Lacombe¹².

- 5 Il serait naturel de penser qu'un journal intimement lié aux organes politiques de l'État comme la *Feuille du salut public*, au mieux, n'aborde pas la question des femmes, et au pire, se fasse le relai de leur condamnation politique, fondée sur le topos de l'incapacité féminine et du danger représenté par les femmes dans une république mâle et guerrière. Ce que nous avons découvert à travers les pages de la *Feuille* est pourtant plus complexe : on y trouve, sans doute, des condamnations comme celle de la citoyenne Lacombe – actrice et co-fondatrice, avec Pauline Léon, de la Société des citoyennes républicaines révolutionnaires :

La femme ou la fille Lacombe est enfin en prison, et hors d'état de nuire ; cette *bacchante* contre-révolutionnaire ne boit plus que de l'eau ; on sait qu'elle aimait beaucoup le vin ; qu'elle n'aimait pas moins la table et les hommes, témoin la fraternité intime qui régnoit entre elle [sic], Jacques Roux, Leclerc, et compagnie, etc.¹³.

Cette déclaration violente est l'expression de la politique anti-enragée et anti-hébertiste de la *Feuille*. Cependant, la *Feuille du salut public* rend également compte d'une production de pièces qu'on peut dire « jacobines » (au sens où elles soutiennent les efforts de la Convention et la politique républicaine, notamment au cours de l'an II) et qui sont écrites par des citoyennes républicaines. Cette veine de la production théâtrale est souhaitée et soutenue financièrement par la Convention et par les organes d'État tels que le Comité de salut public et le Comité d'instruction publique, notamment à partir de 1793, année qui marque le début d'« un processus d'instrumentalisation du théâtre » reposant sur une double stratégie de subvention et de censure¹⁴.

- 6 Plusieurs femmes ont joué un rôle dans la politique théâtrale de l'an II. Par exemple, la *Feuille du salut public* est très heureuse de louer, le 5 octobre 1793, *Le V véritable Ami des loix* de la citoyenne Villeneuve (Virginie Gautherot) :

Le patriotisme triomphe dans toute la pièce ; et ce n'est pas son seul mérite. Elle en a encore un pour les âmes sensibles qui connoissent les douces affections de la nature ; elle leur offre le tableau d'une famille honnête qui pratique, sans ostentation, toutes les vertus sociales. Le théâtre deviendrait la véritable école primaire des citoyens, si toutes les pièces que l'on y représente, inspiroient, comme celle-ci, l'amour de la patrie et de la liberté, le respect des loix et des mœurs¹⁵.

- Quelques mois plus tard, le journal salue encore *Les Montagnards*, comédie de la citoyenne Monnet¹⁶ que la rédaction est soulagée de voir car « nos beaux esprits ne font rien ou presque rien pour la liberté, il faut bien que les citoyennes leur donnent l'exemple ». La pièce de Monnet est une réussite (comme celle de la citoyenne Villeneuve). Le journal la qualifie d'« intéressante », « patriotique », « pleine de charmes » et de « sensibilité »¹⁷.
- 7 On trouve également dans la *Feuille* la relation d'un événement tout à fait intéressant ayant eu lieu au théâtre de la Cité : deux auteurs se trouvent avoir traité du même sujet dans leurs pièces – le divorce –, sans le savoir. Le théâtre décide de faire jouer les deux pièces la même soirée, l'une après l'autre, pour que le public puisse décider de quel auteur a le plus grand mérite. La *Feuille* raconte que « cette espèce de défi dramatique a piqué la curiosité, surtout lorsqu'on a su qu'un des deux auteurs était une femme ». Il s'agissait encore de la citoyenne Villeneuve, cette fois autrice du *Mari coupable*, une pièce « aimable » et « douce » selon le journal, ayant « eu à peu près le même succès » que la comédie concurrente, *Les Mœurs ou le Divorce* du citoyen Pigault-Lebrun – un ouvrage qui « court trop à l'esprit » comme les « pièces de Marivaux »¹⁸.
- 8 Le journal commente également le rôle des femmes dans la Révolution, à travers des comptes rendus de pièces qui, précisément, ont le tort de les oublier : dans un compte rendu de *La Prise de Toulon* de Louis-Benoît Picard (probablement la pièce la plus

connue parmi la douzaine de pièces écrites au sujet de la fameuse prise de Toulon par les forces républicaines¹⁹), le critique déplore l'absence de personnages féminins dans la pièce, véritable dommage tant les femmes « ont [...] bien montré qu'elles ne sont pas étrangères à la révolution²⁰ ». La *Feuille du salut public* atteste donc la diversité des réflexions concernant les autrices, la place des femmes dans la vie théâtrale, et même leur rôle dans les faits d'armes fondateurs de la nouvelle république.

- 9 L'existence de cette production théâtrale des autrices de l'an II et l'éloge qu'en fait la *Feuille du salut public* nous amènent à nous interroger sur la spécificité de ces pièces, écrites dans un contexte politiquement difficile pour les citoyennes. Comment les autrices, qui réclament d'emblée un certain rôle public, traitent-elles de l'inclusion des femmes dans la sphère publique, de leurs droits politiques ou de leurs rôles militaires, au moment même où la politique officielle de la Convention tend à les condamner ? De ce groupe hétérogène d'autrices, émerge-t-il une voix ou des voix en faveur d'une autre politique sexuelle, voire d'une autre révolution ?

Bara, ou la Mère républicaine de Nicole-Mathieu Villiers

- 10 Cet article ne saurait être le lieu d'une description détaillée de la production théâtrale des autrices patriotiques de la Révolution ; cependant, pour mieux comprendre comment une autrice pouvait naviguer entre la revendication des droits des femmes et l'adhésion à une politique jacobine misogyne, nous nous pencherons sur une pièce intéressante, à la fois patriotique et proto-féministe²¹ : *Barra, ou la Mère républicaine*, de Nicole-Mathieu Villiers. Il s'agit de l'une des premières pièces consacrées à Joseph Bara, qui en inspira une dizaine. Joseph Bara (1779-1793) est en effet un adolescent célèbre pour avoir rejoint les républicains contre les forces royalistes et religieuses au cours de la guerre de Vendée²² ; mort pendant la rébellion, il fut commémoré dans tous types de médias (journaux, gravures, tableaux, discours, etc.) au début de l'année 1794. Il fut loué par les généraux républicains français, et célébré dans une série de discours et d'événements organisés par Robespierre²³.

- 11 La pièce de Villiers met en scène Dorothée Bara, veuve sans ressources et mère de cinq enfants, dont Joseph. Chassés de leur maison par « des brigands de Vendée », Dorothée et ses enfants sont accueillis chez Brigitte, également veuve, qui vit avec sa fille, Pauline. La pièce met en scène la vie familiale : on voit les femmes coudre les uniformes militaires, faire la cuisine et le ménage et prendre soin des jeunes enfants de la maison. Mais la violence, l'espionnage, la politique et les débats font aussi partie de ce monde, ce dont témoignent dès le premier acte les discussions entre Dorothée, jacobine ardente, et Brigitte, ancienne aristocrate devenue révolutionnaire modérée. Dans la scène 3 de l'acte I, par exemple, la modérée Brigitte évoque des qualités proprement féminines :

Effectivement, j'ai toujours remarqué que les personnes aimantes étoient en même temps bonnes et généreuses. Et la bonté ! la douceur ! comme cela nous est nécessaire à nous autres femmes !

Dorothée n'est cependant pas convaincue par cet éloge de la douceur, et rétorque : « Oui, pourvu que cela ne dégénère point en faiblesse ; car enfin la femme n'est point un être nul dans la création. » Elle ajoute que « où regnent la confiance et la raison, les droits sont égaux »²⁴. Pour Dorothée, les femmes et les hommes seraient donc égaux s'ils adoptaient des comportements communs, et coexisteraient dans une société qui soutient l'égalité des droits ; les différences essentialisées – même réputées positives – peuvent faire échouer le projet révolutionnaire et aboutir dans un type d'« esclavage » (le terme est employé par Dorothée dans la même scène) que les femmes et les hommes ont expérimenté pendant l'Ancien Régime. Dorothée considère que les capacités martiales sont les traits d'une société régénérée. Elle a formé ses propres fils au maniement des épées et des fusils, ce dont le public est témoin dans la scène 4 de l'acte I, lorsque Félix et Jules présentent leurs armes à leur mère pour qu'elle les inspecte. Il est clair que Dorothée promeut l'élimination des traîtres et des modérés ; elle condamne les forfaits commis sous l'Ancien Régime et vante les exploits militaires de la République, quels qu'en soient les coûts humains. Brigitte, plus pacifiste, proteste : même si la Révolution était « inévitable », elle serait devenue « une foule d'abus qui font gémir tous les cœurs sensibles ». Les conflits de la Révolution, affirme-t-elle, ont produit un « nombre » de

« malheureuses victimes » tant en France qu'en dehors des frontières²⁵. Elle aspire désormais à une période plus paisible, même si cela implique le retour d'anciennes hiérarchies.

- 12 Le cœur de l'action est intime, familial : la pièce a pour objet les conséquences de la mort tragique et prématurée de Joseph Bara, pour sa famille et sa mère. Lorsque Dorothée apprend la mort de son fils de 13 ans, le public se demande si elle va se rallier au pacifisme modéré de Brigitte, ou si sa conviction jacobine restera intacte. Mais la mort de Joseph n'est pas une simple affaire de famille. La possibilité d'une scène intime de deuil est compliquée par une intervention d'État : en effet, c'est par l'intermédiaire du chef de la division républicaine de Bressuire (division dans laquelle Joseph s'était enrôlé) que Dorothée apprend la nouvelle de la mort de son fils. La présence du général Desmarres interrompt donc la scène intime. Selon lui, l'événement ne devrait pas provoquer le repli de la mère Bara dans la sécurité du foyer, mais plutôt son départ de l'espace domestique, pour assumer un rôle public²⁶. Desmarres demande à Dorothée de voyager à travers le pays pour partager l'histoire de Joseph, afin d'inspirer à d'autres jeunes hommes la volonté de s'engager dans l'armée ; fait historique, car la mère Bara intervint au moins deux fois auprès de la Convention nationale aux côtés de Robespierre, et prononça plusieurs discours publics lors de rassemblements en province tout au long du printemps 1794²⁷. Desmarres utilise le cas de Bara pour exposer une vision révolutionnaire de la domesticité, en liant les actes du jeune héros à l'éducation procurée par sa mère²⁸. Le courage patriotique de Joseph n'était donc pas, selon le général, une qualité innée ou une leçon glanée auprès des militaires de son escadron. Joseph était un soldat courageux et capable, en raison des compétences martiales et d'un engagement politique appris et transmis par sa mère.
- 13 Le drame de Villiers laisse imaginer un dénouement dans lequel le chagrin et le deuil pourraient se voir atténués par une forme de reconstitution familiale, unissant les deux veuves révolutionnaires et leurs enfants. La pièce s'achève pourtant, non sur le tableau d'un nouveau cadre domestique, mais sur la représentation d'un désaccord idéologique continu entre les deux femmes :

Brigitte.

Pauvre amie ! citoyen, si tu savais comme elle aimait son fils ! tu vois sa douleur ; il n'en peut exister de plus amère : entend les sanglots de sa malheureuse famille. Quel spectacle déchirant ! et voilà donc les suites des troubles civils et de la guerre ! (*à Félix et à Jules*) O mes enfans, gardez-vous d'y aller jamais. Souvenez-vous sans cesse du désespoir où vous voyez votre mère, et que ce jour affreux ne se renouvelle jamais pour elle !

Dorothée, *se levant avec vivacité.*

Que dis-tu, Brigitte ? quel faux zèle, quelle indiscrette amitié t'égare ? et pourquoi donc seroient-ils nés ? la patrie n'a-t-elle pas sur eux des droits plus sacrés que les miens ? (*à ses enfans avec beaucoup de véhémence*) Mes enfans, vous, moi, nous sommes tous à elle ; nos veilles, nos sueurs, notre sang ; tout lui appartient. La plus grande gloire d'un Français est d'être appelé à l'honneur de la servir. O Patrie ! malheur à l'égoïste, dont l'insensible cœur n'est point embrasé de ton amour ! mes enfans l'ont puisé dans mon sein ; ils seront dignes de toi. O patrie ! je te les dévoue. Leur frère n'est plus, il t'a payé sa dette. Et moi qui te le cédaï, et moi qui lui survivis... ah ! que puis-je faire davantage ? (*La toile se baisse*)²⁹.

La fin demeure ouverte, le public ne sait pas si Brigitte embrasse finalement la violence révolutionnaire, ni si Dorothée choisit de rester avec ses enfans ou de partir pour assumer le rôle public qui lui a été proposé. Ce qui est clair cependant dans la pièce, c'est la coexistence des rôles domestique et public des femmes. Ce thème occupe d'autres pièces de la Révolution, comme *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouges³⁰. Le rôle public de la femme est conçu comme un rôle supplémentaire, qui ne se substitue pas à ses responsabilités auprès de sa famille et dans la maison, mais qui les prolonge.

- 14 Les pièces patriotiques écrites par les citoyennes de la Révolution mettent en scène l'étendue des responsabilités domestiques assumées par les femmes. Mais l'état de crise exceptionnel exigeait aussi des femmes un zèle patriotique, une participation à la défense armée de la maison, ainsi qu'une aptitude à parler en public.

Certaines autrices représentent, sur la scène du théâtre, ces femmes révolutionnaires à qui il fut demandé d'en faire plus avec moins – lieu commun en temps de guerre, quel que soit le pays ou l'époque. Ces pièces révolutionnaires décrivent une vie presque insoutenable pour les femmes, malgré la reconnaissance symbolique des dirigeants politiques. Aimée, héroïne d'une autre pièce sur la guerre de Vendée, du citoyen Briois³¹, est ainsi sommée de défendre le village contre des Capucins, sans être pour autant dispensée de fabriquer des uniformes, d'effectuer les tâches ménagères et d'allaiter son jeune fils. La femme idéale de l'an II de la Révolution est donc une construction sociale et politique jacobine ancrée à la fois dans une idéologie misogyne et dans les réalités vécues de l'époque. Ce contexte est marqué par une tension entre la volonté politique de faire rentrer les femmes dans la domesticité, et la nécessité de les utiliser comme vecteurs de l'esprit révolutionnaire³². Certaines pièces des autrices de l'époque apparaissent ainsi, non comme de simples ouvrages de propagande, mais comme des produits culturels foncièrement ambivalents. Les pièces des autrices patriotiques de la Révolution, tout en s'inscrivant dans un cadre idéologique jacobin, bien républicain, mettent en scène des personnages féminins qui paraissent « impossibles » ou « surhumains ». Ce caractère exceptionnel d'héroïnes telles que Dorothee Bara reflète peut-être l'exceptionnalité qui caractérisait la vie professionnelle des autrices dramatiques de cette époque.

NOTES

1 Pour plus d'informations sur la situation géopolitique et sociale de la France à cette époque, voir, entre autres, Graeme Fife, *The Terror : the shadow of the guillotine : France 1792-1794*, New York, St. Martin's, 2013 ; David Andress, *The Terror : the merciless war for freedom in revolutionary France*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2006 ; Michel Biard et Marisa Linton, *Terreur ! La Révolution française face à ses démons*, Paris, Armand Colin, 2020 ; Jean-Clément Martin, *La Terreur : vérités et légendes*, Paris, Perrin, « Vérités et légendes », 2017 ; Timothy Tackett, *The coming of the Terror in the French Revolution*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2017 ; et Sophie Wahnich, *La liberté ou la mort : essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique, 2003 ; et *La Révolution française*

n'est pas un mythe, Paris, Klincksieck, 2017. Témoignage de son intérêt à l'heure actuelle, la Terreur fut récemment au centre d'une exposition importante au musée Carnavalet, intitulée *Paris 1793-1794 : une année révolutionnaire*. Notre contribution s'inscrit en particulier à la suite des ouvrages de Michel Biard, Marisa Linton et Sophie Wahnich, qui cherchent à complexifier la Terreur – période souvent réduite à sa dimension de projet violent et réfléchi. Comme l'écrivent M. Biard et M. Linton : « [...] this does not in any way mean we desire to minimize the violence of the revolutionary period [...], neither do we endorse the thesis that the French revolutionary terror can be conceived as a matrix and model for twentieth-century totalitarianisms » (*Terreur !*, op. cit., p. 3).

2 « [...] as an anomalous creation suited only to its time » et « its most significant works were viewed as failures and mere aberrations », Matthew S. Buckley, *Tragedy walks the streets : the French Revolution in the making of modern drama*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3. Notre traduction.

3 Nous citons, sans exhaustivité : Lenard R. Berlanstein, *Daughters of Eve: a cultural history of French theater women from the old regime to the Fin de Siècle*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001 ; Paul Friedland, *Political actors : representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2002 ; Philippe Bourdin and Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Parcours pluriels », 2004 ; Susan Maslan, *Revolutionary acts : theater, democracy, and the French Revolution*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005 ; M. S. Buckley, *Tragedy walks the streets*, op. cit. ; Martial Poirson (dir.), *Le théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008 ; Mechele Leon, *Molière, the French Revolution, and the theatrical afterlife*, University of Iowa Press, « Studies in theatre history and culture », 2009 ; Mark Darlow, *Staging the French Revolution : cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794*, New-York, Oxford University Press, « The new cultural history of music », 2012 ; Cyril Triolaire, *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « Études sur le Massif central », 2012 ; Pierre Frantz, Paola Perazzolo, et Franco Piva (dir.), *La Révolution sur scène*, Studi Francesi, n° 169, 2013, DOI [10.4000/studifrancesi.3271](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3271) ; Cecilia Feilla, *The sentimental theater of the French Revolution*, Farnham/Londres, Ashgate, « Performance in the long eighteenth century : studies in theatre, music, dance », 2013 ;

Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le sourd et la muette*, Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2014 ; Philippe Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS, 2017 ; Renaud Bret-Vitoz, *L'éveil du héros plébéien, 1760-1794*, Presses universitaires de Lyon, « Théâtre et société », 2018, DOI [10.4000/books.pul.49022](https://doi.org/10.4000/books.pul.49022) ; Yann Robert, *Dramatic justice : trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019 ; Annelle Curulla, *Gender and religious life in French revolutionary drama*, Oxford, Voltaire Foundation, « Oxford University studies in the Enlightenment », 2018 ; Thibaut Julian et Vincenzo De Santis (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2019 ; Thibaut Julian, *Un théâtre pour la nation : l'histoire en scène (1765-1806)*, Presses universitaires de Lyon, « Théâtre et société », 2022 ; enfin Logan J. Connors, *Theater, war, and revolution in Eighteenth-Century France and its Empire*, Cambridge University Press, 2024.

4 Voir L. J. Connors, *Theater, war, and revolution...*, op. cit., et particulièrement le chap. 5, « Femmes soldats and militarized domesticity : women at war in French revolutionary theater », p. 176-219.

5 Logan J. Connors, « La critique dramatique républicaine (et ses inconsistances) dans *La Feuille du salut public* (an II de la Révolution française) », dans Sara Harvey, Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Marchand (dir.), *La critique dramatique dans la presse du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, à paraître, 2026.

6 En dehors du fait que sa pièce est jouée sur la scène de Dijon en mars 1794, nous ne savons rien de Nicole Villiers. Elle ne se retrouve pas sur la liste des « femmes tricoteuses » de la Révolution, faite par Dominique Godineau et, à notre connaissance, elle n'a fait l'objet d'aucune étude par les historiens et historiennes du théâtre. Voir D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004, p. 366 à 380.

7 Voir, par exemple, Joan B. Landes, *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988 ; Joan Wallach Scott, *Only paradoxes to offer : French feminists and the rights of man*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996 ; D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses*, op. cit.

8 Suzanne Desan, « Recent historiography on the French Revolution and gender », *Journal of social history*, vol. 52, n° 3, 2019, p. 566-574.

- 9 « Women, the wives, sisters, mothers of citizens were depicted enclosed in domestic spheres and at best confined to roles as educators of future citizens », Darline Gay Levy and Harriet B. Applewhite, « Women and militant citizenship in revolutionary Paris », dans Sara E. Melzer et Leslie W. Rabine (dir.), *Rebel daughters : women and the French Revolution*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 80. Notre traduction.
- 10 L. R. Berlanstein, *Daughters of Eve*, op. cit.
- 11 Sophie Mousset, *Women's rights and the French Revolution : a biography of Olympe de Gouges*, trad. Joy Poirel, Londres/New York, Routledge, 2007.
- 12 Voir, par exemple, D. Godineau, *Citoyennes tricoteuse*, op. cit.
- 13 *Feuille du salut public* (dorénavant FSP), 24 septembre 1793, « Variétés », p. 4.
- 14 Martin Nadeau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 2002, p. 58, DOI [10.3406/ahrf.2002.2565](https://doi.org/10.3406/ahrf.2002.2565). Voir également Jacqueline Razgonnikoff, « Les théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple : créations et réactions, d'une scène à l'autre (théâtre de la Nation et théâtre de la République) », *Studi Francesi*, n° 169, 2013, p. 27-39, DOI [10.4000/studifrancesi.3277](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3277).
- 15 *FSP*, 5 octobre 1793, « Spectacles », p. 3.
- 16 *FSP*, 26^e jour du 1^{er} mois, l'an II (17 octobre 1793), « Spectacles », p. 3.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Feuille de la République* [suite de FSP], 1^{er} vendémiaire an III (22 septembre 1794), « Théâtre de la Cité », p. 4.
- 19 Louis-Benoît Picard, *La Prise de Toulon*, tableau patriotique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, Paris, Huet, Denné et Charon, an II [1793-1794]. Pour plus d'information sur les représentations théâtrales de la prise de Toulon, voir L. J. Connors, *Theatre, war, and revolution*, op. cit., p. 148-156.
- 20 *FSP*, 12 ventôse an II (2 mars 1794), « Spectacle », p. 4.
- 21 « Proto-féministe » dans le sens où il s'agit d'un exemple de « pensée éthique [sur le statut des femmes] avant le développement du féminisme moderne ». Voir Kathryn Norlock, « *Feminist Ethics* », dans Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*, summer 2019, [[en ligne](#)].
- 22 Nicole-Mathieu Villiers, *Barra, ou la Mère républicaine*, drame historique en trois actes et en prose, [...] Représenté pour la première fois sur le théâtre

de Dijon, le 5 germinal, l'an second, Dijon, P. Causse, an II [1793-1794]. Dorénavant, *Barra* suivi de l'acte et scène.

23 Voir, par exemple, les discours à la Convention faits par Robespierre le 9 nivôse an II (29 décembre 1793) ou le 18 floréal an II (7 mai 1794). Pour plus d'information sur le phénomène Bara, voir Jean-Clément Martin, *Violence et révolution. Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, Seuil, 2006, « L'univers historique », p. 175-185, [éd. 2009 [en ligne sur Cairn](#)].

24 *Barra*, I, 3, p. 9.

25 *Barra.*, II, 1, p. 24

26 Voir *Barra*, III, 9, p. 51-52.

27 Voir J.-Cl. Martin, *Violence et révolution*, op. cit., p. 180.

28 Sur l'éducation de Dorothée, Desmarres s'exclame : « Il [Joseph] m'en a parlé avec tout l'amour, toute la vénération que tes leçons et tes soins avoient dû lui inspirer. Citoyenne, c'est à sa prière que je suis venu près de toi » (*Barra*, III, 9, p. 52).

29 *Barra*, III, 9, p. 55-56.

30 *L'Entrée de Dumourier* représente des personnages comme M^{me} Charlot et sa fille (Charlotte), qui commentent et participent aux efforts de la guerre pendant qu'elles s'occupent des tâches ménagères dans un camp militaire. Olympe de Gouges, *L'Entrée de Dumourier à Bruxelles, ou les Vivandiers, pièce en cinq actes et en prose*. [...] Représentée sur le Théâtre de la République, rue de Richelieu, [...] l'an deuxième de la République, Paris, Regnaud, Le Jay, 1793, voir particulièrement le début de l'acte II. Il faut noter néanmoins que cette pièce a été écrite avant la trahison de Dumouriez et la chute des girondins comme de Gouges.

31 Citoyen Briois, *La Mort du jeune Barra, ou une journée de la Vendée, drame historique en un acte*, [...] Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Républicain, le 15 Floréal, l'an second [4 mai 1794] de la République, Paris, Barba, Marchand, an II [1794], sc. 15, p. 30-32. Il est intéressant de noter une différence essentielle entre la pièce du citoyen Briois et celle de Nicole Mathieu Villiers, même si les deux sont inspirées de l'histoire de Joseph Bara. Dans *La Mort du jeune Barra* de Briois, Aimée et Clotilde reprennent leurs rôles domestiques à la fin de la pièce et lors du retour de leur famille masculine. En revanche, dans *Barra, ou la Mère républicaine*, Dorothée montre qu'elle est prête à accepter un rôle

politique et national ; son retour à la vie familiale est mis en doute par sa participation active à la cause révolutionnaire.

32 Pour plus d'information sur cette thématique dans le théâtre et dans la culture visuelle de l'époque, voir Anne Verjus et Jennifer Heuer, « Les mères de la patrie révolutionnaire : entre représentation et incarnation du politique (1792-1801) », *Cahiers de la Maison de la recherche en sciences humaines*, n° 45 : *Les mères de la patrie. Représentations et constructions d'une figure nationale*, Laura Fournier-Finocchiaro (dir.), 2006, p. 101-135, [en ligne] [halshs-00145862](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00145862).

RÉSUMÉS

Français

Cet article a pour objet les autrices dramatiques patriotiques de la Révolution française, souvent méconnues par la critique actuelle. Nous commençons par revenir sur le contexte culturel et politique de l'an II de la République (6 octobre 1793 au 21 septembre 1794) : si la période est marquée par le durcissement des discours sur les femmes, et par la mise en place systématique de lois misogynes par la Convention, cela n'empêche pas l'existence d'une production théâtrale due à des femmes dramaturges, dont rend compte la *Feuille du salut public* (journal qui partage les orientations politiques de la Convention). La seconde partie de cet article est une étude de cas portant sur *Barra, ou la Mère républicaine* (mars 1794), drame historique de Nicole-Mathieu Villiers. Cette pièce nous semble en effet exemplaire d'une tension inhérente à la production théâtrale des autrices patriotiques entre revendication des droits des femmes et adhésion à une politique jacobine misogyne.

English

This article focuses on patriotic women playwrights of the French Revolution, who are often overlooked by today's critics. We begin by looking back at the cultural and political context of the Republican Year II (6 October 1793 to 21 September 1794): while the period was marked by a hardening of the discourse on women and the systematic implementation of misogynist laws by the Convention, this did not prevent the existence of theatrical production by women playwrights, as reported in the *Feuille du salut public* (a newspaper that shared the Convention's political leanings). The second part of this article is a case study, focusing on *Barra, ou la Mère républicaine* (March 1794), a historical drama by Nicole-Mathieu Villiers. This play appears to exemplify a tension inherent in the theatrical production of patriotic women authors, between demands for women's rights and adherence to misogynistic Jacobin politics.

INDEX

Mots-clés

critique théâtrale, historiographie, politique culturelle, politique sexuelle, Révolution française, Villiers (Nicole-Mathieu)

Keywords

theatrical criticism, historiography, cultural politics, sexual politics, French Revolution, Villiers (Nicole Mathieu)

AUTEUR

Logan J. Connors

Université de Miami (États-Unis)

IDREF : <https://www.idref.fr/162480792>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000376714766>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16647232>