

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

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

Charline Granger

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=936>

DOI : 10.35562/pfl.936

Référence électronique

Charline Granger, « Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs d'Olympe de Gouges* », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 24 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=936>

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 matrimoine 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

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

Charline Granger

PLAN

Tableau historique ou fiction politique ?

De l'anthropologie politique à la dramaturgie : horreur de la révolte et émulation pathétique

Ignorance, sensibilité, féminité

TEXTE

- 1 Cette pièce d'Olympe de Gouges a connu trois remaniements et deux éditions du vivant de l'autrice. Bien que rédigée dès 1782, au dire de Gouges elle-même, la première version est publiée en 1788 sous le titre *Zamore et Mirza, ou l'Heureux Naufrage*¹. Pour sa représentation à la Comédie-Française fin 1789 elle en modifie le texte et l'intitule *L'Esclavage des Nègres ou l'Heureux Naufrage*². La dernière version paraît en 1792 sous le titre *L'Esclavage des Noirs ou l'Heureux Naufrage*³. Entre ces deux éditions, le contexte social et politique a notablement évolué, ce qui est palpable tant dans les remaniements du texte de la pièce que dans les paratextes.
- 2 Au moment de la conception de la pièce, le courant antiesclavagiste est encore informel. Ce n'est qu'en février 1788 qu'est fondée, à Paris, la Société des amis des Noirs : cercle rassemblant Brissot, Condorcet, Mirabeau et l'abbé Grégoire, il promeut le remplacement progressif du travail servile par le travail libre dans les colonies. Le texte paru en 1788 comporte une préface où Gouges publie sa correspondance orageuse avec les Comédiens-Français, mais aussi une sorte de postface, dans laquelle, sous l'intitulé « Réflexions sur les hommes nègres », pour alerter l'opinion sur le « déplorable sort » des « Nègres »⁴, elle s'appuie sur les idées anti-esclavagistes. À la lumière de ces quelques pages, la pièce se comprend dès lors comme une dénonciation des colons, exploiters d'une partie de l'humanité pour leur propre profit. L'édition de 1792, quant à elle, ne se lit pas

exactement de la même manière : la préface comporte une seconde partie explicitement adressée aux « esclaves » et « hommes de couleur »⁵ pour les mettre en garde contre toute velléité de vengeance qui les pousserait à se révolter contre leurs maîtres. Mais le public véritable auquel elle s'adresse, celui de la Comédie-Française comme les lecteurs de la pièce, n'est pas un public d'esclaves, mais bien de Français, Blancs, Parisiens pour la plupart, et même, pour certains d'entre eux, appartenant au parti des colons. La préface de 1792 est donc construite sur une double adresse : une adresse explicite, mais fictive, et une adresse tacite, mais réelle ; ce qui s'explique par un contexte politique brûlant. Quelques mois auparavant, en août 1791 s'est produite une grande insurrection des esclaves à Saint-Domingue, au cours de laquelle plusieurs centaines de maîtres et contremaîtres blancs ont été massacrés⁶. La phrase qui conclut la préface ne laisse pas de doute sur sa dimension apologétique : « Il s'agissoit de justifier l'*Esclavage des Noirs*, que les odieux Colons avoient proscrit & présenté comme un ouvrage incendiaire. Que le public juge & prononce [...] »⁷.

- 3 Il a été beaucoup souligné que la pièce d'Olympe de Gouges, surtout la version de 1792, était politiquement modérée⁸. La question de l'abolition de l'esclavage déchaîne les passions et Gouges, déjà en peine d'être acceptée comme autrice dans un champ presque exclusivement masculin, cherche à s'épargner quelques coups supplémentaires⁹. Pourtant, cette modération ne nous apparaît pas seulement comme le fait d'un contexte politique peu propice aux abolitionnistes. Elle tient aussi à la représentation d'un idéal philosophico-politique. Nourri par la peur de l'anarchie, *L'Esclavage des Noirs* présente, sur le mode du *comme si*, un état politique alternatif sans exhorter à la violence. Le choix du médium théâtral permet à Gouges de se situer dans le champ politique de son époque, et en particulier dans celui de l'abolitionnisme¹⁰, où le discours est presque toujours confisqué par des hommes. Il y a, pour Gouges, une manière spécifiquement féminine de plaider la cause des esclaves. Celle-ci se fonde sur une dramaturgie et une catharsis particulières, nourries par la conception philosophique et politique des temps primitifs propre à l'autrice. Ces composantes convergent vers le refus de la révolte¹¹.

Tableau historique ou fiction politique ?

- 4 La pièce s'ouvre sur la fuite de Zamore et Mirza, deux esclaves amants qui se cachent dans un coin sauvage de l'île après que Zamore a tué un intendant pour avoir tenté de violer Mirza. Une violente tempête cause le naufrage d'un navire français et la mort de ses passagers, à l'exception d'un jeune couple, Sophie et Valère, que sauvent les deux esclaves. Sophie explique être venue dans ces contrées lointaines à la recherche de son père ; Zamore, en retour, avoue son meurtre, que Valère et Sophie jugent légitime. Surgit alors une troupe d'esclaves de la colonie conduits par l'Indien, aux troussees de Zamore et Mirza. Ceux-ci sont capturés et destinés à être exécutés pour l'exemple. Au début de l'acte deux, Sophie sollicite M^{me} de Saint-Frémont, femme du Gouverneur de l'île, qui promet d'aider Zamore ; elle vient par ailleurs d'apprendre que son mari a une fille d'une précédente union, ce qui l'intrigue et l'inquiète. L'acte se clôt sur les émeutes d'esclaves en réponse à l'arrestation de Zamore, et l'intervention de l'armée, aux ordres des colons, pour enrayer la sédition. Le troisième et dernier acte est consacré aux diverses tentatives pour empêcher l'exécution de Zamore : Valère et M^{me} de Saint-Frémont essaient de fléchir le généreux Gouverneur, mais celui-ci dit ne pouvoir manquer à son devoir, avant que n'intervienne Sophie et que l'intrigue ne se résolve dans une grande scène de reconnaissance, où le Gouverneur retrouve en elle sa fille perdue ; sous le coup de l'émotion, il décide de gracier Zamore et de le marier à Mirza.
- 5 Dans ses « Réflexions sur les hommes nègres », Olympe de Gouges revient sur l'intention qui aurait présidé à l'écriture de sa pièce, cinq ans auparavant : « pénétrée [...] de l'[] affreuse situation [des Noirs], je traitai leur Histoire dans le premier sujet dramatique qui sortit de mon imagination », de manière à « les présenter sur la Scène avec le costume & la couleur¹² ». La préface de la deuxième édition, quant à elle, présente ainsi l'objet de la pièce : « Quand le Public aura lu ce Drame, conçu dans un tems où il devoit paroître un Roman tiré de l'antique féerie, il reconnoitra qu'il est le tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique¹³ ». En 1788 comme en 1792, Gouges souligne la

dimension historique de sa démarche : il s'agirait de représenter, par les moyens du théâtre, une fiction documentant la réalité sociale des colonies, en particulier des colonies de la Caraïbe. Pourtant, dans aucune des trois versions, qui restent assez proches les unes des autres, la pièce ne donne à voir directement la violence des colons s'exerçant sur les esclaves. Les conditions de travail, les souffrances et mauvais traitements qu'ils endurent ne sont pas représentés¹⁴.

- 6 Quand Gouges affirme avoir peint le « tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique¹⁵ », il ne faut pas entendre que sa démarche serait comptable d'une quelconque fidélité au réel dans sa peinture de la vie dans les colonies à la même époque. En revanche, l'action qu'elle représente est bien le fruit d'une histoire réelle, celle du colonialisme et de l'esclavage. Or cette histoire est étroitement liée à la fiction juridico-politique qu'elle développe dans *Le Bonheur primitif de l'homme, ou Rêveries patriotiques*. Dans cet essai qui paraît pour la première fois dans le premier volume de ses *Œuvres* en 1788¹⁶, Gouges se propose d'examiner « tout ce qui caractérise les sottises de l'homme depuis qu'il a perdu son bonheur¹⁷ ». Dans la lignée de Locke, de Hobbes et, surtout, de Rousseau, elle montre comment les hommes sont sortis de l'état de nature pour fonder les sociétés. La première organisation sociale, qui n'était qu'une proto-société, était fondée sur l'égalité, de sorte qu'il n'y eût ni dominants, ni asservis. Les hommes tiraient alors profit des inégalités de talents, et une saine émulation a rendu possible le progrès. Mais la fin de cet heureux état fondé sur la réciprocité, a été consommée avec l'essor de l'instruction au service de l'ambition individuelle¹⁸. Ainsi « les sciences générales ont affaibli l'espèce humaine¹⁹ », parce qu'elles l'ont poussée à oublier la voix de la nature et à vouloir s'élever au-dessus de sa condition²⁰ : « la supériorité s'introduisit, & le vrai bonheur du genre humain acheva de disparaître²¹ », surtout lors de séquences historiques où l'instruction succède subitement à l'ignorance²². Cette généalogie politique explique la situation des personnages de *L'Esclavage des Noirs* : « L'on m'a assuré que dans les premiers tems, nous n'étions pas esclaves²³ », se lamente Betzi. Ces « premiers tems » renvoient bien sûr à une réalité historique datable (la période précédant l'institution de la traite des Noirs), mais ils font également signe vers le « bonheur primitif », cette fiction de l'état de nature, telle que Gouges la formalise dans son essai philosophique. Fruit de l'ambition

individuelle et de l'inégalité poussées à leur comble, l'esclavage est ce que le devenir historique a engendré de pire.

- 7 Dans *L'Esclavage des Noirs*, la sauvagerie et la barbarie sont la conséquence d'un oubli des lois de nature, de sorte que les humains les plus barbares sont aussi les plus instruits²⁴. Les personnages de Zamore, Mirza et Coraline sont exemplaires en ceci qu'ils sont restés proches des mœurs naturelles, parce que l'instruction ne les a pas poussés à l'ambition. Ils sont restés, à cet égard, dans un état primitif :

Esclaves, gens de couleur, vous qui vivez plus près de la Nature que les Européens, que vos Tyrans, reconnoissez donc ses douces loix, & faites voir qu'une Nation éclairée ne s'est point trompée en vous traitant comme des hommes & vous rendant des droits que vous n'eûtes jamais dans l'Amérique²⁵.

Gouges dialogue ici avec une importante littérature politique et philosophique anti-esclavagiste. Le discours qu'elle tient sur la douceur et la modération naturelles des peuples colonisés n'est pas original, pas plus que ne l'est sa représentation des esclaves comme incarnation de la voix de la nature. L'abbé Raynal, en 1770, décrit ainsi les « Sauvages de Saint Vincent » comme « des hommes doux, modérés, amis de la paix & du silence, [qui] vivoient au milieu des bois, en familles éparses, sous la direction d'un vieillard »²⁶, et les habitants de la Jamaïque, massacrés par des brigands espagnols au début du xvi^e siècle, comme un peuple « doux, simple & bienfaisant²⁷ ». En 1781, Condorcet, favorable à l'interruption de la traite négrière, souligne que les Noirs esclavagisés « sont naturellement un peuple doux, industrieux, sensible²⁸ ».

- 8 Gouges s'appuie sur ces conceptions philosophico-politiques pour forger non seulement les personnages, mais même la dramaturgie de sa pièce. Dans le chapitre xii de l'ouvrage qu'il consacre à combattre l'esclavage, Condorcet imagine ce qu'il adviendrait si les maîtres devenaient bons envers leurs esclaves et « s[i les esclaves] [...] trouvoient [l'humanité] dans un de leurs maîtres²⁹ » :

Au-lieu de ce spectacle de servitude, de férocité, de prostitution & de misère [...], il verroit naître autour de lui la simplicité grossière,

mais ingénue, de la vie patriarcale ; par-tout des familles heureuses de travailler & de se reposer ensemble, viendroient frapper ses regards attendris. Le sentiment de l'honnêteté, l'amour de la vertu, l'amitié, la tendresse maternelle ou filiale, tous les sentimens doux tendres ou généreux qui viendroient charmer ou embellir l'ame de ces infortunés, ou plutôt leur ame entiere seroit son ouvrage, & au lieu d'être riche du malheur de ses esclaves, il seroit heureux de leur bonheur³⁰.

Fiction politique, *L'Esclavage des Noirs* anticipe les bouleversements politiques qu'engendrerait la fin de la traite des Noirs. Gouges propose ainsi le développement dramaturgique de ces quelques pages de Condorcet. Coraline prédit :

Que les Maîtres donnent la liberté, aucun Esclave ne quittera les ateliers. Insensiblement les plus sauvages d'entre nous s'instruiront, reconnoîtront les loix de l'humanité & de la justice, et nos supérieurs trouveront dans notre attachement, dans notre zèle, la récompense de ce bienfait³¹.

L'abolition de l'esclavage est en germe. Coraline, en quasi-prophétesse, annonce : « [...] j'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, & peut-être avant peu³²... » Il s'agit donc, pour Gouges, de faire advenir à nouveau ce temps primitif où régnait l'égalité dans la complémentarité, après un temps historique où il a été corrompu par des colons ambitieux et cupides. Elle produit à la fois un tableau fondé sur une réalité historique, une pièce politique de circonstance relative à un sujet d'actualité brûlant, et une fiction juridico-politique. Celle-ci s'entend en deux sens : *L'Esclavage* entremêle subtilement des éléments renvoyant à l'origine mythique de l'humanité et d'autres faisant signe vers la fin utopique du devenir historique.

De l'anthropologie politique à la dramaturgie : horreur de la révolte et émulation pathétique

- 9 Gouges choisit de ne pas faire reposer la dramaturgie sur un *agôn* entre deux forces antithétiques, les Blancs et les Noirs. La pièce, profondément pacifiste, annonce la possibilité qu'un terme soit mis à la traite des Noirs par la fin de la violence des maîtres à l'égard des esclaves, mais aussi par la fin de la violence des esclaves à l'égard des maîtres.
- 10 La préface de l'édition de 1792, qui condamne vigoureusement toute rébellion des esclaves contre leurs maîtres, ne s'explique pas seulement par la nécessité de contrer la cabale fomentée par le parti des colons, accusant Gouges d'encourager la sédition dans les colonies. Elle relève d'une profonde conviction morale et politique : parce qu'elle est ce par quoi l'homme cherche à s'élever au-dessus de son rang, elle enfreint à la fois l'égalité naturelle, qui lie les hommes entre eux, et l'émulation, qui leur permet de collaborer et de progresser, tout en restant à la place sociale que la nature leur a octroyée. Le ciment d'une société non dégénéréscente réside autant, selon Gouges, dans l'égalité politique que dans l'ordre social ; et l'égalité politique ne saurait se conquérir au détriment de l'ordre social. L'injonction à la non-révolte des esclaves se fonde sur une anthropologie naturaliste : l'homme primitif n'est pas révolté ; la révolte est d'abord une révolte contre la nature de l'homme. Aussi n'est-elle en aucun cas légitime, même quand les droits naturels sont bafoués par ceux qui font commerce d'hommes, même quand il s'agit de mettre fin à une séquence historique si honteuse. La concorde dans les colonies est présentée comme étant dans l'intérêt des esclaves, précisément parce qu'elle garantit la prévalence de la loi naturelle :

Ces intérêts ne consistent que dans l'ordre social, vos droits dans la sagesse de la Loi ; cette Loi reconnoît tous les hommes frères ; cette Loi auguste que la cupidité avoit plongée dans le chaos est enfin sortie des ténèbres. Si le sauvage, l'homme féroce la méconnoît, il est fait pour être chargé de fers & dompté comme les brutes³³.

Autrement dit, un esclave qui se révolte et qui devient violent mérite de rester esclave, car il n'appartient pas à l'humanité. À la violence, il faut préférer des « moyens tempérés », par lesquels les esclaves peuvent espérer obtenir « un sort plus doux, un sort plus digne d'envie que tous ces avantages illusoire avec lesquels [les] ont égarés les auteurs des calamités de la France & de l'Amérique »³⁴.

- 11 Ces « moyens tempérés » trouvent une traduction dramaturgique singulière dans *L'Esclavage*. Tous les personnages sont bons, à l'exception du seul Indien, qui représente le groupe invisible des colons ayant commandité l'arrestation et le supplice des deux héros³⁵. Le Gouverneur et sa femme n'en font pas partie, comme le souligne Azor : « comme [le Gouverneur] est bon avec nous ! Tous les François sont de même ; mais les Naturels du pays sont bien plus cruels³⁶ ». Les méchants de la pièce constituent donc une force obscure, un pouvoir qui s'exerce de loin et qui ne s'incarnera aux yeux des spectateurs que par quelques chaînes aux pieds des esclaves, au troisième acte. Noirs et Blancs, esclaves et colons se trouvent ainsi associés dans un même combat politique³⁷.
- 12 Ces personnages ont en commun d'être attendris par les autres, selon un continuum d'émotions fondées sur la pitié naturelle, telle que la pense Rousseau. Elle se traduit dramaturgiquement par l'intérêt, qui désigne, au XVIII^e siècle, une forte participation émotionnelle, un engagement profond en faveur de celui qui *intéresse*, voire une identification aux souffrances d'autrui. Un réseau de l'empathie se met ainsi en place tout au long du premier acte, par le biais d'une contagion pathique procédant de la reconnaissance mutuelle des malheurs de l'autre. C'est d'abord au sein du couple Zamore-Mirza que l'empathie s'exprime³⁸. Elle se propage et s'amplifie ensuite, grâce à la révélation des malheurs de Valère et de Sophie sur lesquels s'apitoient les deux esclaves³⁹. Elle devient réciproque et gagne encore en force quand Valère et Sophie, déjà prévenus très favorablement pour leurs sauveurs, découvrent que la vie de ceux-ci est menacée⁴⁰. Cette contagion de l'empathie est parachevée lorsqu'elle touche le spectateur à son tour. Sophie en vient à programmer la réception du public quand elle s'exclame avec émotion à propos de Zamore et Mirza promis à la mort : « Que leur malheur les rend intéressants⁴¹ ! » Par l'emploi de la troisième personne, elle commente l'action de l'extérieur et se présente alors

comme un relais des spectateurs, qu'elle prend à témoin. C'est l'acmé émotionnelle du premier acte, qui en marque aussi la fin. L'empathie agit comme un fluide, que Gouges distille au cours de l'intrigue et qui gagne de proche en proche tout le monde. Elle a pour but de recréer, au sein de la salle, une communauté regroupant personnages et spectateurs, collectivement solidaires des deux esclaves.

- 13 Le partage émotionnel des personnages et du public trouve une conclusion paradoxale dans le dénouement. Ce dernier s'accomplit par un renversement soudain de la situation : alors que Zamore et Mirza sont sur le point d'être exécutés pour que soit rétabli l'ordre dans la colonie, Sophie, qui vient d'être reconnue fille du Gouverneur, supplie son père d'épargner les deux esclaves : « Accordez à la nature la première grâce qu'elle vous demande⁴² ». M. de Saint-Frémont se laisse alors fléchir : il accède à la requête de sa fille et accorde en effet leur « grâce » aux deux condamnés. Cette grâce possède une valeur esthétique et politique essentielle. Parce qu'elle est performative, elle est par nature spectaculaire : elle fait « tableau ». Les personnages présents sur la scène, comme le public de la salle se trouvent semblablement en situation de spectateurs. Ils participent émotionnellement à la scène avec intensité, tout en étant exclus de fait : ils ne peuvent qu'admirer l'épiphanie du maître salvateur. Gouges fait un choix éminemment théâtral, puisqu'elle s'appuie sur le procédé topique de la scène de reconnaissance pour donner à voir un renversement politique. Nourrie par le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, elle fait renaître, par le biais de la fiction théâtrale, ce temps utopique qui est lui-même une fiction : l'état de nature primitif, où régnait la justice et où la place de chacun était respectée. Le Gouverneur commet un acte irrationnel, sous le coup de l'émotion, mais fondé en raison, qui met fin au cycle infini des vengeances, que Gouges, comme Brissot ou Condorcet, craignent tant. C'est par le geste de grâce que cet état idéal se réalise : il révèle, littéralement, les droits fondamentaux de la nature. La scène est le lieu de l'utopie, la salle est le lieu d'où l'on admire cette utopie. Or le Gouverneur et Zamore forment un couple père adoptif/fils adoptif, qui symbolise l'indissociabilité du couple nature/instruction. L'esclave et le Blanc se trouvent associés dans une commune hybridité. En Zamore, personne « de couleur », selon Gouges, parle la nature ; mais il est aussi un « indien instruit⁴³ » (par

le Gouverneur) en qui l'éducation n'a pas étouffé la voix de la nature⁴⁴. M. de St-Frémont, lui, en tant que Blanc, est instruit, mais « la voix de l'humanité [...] crie au fond de [son] cœur⁴⁵ ». Cette dialectique entre nature et culture, qui permet l'avènement d'un état de nature éclairé, travaille ces deux personnages, les rapproche tout en les distinguant.

- 14 Pourtant, quoique complémentaires, ces deux personnages ne sont pas sur le même plan. L'auteur de ce mouvement dialectique remarquable, qui réalise pleinement le droit naturel en passant outre le droit positif, est un avatar du roi. Car ce renversement politique est aussi une mise en ordre politique, promue implicitement par la pièce. *L'Esclavage des Noirs* est à la fois un tableau historique, une fiction juridico-politique et un drame patriotique, qui permet de célébrer la Révolution française elle-même. Gouges a beau retirer, entre la version de 1788 et celle de 1792, l'éloge final du roi que prononce le Gouverneur⁴⁶, elle ne supprime pas cet acte de grâce décisif, qui apparente le gouvernement de M. de St-Frémont à celui d'un monarque. Les hiérarchies sociales existantes sont conservées, voire renforcées. Les esclaves demeurent esclaves ; quant au maître, son pouvoir se trouve décuplé au point qu'il est érigé dans la dernière scène en une sorte de roi-père, qui règne sur son île en souverain paternel. Le conservatisme politique de l'autrice prend ici toute sa mesure, et s'avère complémentaire de son conservatisme esthétique, l'un apparaissant comme le reflet de l'autre. S'incarne ainsi sur la scène la conciliation des principes politiques chers à Gouges, à savoir l'absence de révolte (le Gouverneur ne se révolte pas contre le droit, puisque la grâce n'est pas juridiquement une infraction à la loi), le respect des lois de la nature (le Gouverneur rétablit la justice sans violer le droit positif), mais aussi le respect de l'ordre politique et social traditionnel.

Ignorance, sensibilité, féminité

- 15 Dans *L'Esclavage des Noirs*, celui qui a le dernier mot est un homme blanc qui exerce sur ses esclaves un pouvoir, au sens littéral, paternaliste. Ce conservatisme de genre peut surprendre, surtout de la part d'une autrice activement engagée en faveur de l'égalité des sexes, jusqu'à revendiquer la participation des femmes à la vie

publique. Pourtant elle fait valoir dans ses écrits une forme de singularité liée à son sexe⁴⁷ : son peu d'instruction, le fait qu'elle n'est pas un « Grand homme ». Ce constat revient constamment sous sa plume⁴⁸ : elle n'aurait ni grandes idées, ni style élégant.

Intériorisant les critiques misogynes qui lui sont adressées, elle met en scène sa supposée infériorité intellectuelle. Néanmoins, elle serait un « brave homme⁴⁹ » qui cherche le bien public. Mettant en avant la vertu politique de ses textes, qui compense la précipitation de son écriture⁵⁰, elle souligne son naturel, sa franchise, la nouveauté de ses écrits, leur vérité, leur humanité, leur sensibilité. Dans *Le Bonheur primitif de l'homme*, elle se justifie en ces termes d'avoir écrit un essai philosophique :

Jean-Jacques avoit trop de lumieres pour que son génie ne l'emportât pas trop loin, & c'est peut-être ce qui l'a empêché de saisir le véritable caractère de l'homme dans le temps primitif ; mais moi, qui me ressens de cette première ignorance, & qui suis placée et déplacée en même temps dans ce siècle éclairé, mes opinions peuvent être plus justes que les siennes⁵¹.

C'est cette ignorance même qui l'autorise à donner voix à ces hommes et femmes autochtones qui vivent dans une douce et saine naïveté, loin des vices de la société.

- 16 La préface de l'édition de 1792 de *L'Esclavage des Noirs* pose l'éthos d'une autrice qui « n'[a] étudié que les bons principes de la Nature » et dont « les connoissances sauvages ne [lui] ont appris à juger des choses que d'après [son] âme⁵² ». Autrement dit, Gouges, en tant que femme et donc (selon ses dires) peu instruite et sensible à la voix de la nature, constitue une porte-parole idéale pour plaider la cause des esclaves. Car elle les défend non avec de grandes idées, mais avec sa sensibilité⁵³. La contagion pathique est à l'œuvre non seulement entre les personnages du drame, non seulement au cours de la séance théâtrale entre la scène et la salle, mais aussi entre les personnages et leur créatrice. C'est ainsi que l'on peut comprendre le choix du médium du théâtre pour défendre la cause abolitionniste⁵⁴ : le théâtre est une tribune politique, depuis laquelle on peut s'adresser directement au peuple ; pour une écrivaine qui cherche à se faire une place au sein de l'espace public, le théâtre est un genre plus militant que l'essai. Or ce genre correspond aussi à son éthos, qui est lui-

même étroitement lié à son positionnement politique. Il lui permet de faire éprouver aux spectateurs cette voix de la nature, cette ignorance primitive qu'elle aurait en partage avec les esclaves qu'elle dépeint bons, doux et sensibles.

- 17 L'éthos que révèle la confrontation du texte de *L'Esclavage des Noirs* avec ses différents paratextes, est celui d'une femme qui, certes, n'entend pas renoncer à faire entendre sa voix, mais qui ne se révolte pas contre l'ordre social, de même qu'elle enjoint à l'esclave de ne pas se révolter contre ses maîtres. Sa morale n'est pas de sortir de sa condition, mais de faire reconnaître l'égalité naturelle entre les hommes. Le propos de sa préface est ainsi très universaliste : « le véritable homme ne considère que l'homme⁵⁵ », terme qui entend dépasser la distinction de genre ; ce qu'il faut reconnaître dans la femme, c'est l'humain. Si *L'Esclavage* donne lieu à une forme de catharsis, c'est une catharsis qui ne passe pas par le spectacle de la violence, mais une catharsis-émulation, qui procède d'une contagion pathique en chaîne, de la personne de l'autrice aux spectateurs par le relais des personnages. Or ce dispositif sensible ne remet pas fondamentalement en cause les places sociales : il est le maillon qui permet de passer progressivement de la servitude à la liberté, une liberté bien comprise, bien « sentie », qui ne ressortit pas à l'anarchie⁵⁶. Les maîtres restent des maîtres, les serviteurs des serviteurs⁵⁷. Celui qui décide et résout tout, *in fine*, demeure un homme, un roi, un être que la nature a distingué du reste des humains.

- 18 Le choix du théâtre pour défendre la cause abolitionniste n'est pas réductible chez Gouges à la volonté de s'en tenir aux genres d'imagination dans lesquels les autrices sont bien souvent confinées. Il lui permet de rivaliser avec les auteurs hommes sur un autre terrain que ceux du discours politique et de l'essai philosophique, sans renoncer pour autant à ces formes. Car *L'Esclavage des Noirs* dialogue étroitement avec le genre de la fiction juridico-politique telle qu'elle est pratiquée dans les essais philosophiques des jusnaturalistes. La fiction théâtrale lui permet de penser, mais surtout, par l'émulation pathique, de faire éprouver ce que pourrait être le retour à un temps

primitif éclairé⁵⁸. Si Gouges représente des personnages de Français bons et probes, ce n'est pas seulement pour s'éviter les foudres du lobby des colons, mais parce qu'elle veut que les spectateurs et spectatrices participent à cette émulation empathique à l'œuvre dans la pièce. Rien de tel, pour cela, qu'une communion autour de sentiments supposément naturels, dans les valeurs patriotiques portées par la Révolution : l'égalité et la liberté de tous les hommes, et, surtout, l'universalité de ces valeurs, indifférentes aux variations d'époques et de climats.

- 19 Ce choix lui permet de tirer profit de sa position de femme – celle que la société lui assigne (ignorance, incompetence littéraire, mais sensibilité naturelle) et celle qu'elle se donne elle-même : l'empathie, trace de la nature profonde de l'homme, dote son combat pour l'abolition de l'esclavage d'un avantage sur les discours des abolitionnistes hommes. Elle lui permet de donner à *sentir* une libération qui passe paradoxalement par un retour à l'ordre : à l'ordre naturel, qui implique l'égalité de tous et de toutes, mais aussi l'ordre social, qui implique que chacun reste à sa place. Cette empathie, mise en scène dans une dramaturgie de la contagion pathique, lui permet de faire advenir *fictivement*, mais par une *expérience sensible véritable*, un état politique utopique où les temps primitifs (règne de la nature) et l'état social (ère de l'instruction) se trouvent subsumés dans une nature idéale, à la fois primitive et éclairée. L'avènement de cet état politique idéal scelle le triomphe de l'*ordre* (naturel et social), avec ce que cet avènement a, paradoxalement, de conservateur et de révolutionnaire.

NOTES

- 1 Elle est publiée dans le troisième tome des *Œuvres* d'Olympe de Gouges, Paris, Cailleau, 1788, p. [1]-92, précédée d'une préface de 23 pages.
- 2 Sophie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff ont publié, en 2006, chez L'Harmattan, la version jouée le 28 décembre 1789 à partir du manuscrit du souffleur conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- 3 Olympe de Gouges, *L'Esclavage des Noirs, ou l'Heureux Naufrage*, Paris, V^{ve} Duchêne/ V^{ve} Bailly, 1792. Dorénavant EN suivi de l'acte et scène ou préface.

- 4 Olympe de Gouges, « Réflexions sur les hommes negres », dans *Œuvres*, op. cit., t. 3, p. 92.
- 5 EN, préface, p. 4.
- 6 Ces événements, d'une ampleur inédite, précipiteront l'abolition de l'esclavage, décrétée par la Convention le 16 pluviôse de l'an II (4 février 1794). Voir Yves Bénot, *La Révolution française et la fin des colonies (1789-1794)* [1987], Paris, La Découverte, 2004 et Bernard Gainot, *La révolution des esclaves. Haïti 1763-1803*, Paris, Vendémiaire, « Le temps de la guerre », 2017.
- 7 EN, préface, p. 9.
- 8 Voir Catherine Masson, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et non-violente », *Women in french studies*, vol. 10, 2002, p. 153-165, DOI restreint [10.1353/wfs.2002.0016](https://doi.org/10.1353/wfs.2002.0016). Voir aussi Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges. 1748-1793 : des droits de la femme à la guillotine*, Paris, Tallandier, 2014, p. 113-114 ; Michel Faucheux, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard, 2018, p. 166-167 ; O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres ou l'Heureux Naufrage*, éd. Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, Paris, L'Harmattan, 2006, p. xxxv ; et Anaïs Cécile Pédrón, qui va jusqu'à affirmer que Gouges défend le colonialisme français, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », dans Pascale Pellerin (dir.), *Les Lumières, l'esclavage et l'idéologie coloniale, xviii^e-xx^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 172-176.
- 9 Face aux accusations d'appel à la révolte essayées par Gouges, les abolitionnistes ne se risquent guère à la défendre. Voir Sylvie Chalaye, *Du Noir au Nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 99-100.
- 10 Les 13 et 15 mai 1791, l'Assemblée nationale décrète que le corps législatif ne peut statuer sur l'état des personnes non libres dans les colonies. À noter que le courant abolitionniste dans lequel s'inscrit Gouges ne se contente pas de condamner l'esclavage : il pense une voie de sortie, imaginant un modèle de société alternatif fondé sur le travail libre. Voir Marcel Dorigny, « Anti-esclavagisme, abolitionnisme et abolitions en France de la fin du xviii^e siècle aux années 1840 », dans Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel (dir.), *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2008, « Histoire », p. 67-89.
- 11 Le présent article a bénéficié de la relecture extrêmement précise et attentive de Michèle Rosellini et d'Isabelle Treff. Qu'elles en soient chaleureusement remerciées.

- 12 O. de Gouges, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux Naufrage*, Paris, Cailleau, 1788, p. 92. Je souligne.
- 13 EN, préface, p. 3. Je souligne.
- 14 D'ailleurs, comme le souligne A. C. Pédrón : « Gouges ne fai[t] intervenir que des esclaves domestiques, dont la charge de travail est extrêmement différente des esclaves travaillant dans les plantations » (« Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », art. cité, p. 172).
- 15 Voir n. 13.
- 16 Il est ensuite réédité chez Royer et Bailly (Paris/ Amsterdam) en 1789.
- 17 O. de Gouges, *Le Bonheur primitif de l'homme ou les Rêveries patriotiques*, Amsterdam / Paris, Royer et Bailly, 1789, p. 2. Dorénavant BPH.
- 18 BPH, p. 14.
- 19 BPH, p. 56.
- 20 BPH, p. 22-23.
- 21 BPH, p. 48.
- 22 « Depuis que les Valets se sont instruits & ne doutent plus de rien, que de scélérats, que de mauvais sujets cette instruction n'a-t-elle pas produits dans cette classe d'hommes ! » (BPH, p. 51.)
- 23 EN, II, 1, p. 35.
- 24 « Les scélérats qui ne respirent que le crime, et dont l'instinct n'a jamais combiné que les forfaits, ne sont-ils pas mille fois plus sauvages et plus barbares que ceux qui vivent dans le creux des rochers, au fond des forêts et des déserts ? » (BPH, p. 34).
- 25 EN, préface, p. 6.
- 26 Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1780, t. 3, p. 581.
- 27 *Ibid.*, p. 542.
- 28 Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Réflexions sur l'esclavage des negres* Par M. Schwartz, pasteur du Saint-Evangile [...], Neuchâtel, Société typographique, 1781, p. 28.
- 29 *Ibid.*, p. 88.
- 30 *Ibid.*, p. 89-90.

31 EN, II, 2, p. 41.

32 *Ibid.*, p. 40.

33 EN, préface, p. 5-6.

34 *Ibid.*, p. 5.

35 Sur les mutations, d'une version à l'autre, des termes employés pour désigner les personnages autochtones (« sauvages », « naturels », « Indiens », « noirs », « nègres »), voir A. C. Pédrón, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », art. cité, p. 164-165 et p. 171-172.

36 EN, II, 1, p. 35.

37 M^{me} de Saint-Frémont déplore bien que « Depuis cette catastrophe [l'arrestation de Zamore], la révolte règne dans l'esprit de nos esclaves » (EN, II, 4, p. 42-43). Mais leur révolte n'est pas présentée comme une violence aveugle tournée contre les colons en général : c'est seulement « à quelques habitants que les esclaves en veulent » (EN, II, 10, p. 59), ceux qui ont fait condamner Zamore et Mirza à mort. Cette mention n'est pas une allusion au contexte politique immédiat (à savoir la révolte de Saint-Domingue) car ces personnages sont présents dès la version de 1788.

38 Zamore déclare à Mirza : « Ta naïveté me charme ; c'est l'empreinte de la Nature » (EN, I, 1, p. 15) ; puis Mirza dit de Zamore : « Puis-je ne pas adorer un cœur si tendre, si compâtissant ? » (EN, I, 2, p. 16).

39 Mirza se dit, à propos de Valère : « Malgré mes craintes, je ne puis m'empêcher de le secourir. Je ne puis plus long-tems le voir en cet état » (EN, I, 4, p. 17). Elle constate : « à présent que je suis malheureuse, je sens mieux combien il est doux de soulager le malheur des autres » (EN, I, 2, p. 16) ; Zamore lui-même déclare à Sophie : « Vous ne me devez rien, en vous secourant, je ne fais qu'obéir à la voix de mon cœur » (EN, I, 6, p. 22).

40 Attendri par les malheurs du couple d'esclaves, Valère s'exalte : « Je m'intéresse à leur sort, ils m'ont rappelé à la vie, ils ont sauvé la tienne : je les défendrai aux dépens de mes jours » (EN, I, 8, p. 27) ; puis Sophie : « C'est par la reconnaissance que je m'intéresse à ces infortunés, qui connoissent mieux que vous [l'Indien] les droits de la pitié » (EN, I, 9, p. 31).

41 *Ibid.*

42 EN, III, sc. 13 et dernière, p. 87.

43 C'est la didascalie initiale dans les éditions de 1788 comme de celle de 1792.

44 La nature est même, paradoxalement, révélée par son instruction : « l'éducation que notre Gouverneur m'avoit fait donner ajoutoit à la sensibilité de mes mœurs sauvages, & me rendoit encore plus insupportable le despotisme affreux » (EN, I, 1, p. 12). En ce sens, son éducation s'est accomplie pour le meilleur et pour le pire, comme le note le Gouverneur : « Si je l'avois laissé dans ses mœurs sauvages, il n'auroit peut-être pas commis ce crime. Il n'avoit point dans l'ame des inclinations vicieuses. [...] Élevé dans une vie simple & laborieuse, malgré l'instruction qu'il avoit reçue, il n'oublioit jamais son origine. » (EN, II, 6, p. 50-51)

45 EN, II, 6, p. 52. Ce duo est d'autant plus complémentaire que M. de St-Frémont est le père adoptif de Zamore.

46 « On me marque que l'Assemblée Nationale qui s'occupe non seulement de la régénération de la France, mais encore de la félicité de nos colonies, va rendre le sort des nègres moins malheureux. Notre monarque a qui l'on a donné si justement le nom de roi citoyen ne veut point qu'il y ait un partage inégal entre ses sujets qui sont tous ses enfants [...] qu'une fête générale célèbre la bienfaisance de notre monarque » (O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres*, éd. S. Chalaye et J. Razgonnikoff, *op. cit.*, p. 142. Cette tirade est déjà supprimée dans le manuscrit du souffleur de décembre 1788).

47 Sur la sexualisation de l'autrice dans ses paratextes, voir Jennifer Ruimi, « Olympe de Gouges face aux hommes », dans Valentina Ponzetto et Romain Bionda (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre). Création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, Leiden, Brill, 2024, p. 197-198, DOI [10.1163/9789004708075_013](https://doi.org/10.1163/9789004708075_013).

48 Par exemple, elle parle, dans *Les Fantômes de l'opinion publique*, de ses « foibles productions », de son « médiocre esprit », mais aussi de son « ame franche & libre » (s. l., s. n., s. d. [ca 1792], p. 1, 3 et 2). Dans la préface de *L'Homme généreux*, elle dépeint son « ignorance », ses « foibles moyens » dans les « réflexions philosophiques », ses « faibles productions » ; elle souligne qu'elle « sai[t] peu de choses » et qu'elle « ne sa[it] pas l'art d'écrire avec élégance qu'on exige aujourd'hui » (Paris, Knapen et fils, 1786, p. IV-VI).

49 « [Q]ue les ennemis de la Patrie, que ceux qui ne se complaisent qu'au milieu des dissensions & des carnages, descendent au fond de leur conscience ; ils ne verront en moi qu'un *brave homme*, qui veut, en contribuant au salut de la Patrie, les sauver, s'il le peut, de leurs propres fureurs. » (O. de Gouges, *Les Fantômes de l'opinion publique*, *op. cit.*, p. 7-8.) Le masculin, ici, s'explique par le caractère figé de l'expression « brave

homme », difficilement transposable au féminin. Mais il sert aussi de caution à Gouges pour s'exprimer sur un terrain très politique, apanage traditionnel des hommes.

50 La question de savoir si Gouges est reconnue pour la valeur littéraire de ses écrits ou, comme autrice engagée, pour les combats politiques et sociaux qu'elle a menés, traverse l'histoire de sa réception – alors même que l'historiographie ne s'intéresse véritablement à elle que depuis quelques décennies. Voir Olivier Ritz, « Le sacre retardé d'une écrivaine : Olympe de Gouges », *La Révolution française*, n° 20 : La Révolution en 3D – Textes, images, sons (1787-2440), 2021, DOI [10.4000/lrf.5014](https://doi.org/10.4000/lrf.5014).

51 BPH, p. 6.

52 EN, préface, p. 1.

53 La presse de l'époque ne manque pas de le souligner : « le public a paru oublier que cet ouvrage est celui d'une femme qui annonce la sensibilité, & que dans une femme la sensibilité doit faire oublier beaucoup de choses » (*Journal de la ville et des provinces ou le Modérateur*, 29 décembre 1789, « Theatre de la nation », p. 360).

54 En 1790, Gouges propose d'ailleurs aux Comédiens-Français une autre pièce contre l'esclavage, *Le Marché des Noirs*, mais elle sera refusée.

55 EN, préface, p. 7.

56 Gouges n'est pas la seule abolitionniste à redouter le désordre social qu'engendrerait chez les esclaves une liberté trop rapidement conquise. Sur le « gradualisme » des partisans de l'abolitionnisme, voir Marcel Dorigny, « Anti-esclavagisme, abolitionnisme et abolitions en France... », art. cité. Je formule ici l'hypothèse que l'instrument de ce gradualisme prend, chez Gouges et grâce au médium théâtral, la forme de la sensibilité.

57 « Je voudrais que tous les hommes de tous les rangs & de toutes les classes, fussent élevés dans la profession & l'état de leur père. [...] Je pense que le sang & la sympathie influent pour beaucoup sur l'émulation des hommes. A force de vouloir varier & dénaturer les hommes, on ne sera plus rien. Ah ! qu'on se rapproche un peu plus de la nature, & les hommes seront ce qu'ils doivent être » (BPH, p. 55).

58 Je parle ici de ce qui est programmé par la dramaturgie de la pièce, indépendamment ce que fut son efficacité réelle, dont il est permis de douter, à lire les critiques que reçut la pièce à sa création (voir Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges, op. cit.*, p. 95-101).

RÉSUMÉS

Français

L'Esclavage des Noirs, représenté pour la première fois en 1789, est souvent cité comme la première pièce antiesclavagiste de l'histoire, à une époque où le mouvement abolitionniste se structure progressivement en France. Le dispositif dramaturgique qu'Olympe de Gouges élabore n'en fait pourtant pas seulement une pièce politique de circonstance ; elle est également une véritable fiction politique, démarquée de son œuvre théorique *Le Bonheur primitif de l'homme*, inspirée de Rousseau. Mon hypothèse est que le choix du médium théâtral par Gouges lui permet d'occuper, dans la sphère publique, un autre terrain que celui des idées et des discours, tenu presque exclusivement par les hommes. C'est paradoxalement en élaborant une dramaturgie non agonistique, condamnant la révolte des opprimés, et en construisant un éthos féminin faible et sensible, conforme à la position subalterne que la société lui assigne, que Gouges parvient à faire advenir, sur la scène et dans la salle, un *nouvel ordre*, avec tout ce que cette expression charrie de progressiste et de conservateur : un ordre novateur, voire révolutionnaire, par rapport à la situation politique contemporaine aux colonies, mais un ordre construit sur des normes sociales traditionnelles. Comme si l'utopie de ces temps primitifs où aurait régné l'égalité entre les êtres humains avait besoin que les maîtres restent les maîtres, et que ces maîtres restent des hommes.

English

L'Esclavage des Noirs, first performed in 1789, is often cited as the first anti-slavery play in history, at a time when the abolitionist movement was gradually taking shape in France. However, the dramaturgical device that Olympe de Gouges devised made it more than just an appropriate political play ; it was also a genuine political fiction, a departure from her theoretical work *Du Bonheur primitif de l'homme (The Primitive Happiness of Man)*, inspired by Rousseau. Our hypothesis is that Gouges' choice of the theatrical medium enabled her to occupy, in the public sphere, a terrain other than that of ideas and discourse, held almost exclusively by men. Paradoxically, it was by developing a non-agonistic dramaturgy that condemned the revolt of the oppressed, and by constructing a weak and sensitive feminine *ethos* that conformed to the subordinate position assigned to her by society, that Gouges succeeded in bringing about, on stage and in the audience, a *new order*, with all that this expression implies in terms of progress and conservatism : an innovative, even revolutionary, order compared to the contemporary political situation in the colonies, but an order built on traditional social norms. As if the utopia of those primitive times when equality between human beings would have reigned, needed the masters to remain the masters, and those masters to remain men.

INDEX

Mots-clés

engagement politique, esclavage, Gouges (Olympe de), loi naturelle, pathétique, utopie

Keywords

political commitment, slavery, Gouges (Olympe de), natural law, pathos, utopia

AUTEUR

Charline Granger

CNRS - IRCL UMR 5186

IDREF : <https://www.idref.fr/249091968>