

# *Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807)*

Françoise Le Borgne

Julien, *à part*: Elle m'a trop inquiété, je ne le souffrirai plus.  
Desfontaines, *La Fille soldat*, scène 15.

Le 8 brumaire an II, des femmes de la Halle vinrent revendiquer auprès de la Convention la liberté de leur costume. Elles se plaignaient, expose Amar dans le rapport présenté le lendemain au nom du Comité de sûreté générale, de « plusieurs femmes, soi-disant jacobines, d'une Société prétendue révolutionnaire » qui, portant pantalon et bonnet rouge, avaient prétendu les forcer à adopter « un costume qu'elles honoraient, mais qu'elles croyaient devoir être réservé aux hommes<sup>1</sup> ». Ce travestissement<sup>2</sup> avait une signification politique évidente; il émanait du Club des citoyennes républicaines révolutionnaires qui, ayant été exclues du droit de vote par la Constitution du 24 juin 1793, entendaient faire valoir leur engagement citoyen en revendiquant et en imposant le port des symboles révolutionnaires: cocarde, bonnet rouge puis, dit-on, pantalon<sup>3</sup>. Amar ne s'y trompe pas: il profite du scandale pour obtenir la suppression des sociétés féminines, coup fatal au mouvement féministe révolutionnaire; « personne, désormais, souligne Paule-Marie Duhet, n'élèvera la parole en faveur des femmes et celles-ci n'essaieront plus de se manifester isolément ou en groupes pour défendre leurs droits, politiques ou autres<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Cité par Paule-Marie Duhet, *Les Femmes et la Révolution*, Paris, Julliard, Archives, 1971, p. 151.

<sup>2</sup> Dans son édition de 1762, le *Dictionnaire de l'Académie* enregistre comme sens premier du verbe *Travestir* le fait de « déguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe, ou d'une autre condition » et souligne la fréquence de son emploi pronominal.

<sup>3</sup> Voir Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 263 et suiv.

<sup>4</sup> Paule-Marie Duhet, *op. cit.*, p. 163.

À travers cet épisode, le travestissement féminin apparaît comme l'expression ultime d'une revendication politique et sociale, la manifestation la plus spectaculaire d'une aspiration à l'égalité civique qui se heurte à une fin de non recevoir : déjà proscrit sous l'Ancien Régime, il est à nouveau interdit par la loi du 29 octobre 1793, puis par l'ordonnance du 7 novembre 1800<sup>5</sup>. De 1793 à 1804, date de publication d'un Code civil qui réaffirme la subordination des femmes aux hommes et en fait d'éternelles mineures, la volonté politique d'assigner aux femmes un statut social les renvoyant à leur différence sexuelle présumée semble donc inéluctable. Et pourtant, ce statut continue à faire débat dans la société française, si l'on en croit les nombreuses pièces – comédies, faits historiques, mélodrames ou pantomimes – qui mettent en scène, après 1793, des femmes travesties. À partir de l'examen d'une dizaine d'entre elles, nous nous interrogerons sur les enjeux de ces représentations, assez hétérogènes au demeurant. Pourquoi mettre en scène des héroïnes travesties alors que cette pratique est interdite par la loi ? Et comment interpréter les qualités viriles et le pouvoir de séduction d'une partie de ces personnages féminins revêtus, à la faveur d'un engagement public ou d'une ruse privée, des vêtements de l'autre sexe ?

Nous verrons comment, en dépit (ou à la faveur) de dénouements conformistes, consacrant la complémentarité des sexes au sein de l'union conjugale<sup>6</sup>, certaines de ces pièces ménagent une parenthèse licencieuse propice au fantasme et à la subversion. Jouant sur les interdits et les préjugés mais aussi sur la curiosité et les désirs du spectateur, ces pièces constituent un espace de liberté, de fantaisie ou d'expérimentation, où se laisse entrevoir un autre rapport au genre, c'est-à-dire aux représentations de l'identité sexuelle<sup>7</sup>, que celui qui est alors prôné par les autorités et l'idéologie dominante.

## NÉCESSITÉ CONTRE DÉSIR

Dans la moitié des pièces de notre *corpus*, le travestissement ne correspond pas seulement à une modification de l'identité sexuelle d'une protagoniste

<sup>5</sup> Voir Christine Bard, « Le dossier D/B 58 aux Archives de la Préfecture de Police de Paris », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, p. 155 et suiv.

<sup>6</sup> Voir Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>7</sup> On se référera dans le cadre de cet article à la distinction rappelée par Sylvie Steinberg dans l'introduction de *La Confusion des sexe*, *op. cit.*, p. XI-XII : « On sait que depuis une vingtaine d'années, les diverses disciplines des sciences humaines utilisent le mot "genre" pour mettre en évidence que la différence des sexes n'est pas seulement un fait de nature

féminine se faisant passer pour un homme en empruntant les vêtements de l'autre sexe : il est une voie d'accès à un statut dont les femmes sont en principe exclues. La dimension sociale – voire politique – du travestissement est ainsi clairement rappelée : le port d'un habit masculin équivaut bel et bien, au tournant des Lumières, à une promotion ; il permet aux femmes de réaliser des aspirations profondes en leur donnant accès à une dignité dont elles sont, *a priori*, indignes. Devenues soldat, page, gardien de prison ou jockey, nos héroïnes font preuve de qualités alors considérées comme typiquement masculines et tendent ainsi à bousculer les préjugés du spectateur.

La pièce qui exprime le mieux l'antagonisme des aspirations de l'héroïne et de son genre est le « fait historique en un acte et vaudeville » de Desfontaines, intitulé *La Fille soldat*. Représentée en l'an III sur la scène du théâtre du vaudeville, cette pièce met en scène une jeune fille, Julie, qui, sous le nom de Victor, s'est engagée dans l'armée par conviction révolutionnaire, comme elle le confie dès la troisième scène aux spectateurs :

Victor *seul*. [...] Quoique femme, voilà deux ans que j'ai l'honneur de faire la guerre, que j'ai l'adresse de dérober mon secret à tous mes camarades, et sous la tente, cela n'est pas facile. Par attachement pour moi, l'amie à laquelle j'écris, peut informer ma famille, et du nom que j'ai pris, et du régiment dans lequel je sers. (*En déchirant la lettre*) Elle ne partira pas. La cause que je défends est trop belle ; si j'étais connue, il faudrait l'abandonner, et j'en serais désolée<sup>8</sup>.

Le renoncement à son identité féminine devient, chez cette « fille soldat », la preuve de l'authenticité de son attachement à la cause « trop belle » de la Révolution ; c'est un sacrifice qui ne lui coûte pas dans la mesure où il apparaît comme le moyen de vivre un engagement total, analogue à la foi d'une Jeanne d'Arc. Le travestissement de Julie force l'admiration du spectateur par la prouesse qu'il représente mais surtout par ce qu'il révèle d'énergie juvénile et militante. C'est pourquoi, même s'il constitue une transgression,

---

et qu'elle est aussi une construction, une manière de représenter, de penser et de vivre les différences naturelles. Prendre en compte le « genre » implique d'établir une distinction entre le *sexe*, c'est-à-dire la conformation de l'individu qui lui assigne un rôle particulier dans la reproduction, le *genre*, construction psychologique, sociale et culturelle, et la *sexualité*, ensemble de désirs et de comportements liés à la génitalité. » Au sujet des débats soulevés par ces catégories, on pourra se reporter à l'ouvrage fondateur de Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, 1990, traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, Poche, 2006.

<sup>8</sup> Desfontaines, *La Fille soldat*, Fait historique en un acte et vaudevilles, Paris, Librairie du théâtre du vaudeville, an III, p. 5.

il sera volontiers considéré avec indulgence, comme l'a été celui des femmes qui, à partir de 1791, se sont effectivement enrôlées dans les armées sous un uniforme masculin et ont servi de manière exemplaire la cause de la Révolution. Paule-Marie Duhet et Sylvie Steinberg<sup>9</sup> ont exhumé la trace d'une trentaine de ces femmes soldats, parfois célèbres en leur temps (comme les sœurs Fernig, qui, âgées de treize et seize ans lorsqu'elles s'illustrèrent à Valmy, à l'été 1792, ont laissé des mémoires), le plus souvent connues seulement grâce aux pensions qu'elles sollicitèrent après avoir été découvertes ou avoir renoncé au service. Comme la Julie de Desfontaines, Anne Quatresols, Françoise Rouelle ou Madeleine Petitjean avaient dérobé durant plusieurs mois leur secret à leurs camarades masculins, chastes, zélées, et ne se confondant en rien avec ce troupeau de femmes accusé par Delacroix et Carnot, au printemps 1793, de vivre aux dépens des armées et d'être responsables des échecs militaires de la République. C'est cette conduite irréprochable qui transmue le déguisement suspect<sup>10</sup> en emblème révolutionnaire et explique la bienveillance de la Convention, même après le décret du 30 avril 1793 qui excluait de l'armée toutes les femmes « inutiles au service » (seules les blanchisseuses et les vivandières n'étant pas considérées comme telles).

Mais les guerrières mises en scène dans notre *corpus* ne sont pas toutes contemporaines de la Révolution : dans la très populaire *Fille hussard*<sup>11</sup>, une « pantomime en trois actes et à spectacle » de Cuvelier, jouée en l'an VII par la troupe de Franconi, l'action se déroule « en Allemagne, près de Belgrade [*sic*] », « au confluent de la Save et du Danube<sup>12</sup> » dans un contexte de conflit germano-turc qui pourrait évoquer les guerres qui opposèrent Turcs et Autrichiens à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Quant à *La Belle Milanaise ou la fille-femme, page et soldat*<sup>13</sup>, un mélodrame de Henrion, Servièrre et Lafortelle représenté en 1804 sur le Théâtre de la Gaieté, il joue d'une superposition implicite entre l'époque des guerres d'Italie du début du XVI<sup>e</sup> siècle, où se situe l'action, et celle, toute récente, de la conquête de

<sup>9</sup> Voir Paule-Marie Duhet, *op. cit.*, p. 117 et suiv., et Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 247 et suiv.

<sup>10</sup> Sylvie Steinberg rappelle ainsi que « le travestissement est explicitement interdit dans deux traités juridiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de Jousse, en 1771, et celui de Muyart de Vouglans, en 1780, qui tous deux le rattachent au "crime de faux" » (*op. cit.*, p. 19).

<sup>11</sup> La pièce aurait été jouée 250 fois d'après l'édition Barba de 1805.

<sup>12</sup> Cuvelier, *Le Hussard ou le sergent suédois*, Paris, Barba, 1805, p. 3.

<sup>13</sup> Henrion, Servièrre et Lafortelle, *La Belle Milanaise ou la fille-femme, page et soldat*, Mélodrame en trois actes à grand spectacle, orné de chants, danses, combats, évolutions militaires, pantomimes, etc, Paris, Madame Georges, an XII.

Milan par Bonaparte. Ces deux pièces à grand spectacle mettent toutes deux en scène des aristocrates guerrières évoquant les héroïnes des romans de chevalerie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : la guerrière Marphise et Bradamante, l'amoureuse travestie, de l'*Orlando furioso*, la Clorinde et l'Hermine de *La Jérusalem délivrée* ou encore la Méandre de *L'Astrée*<sup>14</sup>. Mais cette tradition alimente un imaginaire romanesque qui diffuse l'image euphorique d'un ralliement de l'aristocratie aux principes républicains<sup>15</sup> ou d'une adhésion enthousiaste des territoires nouvellement conquis par la France. À cet égard, *La Belle Milanaise* est particulièrement explicite : Valentine, arrachée à un tuteur abusif par un officier français, Lautrec, se déguise en page puis en paysan et n'hésite pas à prendre les armes lorsque les Français seront attaqués par les Espagnols. Elle affirme à plusieurs reprises qu'elle est prête à tous les sacrifices pour défendre la cause de la liberté :

Valentine : Seigneur, vous m'avez arrachée des mains de mon tyran ; et quels que soient les dangers que vous ayez à courir, la reconnaissance me fait un devoir de les partager<sup>16</sup>.

Lautrec : Que toutes mes troupes se tiennent prêtes à marcher, je vole à leur tête.

Valentine : Seigneur, permettez-moi de vous suivre.

Lautrec : Quoi ! vous voulez ?...

Valentine : Vous aider à vaincre, ou mourir à vos côtés<sup>17</sup>.

Ainsi le motif de la guerrière travestie, tout comme celui des Amazones, présent dans *Les Hommes et les Femmes*, une « comédie anacréontique » de Cuvelier et Quinnebaud représentée en 1802 sur le théâtre des Jeunes Artistes, apparaît comme un palimpseste, réactualisé par les revendications individuelles et collectives des féministes révolutionnaires. Dans toutes ces pièces, le spectateur est rapidement (souvent dès la lecture du titre) informé de l'identité véritable des guerrières travesties : il peut donc, tout à loisir, jouir d'une position de supériorité par rapport à ces protagonistes que la nécessité de cacher leur genre met souvent dans l'embarras. En même temps, il ne peut que saluer chez ces héroïnes des qualités – le courage

<sup>14</sup> Voir Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 214 et suiv.

<sup>15</sup> Ce ralliement est également illustré par le roman de M<sup>me</sup> Gacon-Dufour intitulé *La Femme grenadier* (1801) qui met en scène la conversion d'une fille d'aristocrate émigré en courageux « petit grenadier ». Voir Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente. Lumières et anti-Lumières*, 1983, p. 72 et suiv.

<sup>16</sup> Henrion, Servière et Lafortelle, *op. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

physique, l'énergie, la détermination – alors considérées comme éminemment viriles, comme le soulignent les considérations qu'inspirent à Bougainville la découverte du sexe véritable de Jeanne Barret, embarquée en qualité de valet de chambre du botaniste Commerson à bord de la flûte *L'Étoile* et demeurée *incognito* du 1<sup>er</sup> février 1767 au 7 avril 1768 :

Cependant comment reconnaître une femme dans cet infatigable Baré, botaniste déjà fort exercé, que nous avons vu suivre son maître dans toutes ses herborisations, au milieu des neiges et sur les monts glacés du détroit de Magellan, et porter même dans ces marches pénibles les provisions de bouche, les armes et les cahiers de plantes avec un courage et une force qui lui avaient mérité du naturaliste le nom de bête de somme<sup>18</sup> ?

Le travestissement apparaît donc comme un moyen de mettre à l'épreuve les préjugés des spectateurs en prouvant que les femmes peuvent rivaliser avec les hommes sur leur propre terrain, parfois même avec succès. Dans *La Fille jockey*, un « vaudeville en un acte » de Lafortelle représenté en 1805 sur le théâtre Montansier, Constance, travestie en jockey anglais, remporte ainsi aisément la course qui l'oppose aux deux prétendants qui concourent pour pouvoir l'épouser. Triomphante, l'héroïne revendique fièrement le droit de prendre en main son propre destin ; par sa hardiesse et ses talents de cavalière, elle a conquis sa liberté :

Constance :  
 Air : d'Hyppolite.  
 Mon père, avec vous ce matin,  
 S'occupant de mon hyménée,  
 Est bien convenu que ma main,  
 Au vainqueur serait destinée ;  
 Du combat j'ai rempli les lois,  
 J'obtiens le prix, je le mérite,  
 Mais je l'ai bien gagné deux fois,  
 En le gagnant pour Hyppolite<sup>19</sup>.

Même lorsque la protagoniste travestie peine à accomplir les tâches inhérentes à son genre présumé, ses souffrances mettent en valeur son courage proprement héroïque comme le souligne la première apparition, dans la

<sup>18</sup> Cité par Nicole Crestey, « L'affaire Jeanne Barret », dans Marie-Françoise Bosquet et Chantale Meure (dir.), *Le Féminin en Orient et en Occident, du Moyen Âge à nos jours : mythes et réalités*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « L'École du genre », 2011, p. 331.

<sup>19</sup> Lafortelle, *La Fille jockey*, Paris, Barba, 1805, p. 29.

cour de la prison, de Léonore, *alias* Fidélio, dans le « fait historique » de Bouilly, *Léonore ou l'amour conjugal*, représenté pour la première fois sur le théâtre Feydeau en l'an VI :

(Elle est vêtue d'une veste de bure, petit gilet rouge, culotte comme la veste, bottines, large ceinture de cuir noir, serrée par une grande boucle de cuivre; ses cheveux ramassés sur une résille. Elle a sur le dos une hotte chargée de provisions; elle porte aussi sur ses bras plusieurs chaînes qu'elle dépose, en entrant, près de la loge du guichetier, et sur le côté une boîte de fer-blanc attachée à une courroie, en forme de sautoir.)

Marceline: Comme il est chargé!... Mon Dieu, comme la sueur coule de son visage<sup>20</sup>!

La faiblesse physique de Léonore devient ici l'indice de sa force morale: si elle n'accomplit qu'avec peine les tâches quotidiennes nécessaires à se ménager la bienveillance de Roc le geôlier et à masquer son sexe véritable, sa force d'âme n'en devient que plus éclatante.

On touche néanmoins ici aux limites de l'exaltation de cette énergie féminine et juvénile que Michel Delon a identifiée comme l'une des caractéristiques de la période révolutionnaire<sup>21</sup>. Le travestissement de Léonore, tel que Bouilly le met en scène, apparaît en effet sous un jour pathétique et non triomphant: il est une *épreuve* à laquelle le personnage féminin est acculé par un revers de fortune qui l'atteint dans ce qu'il a de plus cher et l'oblige à assumer, en quelque sorte, le rôle laissé vacant par un époux réduit à la passivité par l'emprisonnement et les privations. Dès l'apparition de Léonore, son rôle nous est présenté comme contre-nature: il est l'expression d'une nécessité et non d'un désir intime du personnage. Dans d'autres pièces, c'est au contraire l'identification passionnée des femmes à leur statut masculin qui pose problème et apparaît comme potentiellement dangereux. Le maniement des armes, comme l'a bien souligné Michel Delon<sup>22</sup>, est un motif particulièrement ambivalent dans la revendication féminine d'un statut masculin. Or la plupart des dramaturges que nous avons cités en font un passage obligé de leurs pièces, soulignant à la fois la *capacité* de leur héroïne à s'approprier les symboles de la puissance masculine et le risque de dénaturation induit par le passage à l'acte. À la fin de *Léonore ou l'amour*

<sup>20</sup> Bouilly et Gaveaux, *Léonore ou l'amour conjugal*, Fait historique en deux actes et en prose mêlé de chants, Paris, Barba, an VII, p. 8.

<sup>21</sup> Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 264 et suiv.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 274.

*conjugal*, « Fidélio » sort de son sein un pistolet dont elle menace le gouverneur<sup>23</sup>, tandis que dans *La Fille soldat*, « Victor » s'entraîne au maniement de la baïonnette avec une jubilation manifeste sur l'air de « Mon bouquet dans votre corsage<sup>24</sup> ». Dans les deux cas, une discordance s'établit entre les représentations liées à l'intimité féminine, suggérées par le jeu de l'actrice ou l'air du vaudeville, et la violence des représentations liées à l'usage des armes. Dans *La Fille hussard*, l'arme est exhibée lors d'un chantage au suicide de Sophie face à son père, qui s'apprête à exécuter son amant. Au moment où le comte l'identifie sous son travestissement masculin, « elle tire de sa ceinture un pistolet, en pose le canon dans sa bouche, et menace de lâcher la détente au premier coup qui frappera son amant<sup>25</sup> ». Est-ce à dire que la puissance masculine risque de se retourner contre celle qui a l'audace de l'usurper ? En tous cas, les représentations violentes de ces femmes armées sur scène sont propres à inspirer au spectateur un mélange d'effroi et de réprobation : elles sont porteuses d'une menace particulièrement évidente dans *Les Hommes et les Femmes*, qui met en scène une société d'amazones. Ayant banni tous les hommes de leur île, elles s'apprentent à poursuivre, à la fin de l'acte I, deux téméraires qui, guidés par l'Amour et protégés par Vénus, se sont aventurés dans leur contrée :

Toutes les guerrières se groupent autour de la reine qui tire son poignard ; elles croisent leurs armes et font serment de se venger ; [...] les guerrières forment plusieurs pelotons et sortent vivement de différents côtés<sup>26</sup>.

L'agressivité de ces « guerrières » animées par la haine et le ressentiment contribue à disqualifier leur prétention à « faire respecter dans [leur] île la dignité de [leur] sexe, dégradée dans presque toutes les autres parties de la terre<sup>27</sup> » et à les faire passer pour « quelques créatures fanatiques<sup>28</sup> ».

Si l'énergie féminine est reconnue dans notre *corpus* et si les dramaturges exploitent habilement le potentiel dramatique ménagé par le travestissement, qui place les protagonistes dans des situations paradoxales et souvent violentes, il est clair que leur adhésion aux prétentions de ces personnages

<sup>23</sup> Bouilly, *op. cit.*, p. 35.

<sup>24</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> Cuvelier, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> Cuvelier, *Les Hommes et les Femmes, comédie anacréontique en trois actes*, Paris, Barba, 1802, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 33.

à s'appropriier des prérogatives masculines n'est pas pour autant totale. Écrites entre 1793 et 1802, ces pièces portent ainsi l'empreinte de l'hostilité très forte qui se manifeste alors à l'égard d'une participation active des femmes à la vie publique. L'exclusion des femmes de l'armée, décrétée par la Convention le 30 avril 1793, rejoint en effet d'autres témoignages d'une volonté, bien implantée chez les sans-culottes en particulier, de réaffirmer la complémentarité des sexes – c'est-à-dire la subordination du genre féminin au genre masculin et sa relégation à la sphère domestique. Michel Delon a ainsi rappelé que Sylvain Maréchal, l'un des plus éminents représentants du mouvement jacobin, est l'auteur d'un *Projet de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*, publié en 1801 et « adressé “aux chefs de famille, aux pères de famille et aux maris” qui ont le devoir de cantonner leurs femmes et filles dans les cuisines pour les garder de tomber sous la coupe des prêtres<sup>29</sup> ». Plus généralement, le discours des révolutionnaires sur le genre féminin témoigne de l'influence des traités médicaux de la deuxième moitié du siècle qui ont naturalisé la différence des sexes : à la théorie des humeurs et des tempéraments, qui transcendait les clivages sexuels, s'est substituée une approche anatomique du genre, qui voue la femme à la maternité et la cantonne à une altérité radicale<sup>30</sup>. Dans cette optique, les prétentions des femmes à rivaliser avec les hommes ne peuvent qu'apparaître comme une dangereuse aberration sauf si cette « usurpation » des prérogatives masculines se justifie précisément par des fins conformes au rôle qui leur est socialement dévolu<sup>31</sup> : c'est dans cette perspective qu'il faut replacer la valorisation du motif de la femme s'engageant dans l'armée par amour conjugal, telle qu'on la trouve dans le *Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains français*, dont la Convention préconisait la lecture dans les assemblées populaires et les écoles. Paru au moment même où les femmes étaient exclues de l'armée, le premier volume exaltait le courage de « Liberté », *alias* Rose Barreau, une femme devenue à dix-neuf ans grenadier

<sup>29</sup> Michel Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », art. cité, p. 68.

<sup>30</sup> Voir Sébastien Jahan, *Le Corps des Lumières. Émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin, « Histoire et Société », 2006. Voir aussi Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. 178 et suiv.

<sup>31</sup> Dans la même perspective, Sylvie Steinberg (*ibid.*, p. 18) rappelle que le travestissement, interdit par le Deutéronome, n'était jugé légitime par l'Église que lorsqu'il avait permis à des femmes de conserver leur virginité.

dans la même compagnie que l'époux qu'elle ne voulait pas quitter<sup>32</sup>. De même, dans la plupart des pièces mettant en scène des femmes travesties, le travestissement n'est qu'un moyen au service d'une aspiration légitimement féminine : permettre ou pérenniser une union conjugale. Nous avons déjà mentionné que dans *Le Hussard*, Sophie se travestit pour arracher son amant Lauréto à une mort ignominieuse ; c'est ensuite pour défendre son père, grièvement blessé lors d'une attaque des Turcs, qu'elle participe à la bataille. De même Valentine, au troisième acte de *La Belle Milanaise*, se déguise « en Espagnol » pour pouvoir délivrer son amant Lautrec, fait prisonnier par l'armée de Davila. Lorsque celui-ci parvient à l'arrêter, elle explique clairement ses motivations :

Davila : Qui es-tu ?

Valentine : Une femme ! qui n'a pris ce déguisement que pour sauver

Lautrec : une femme qui ne cessera de le chérir jusqu'au tombeau ;

Valentine en un mot<sup>33</sup>.

Dans ces deux pièces, le dénouement scelle, comme il se doit, le mariage des protagonistes et la fin d'une supercherie devenue inutile. Il en va de même dans des comédies comme *La Fille jockey* – où Constance n'évince ses deux prétendants en les battant à la course que pour permettre à Hyppolite de l'épouser – ou, inversement, dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, un « opéra en un acte » de Henrion et Piccini représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin en l'an XII, et qui met en scène un jeune homme qui se travestit en jeune fille pour compromettre à la fois un tuteur abusif et sa femme, et obtenir la main de la jeune fille qu'il aime, Sophie. Mais la pièce la plus révélatrice d'une volonté de

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 254-255. *Le Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains français* évoque également l'histoire de Rose Bouillon, qui, habillée en soldat, a suivi son mari dans un bataillon de la Haute-Saône, en mars 1793, laissant ses deux enfants, dont un bébé, aux soins de sa mère. Après la mort de son époux, elle est restée dans l'armée mais, en septembre, désirant retrouver ses enfants, elle a avoué son sexe et demandé son congé. On peut songer que c'est elle que Lesueur a représentée, dodue et en pantalon, tenant par la main un petit garçon et, lové au creux de son bras droit, un bébé endormi. La légende de la figurine est celle-ci : « femme qui a combattu à côté [*sic*] de son mari dans la Vendée, et y a reçu deux blessures ; son mari ayant été tué elle se mit dans les charois [*sic*] où elle fut encore blessée ; son sexe ayant été reconnu on la renvoya avec une pension... Elle voulait conserver l'habit masculin mais on le lui fit quitter. » (Planche 56 : Les Femmes, inv. Carnavalet : D. 14946 (réserve).) Voir Philippe de Carbonnières, *Lesueur. Gouaches révolutionnaires*, Paris Musées, Collections du Musée Carnavalet, 2005, p. 224.

<sup>33</sup> Henrion, Servièrre et Lafortelle, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

maîtriser et de désamorcer le potentiel subversif du travesti féminin par la mise en évidence de motivations conformes au « conjugalisme » de la période révolutionnaire, tel que l'a analysé Anne Verjus<sup>34</sup>, c'est bien sûr *Léonore ou l'amour conjugal* de Bouilly, dont le titre, mais aussi la double épigramme visent à supprimer toute ambiguïté dans l'interprétation du travestissement de l'héroïne : « *Hos natura modos primum dedit...* / Virg. *Georg.* lib. 2 / Ce sont les primes lois de la mère nature. / Montaigne ». La référence à la nature permet ainsi de cautionner ce que peut avoir d'audacieux la ruse d'une héroïne à qui l'auteur a soin de faire expliciter en outre à plusieurs reprises ses motivations réelles, comme lorsqu'elle révèle son identité au geôlier Roc, dans le troisième acte :

Léonore : [...] apprenez donc que ce jeune orphelin qui a su vous intéresser, que ce porte-clefs qui depuis un an fait auprès de vous un service irréprochable, et si peu fait pour son sexe, est une femme inspirée par l'amour conjugal...

Dans la majeure partie des pièces de notre *corpus*, le travestissement féminin se voit minoré par son instrumentalisation qui en fait un *moyen* au service du « conjugalisme ». Ainsi, loin de constituer une *menace* pour l'ordre social, il permet d'en réaffirmer les valeurs fondatrices. Et lorsque le travestissement recouvre les aspirations profondes des personnages féminins à se réaliser dans des domaines alors considérés comme l'apanage des hommes, l'enjeu des pièces semble bien de prôner le retour de ces dissidentes à la norme. Leur conversion est prise en charge par les personnages masculins, qui tout en légitimant leur entreprise par de constantes références à la nature, avouent naïvement l'intérêt égoïste qui les guide. Ainsi l'épicier Martin, dans le vaudeville final de *L'Épicière bel esprit*, une comédie de Gosse et Bernard Valville jouée en l'an VIII sur le Théâtre Montansier, s'adresse-t-il en ces termes à sa femme, une émule de la célèbre « muse limonadière », Madame Bourette, qui se prend pour « un homme de lettres<sup>35</sup> » :

Vaudeville :

Martin :

À rimailler tu te consumes ; crois-moi, renonce à l'Hélicon :

L'aiguille vaut mieux qu'une plume :

<sup>34</sup> Anne Verjus, *op. cit.*, p. 37 : « Le postulat du conjugalisme est celui d'un acquiescement des époux aux mêmes objectifs du fait de leur appartenance à l'unité conjugale indivisible, non individualisée, où les conflits sont supposés solubles grâce à l'autorité de l'un et à la soumission de l'autre. »

<sup>35</sup> Gosse et Bernard Valville, *L'Épicière bel-esprit*, Paris, Huet, Bouquet, Hugelot, an VIII, p. 9.

Ne songe plus qu'à ta maison.  
 Tu n'es pas une Deshoulière;  
 Ma femme quitte ce métier;  
 Le chef d'œuvre de l'Épicière,  
 C'est de rendre heureux l'Épicier<sup>36</sup>.

De même, dans *Les Hommes et les Femmes*, la « comédie anacréontique » de Cuvelier, les hommes reviennent-ils prendre possession de l'île dont ils ont été bannis. Azambo, qui par son infidélité à la reine Roduna, a jadis déclenché les hostilités, dirige la contre-offensive qu'il justifie en ces termes :

Amis, il est temps de délivrer cette île, du joug sous lequel elle est tombée... Forçons ces femmes imprudentes à rentrer dans les bornes marquées par la nature; armons nos bras si nous y sommes forcés par leur obstination, mais que l'humanité sainte nous guide; offrons la paix à des ennemis qui nous sont bien chers encore, et ne les punissons de leurs fautes qu'en les rendant désormais plus heureuses<sup>37</sup>.

À sa femme réticente et à ses compagnes, il rappelle ensuite que « la nature [leur] ordonne tout à la fois de remplir [leur] devoir comme filles, comme épouses et comme mères<sup>38</sup> », promettant, en récompense de leur soumission... le retour de leurs hommes! On ne saurait mieux dire que les femmes sont invitées à trouver dans la satisfaction de ceux qui en tirent le principal bénéfice la récompense de leur soumission! Dans *La Fille soldat*, la référence à la nature et la volonté de démasquer Julie (« Je vais l'affliger... la nature et l'amour m'en font la loi<sup>39</sup> ») surviennent également, de manière significative, après la bataille où Julien a cru sa bien-aimée perdue. C'est explicitement pour s'épargner les souffrances de telles alarmes que le sergent major entend désormais bannir la jeune fille de l'armée. Habilement, il utilise deux stratégies pour parvenir à ses fins; il orchestre d'abord un chantage affectif, qui tend à opposer à la vocation de Julie ses engagements « naturels » : lui faisant croire que son frère est mort à l'armée, Julien fait valoir à la « fille soldat » la douleur de son vieux père et son devoir de fille d'aller immédiatement le reconforter (de même, dans *Les Hommes et les Femmes*, il fallait l'intervention du fils de Roduna, se jetant à ses genoux, pour vaincre l'hostilité de la reine à la cause des hommes). Afin de consoler sa bien-aimée d'avoir renoncé à son engagement militaire, Julien, dans le

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>37</sup> Cuvelier, *op. cit.*, p. 40.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>39</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 43.

vaudeville final, file ensuite la métaphore guerrière pour rendre compte d'une union conjugale pourtant présentée comme idyllique. Plus prosaïquement, l'un des soldats du régiment explicite les finalités de cette nouvelle répartition des rôles au sein du couple :

Ambroise, à Victor :  
 Fille soldat,  
 Doit à l'état  
 De marmots gentille milice  
 Faut d's enfants  
 Qui d'vienn' grands ;  
 N'y a su'terr'de trop qu'les méchants<sup>40</sup>.

Ainsi est rappelé clairement quel type d'engagement révolutionnaire est désormais attendu des femmes.

Il est donc bien clair que les pièces qui mettent en scène, sous la Révolution et l'Empire, des femmes travesties, ne font pas pour autant l'apologie du travestissement. Tout en mettant en évidence les aspirations ou simplement les capacités des femmes à assumer des tâches alors considérées comme l'apanage des hommes, elles font valoir le primat des « devoirs naturels » des femmes sur leur aptitude à investir la sphère publique. Les traditionnels dénouements conjugaux exhibent et valorisent la soumission des héroïnes à une norme qui les assigne aux seules fonctions domestiques et familiales. Néanmoins, le temps de la représentation, le travestissement des protagonistes aura créé des situations ambiguës et bouleversé une conception des genres que la référence omniprésente à la nature s'efforce alors de faire passer pour une évidence. On peut parler dans ce contexte d'une parenthèse carnavalesque permettant de formuler des propositions que Français et Françaises de l'époque sont fortement invités à refouler.

## DOUBLE JEU

Les pièces de notre *corpus* jouent ainsi double jeu : elles légitiment par l'exhibition de propositions et de dénouements idéologiquement corrects un spectacle qui exploite le pouvoir de séduction et de subversion bien connu des personnages travestis, tels que la littérature les a popularisés, de *L'Astrée* aux *Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray. Cette ambiguïté est

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

inhérente à l'usage du travestissement qui, même (voire surtout) à partir du moment où il est identifié comme tel, ménage un espace de *jeu*, chaque spectateur étant libre de prendre ou non en considération le double statut du personnage. Cette indécision favorise en toute impunité un plaisir licencieux, qu'encourage parfois l'obstination de certains personnages à jouir d'une ambiguïté qu'ils pourraient pourtant aisément dissiper. Tel est le cas de Julien dans *La Fille soldat* puisque, dès la première scène, le sergent major nous apprend qu'il sait depuis trois mois que Victor est une jeune fille travestie. Or la passion que Julie fait naître en lui semble tenir précisément à l'androgynie d'un personnage dont il a surpris l'intimité à la faveur d'une scène de voyeurisme relatée dans un vaudeville de la première scène (« J'aperçus le lys et la rose./Ah! que d'appas/Ne vis-je pas<sup>41</sup>! ») mais qu'il continue à traiter et, dirait-on, à aimer comme un garçon: « Julien: Tu rougis... cela t'arrive souvent; et si c'est beau... dans une jeune fille, c'est superbe dans un jeune garçon<sup>42</sup>. » Le baiser que les deux personnages échangent à la scène 10, avant la bataille, est troublant dans la mesure où sa composante homosexuelle est latente et variable selon le point de vue qu'on adopte:

Victor: Julien! mon cher Julien (Elle va pour l'embrasser et se contient; mais Julien avance, et l'embrasse.) Que fais-tu?  
 Julien: J'embrasse mon ami, et je suis heureux<sup>43</sup>.

Ce type de scène est propre à faire naître chez le spectateur un rire tendancieux car il joue sur la transgression du tabou de l'homosexualité. On le retrouve traité sur le mode burlesque dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, opéra en un acte de Henrion et Piccini, joué en l'an XII sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, dans lequel un bourgeois, Montcornet, et son épouse s'éprennent du même jeune homme qui s'est introduit chez eux travesti par amour pour Sophie, la pupille de Montcornet. À la scène 12, la dame, qui a deviné le sexe véritable de « Rose » (*alias* Valsain) et s'en croit aimée, éclate de rire en voyant son mari l'embrasser<sup>44</sup>. Henrion avait déjà exploité ce type de quiproquo dans sa *Belle Milanaise* où Silvia, elle-même troublée par Valentine qui la sert comme page, est bouleversée lorsqu'elle découvre que son ancien amant, Lautrec, en semble lui-même épris: « Silvia: Que vois-je! Lautrec aux genoux de son page<sup>45</sup>! »

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> Henrion et Piccini, *L'Amant rival de sa maîtresse*, Paris, Madame Cavanagh, an XII, p. 18.

<sup>45</sup> Henrion, Servière et Lafortelle, *op. cit.*, p. 26.

Dans ces scènes où glisse le souvenir de Chérubin et de Faublas<sup>46</sup>, la référence libertine affleure mais le spectateur/lecteur en assume la responsabilité. Faut-il croire qu'il a mauvais esprit quand il s'amuse des soupirs énamourés que la jeune Amaïla exhale dans *Les Hommes et les Femmes* en songeant à sa compagne Fidoé (en réalité un jeune prince travesti depuis sa naissance) et du badinage galant auquel se livrent les deux « jeunes filles », imitant les attitudes de Mars et Vénus représentés sur les murs du temple ? Après ces jeux dignes de Boucher, Amaïla tombe dans les bras de son amie et, alors qu'une terrible tempête se déclenche, s'exclame ingénument : « Ma chère Fidoé, qu'avons-nous fait... ? »

Le spectateur est également invité à jouir des relations perverses qui se nouent entre Madame de Verseuil et Lucrece dans *La Jeune Prude* de Dupaty et Dalayrac, une comédie représentée à l'Opéra-comique en l'an XII. Sous-titrée *les femmes entre elles*, cette pièce met en scène un complot ourdi contre la jeune prude bien nommée par les femmes de son entourage et destinée à lui prouver qu'une femme, même vertueuse, peut aisément être compromise malgré elle. Madame de Verseuil se charge d'administrer la leçon en se faisant passer pour son propre frère, le jeune Lindor, à la faveur d'un travestissement. Avec une cruauté libertine caractérisée, elle rejoue pour Lucrece les scènes tendres du *Mariage de Figaro* (la romance, le travestissement, le baiser) s'efforçant d'obtenir toujours davantage de privautés de la part d'une partenaire qu'elle met aux abois et ne souhaite qu'humilier publiquement, ce qu'elle réussit fort bien à faire tout au long de la pièce.

Le recours au travestissement est légitimé, tant dans *La Jeune Prude* que dans *À quoi cela tient* (une imitation d'une pièce de Colman représentée en 1806 au théâtre des Variétés étrangères et dans laquelle Bella, une jeune Anglaise, se venge d'un amant trop taquin en piquant sa jalousie grâce à une Française travestie) par la « crainte que la leçon ne fût poussée trop loin<sup>47</sup> ». « Avec vous, renchérit Bella en s'adressant à son faux chevalier servant, il n'y a pas à craindre qu[e la vengeance] ne soit trop forte<sup>48</sup>. » Doit-on effectivement considérer que l'immoralité, voire le caractère

<sup>46</sup> C'est encore le cas dans *Le Garçon fille ou la fille garçon*, une comédie de Menegaut de Gentilly représentée pour la première fois sur le Théâtre de Molière le 25 vendémiaire an IX, et qui met en scène « un jeune audacieux, un petit garnement » travesti en fille qui, non content de séduire la jeune Lisbelle, est également troublé par Coelina qui, elle, est travestie en homme et se fait appeler Frontin.

<sup>47</sup> Dupaty et Dalayrac, *La Jeune Prude ou les femmes entre elles*, comédie en un acte mêlée de chant, Paris, Masson, an XII, p. 18.

<sup>48</sup> Anonyme, *À quoi cela tient*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1807, p. 28.

subversif de ces pièces est neutralisé par le fait que ce soit une femme qui y joue le rôle du séducteur? Rien n'est moins sûr, dans la mesure où le travestissement vient remettre en cause la conception binaire des genres grâce à laquelle le pouvoir révolutionnaire, puis impérial, entend alors réguler les rapports sociaux et politiques et contredire la « naturalisation » des genres qui prévaut alors. De fait, les pièces de notre *corpus* mettent en scène, à côté de personnages qui se travestissent par ruse ou par nécessité, des héroïnes qui adoptent par goût des vêtements masculins, fragilisant, par leur identification à l'autre genre, la thèse d'une adéquation naturelle du sexe et du genre. Tel est le cas de Julie/Victor, qui, au début de *La Fille soldat*, dénonce le caractère arbitraire de son sexe :

Air : Vaudeville de l'Isle des Femmes.  
 Grâce au ciel, j'ai reçu le jour  
 D'une brave et sensible mère ;  
 Mais, de concert avec l'amour,  
 Pour moi, le ciel pouvait mieux faire.  
 De mon frère je suis la sœur,  
 Quand je voudrais être son frère.  
 Ah ! comme lui, pour mon bonheur,  
 Que ne suis-je fils de mon père<sup>49</sup> !

C'est également le cas de Madame Verseuil/Lindor, qui explique, dans *La Jeune Prude*, que « l'habitude qu[']elle a de porter des habits d'homme [la] sert à ravir<sup>50</sup> ». Cet aveu est à mettre en regard avec la « masculinisation » du costume féminin qui se manifeste à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution, période à laquelle les femmes adoptent « la redingote, le *pierrot*, [...] de grandes cravates amples, des collets, des chapeaux-casques à aigrettes, des bonnets à la *chasseur*, à la *houzarde*<sup>51</sup> » puis, sous le Directoire, ces talons plats qui font frémir d'horreur le Rétif de La Bretonne des *Nuits de Paris*. Mais chez ce personnage de 1804, il semble que le goût du costume masculin ait survécu à la mode. Qu'exprime-t-il sinon un rejet des conduites prudentes et mesurées imposées aux femmes par un costume qui, ouvert et aisément pénétrable (les boutons sont réservés aux hommes), évoque celui des petits enfants, comme le rappelle Nicole Pellegrin<sup>52</sup> ?

<sup>49</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 6.

<sup>50</sup> Dupaty, *op. cit.*, p. 18.

<sup>51</sup> Daniel Roche, « Apparences révolutionnaires ou révolutions des apparences », dans *Modes et Révolutions (1780-1804)*, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, 8 février-7 mai 1989, Paris, Éditions Paris-Musée, 1989, p. 115.

<sup>52</sup> Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *Clio*, n° 10, 1999, p. 36-37.

Ainsi, le travestissement féminin suggère un hiatus possible entre genre et sexe ; il révèle également un décalage non moins évident entre sexe et sexualité. Nous avons vu en effet que l'ambiguïté du travestissement favorise des équivoques homosexuelles, d'autant que le pouvoir de séduction de ces héroïnes travesties n'est pas imputable au genre masculin : il est bel et bien celui de personnages au genre problématique, qui, en tant que tels, troublent des personnages féminins qui ne semblent pas *a priori* particulièrement sensibles aux charmes du sexe masculin, ni féminin. Si l'amour passionné que Marceline, la fille du geôlier Roc, porte à Fidélio dans *Léonore ou l'amour conjugal*, peut-être attribué à son jeune âge (elle a seize ans), qui lui ferait aimer un homme encore juvénile, ce n'est pas le cas de *Lucrèce* qui, dans *La Jeune Prude*, témoigne d'un rejet viscéral de tout ce qui évoque des relations hétérosexuelles alors qu'elle se laisse séduire sans grande résistance par une femme déguisée en jeune homme. De même Desfontaines, dans *La Fille soldat*, met-il en scène une vieille fille, Jacqueline, dont « Victor » est le premier grand amour :

Victor: Vous êtes encore fille!

Jacqueline: D'son vivant, maman a fait l'impossible pour me marier; mais j'ai toujours craint l'samans, et l'orsqu'Ambroise m'déclara qu'i m'aimait, j'pris la chose fort mal, et c'est tout simple; puis, peu à peu, j'm'accoutumai à sa figure, i'm'fallut du temps, et j'allais m'rendre... quand j'te vis...

Victor: Moi!

Jacqueline: Quel amour tu m'inspiras! Jamais tu n'trouveras son pareil<sup>53</sup>.

Même si Jacqueline, comme la Marceline du *Mariage de Figaro*, qui brûle d'épouser son propre fils, apparaît comme un personnage comique, elle n'en suggère pas moins l'hypothèse d'une autre sexualité et d'un rapport entre les genres distinct de celui qui se voit prôné dans le cadre du « conjugalisme » : en l'occurrence, Marceline, manifestement plus âgée que Victor, se complaît dans un rôle protecteur à l'égard de « son » bien-aimé, qu'elle comble de douceurs et voudrait garder à la maison.

De fait, le genre masculin lui-même ne sort pas indemne de ces aventures. Non seulement nos héroïnes travesties incarnent une masculinité infléchie par leur sexe véritable et suggèrent par leur performance même, ce que chaque genre peut avoir de conventionnel<sup>54</sup>, mais elles poussent par leur jeu l'autre sexe à se comporter autrement. Ainsi, dans *Les Hommes et les*

<sup>53</sup> Desfontaines, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>54</sup> On peut mentionner à ce sujet la longue scène dans laquelle *Lucrèce* apprend à « Lindor » comment se faire passer pour une femme. Dupaty, *La Jeune Prude*, *op. cit.*, scènes 16 à 20.

*Femmes*, l'omnipotence des femmes qui ont expulsé les hommes de l'île oblige certes en retour Fidoé à masquer son identité sexuelle et à se travestir pour survivre, mais sa relation avec Amaïlla, qui ignore la codification sexuée des rôles au sein du couple, est un bénéfice induit par cette contrainte première. Élevé comme une femme, ou plutôt indépendamment de toute référence à une complémentarité des sexes, Fidoé considère celle qu'il aime comme parfaitement égale à lui et initie avec elle une relation amoureuse bien distincte de la guerre des sexes à laquelle se livrent depuis des années ses parents. Dans quelques pièces, la pratique du travestissement s'accompagne d'ailleurs d'une discrète critique de l'institution conjugale : ainsi dans *L'Amant rival de sa maîtresse*, le désir partagé des époux Moncornet pour Rose/Valsain nourrit leur désir de divorce avant que le dévoilement de la véritable identité de leur protégé(e) et de ses propres ambitions matrimoniales ne les renvoie à une réalité conjugale aussi convenue qu'insupportable. De même, on peut rapprocher dans *La Fille jockey* le choix du travestissement et la condamnation d'une conception archaïque du mariage, le père Labride prétendant disposer à sa guise de sa fille et l'attribuer à celui des deux prétendants – également stupides, de son propre aveu – qui l'emportera à la course. Est-ce un pur hasard si Constance, qui en se donnant pour jockey refuse d'être un bien dont on dispose, voue son cœur à Hyppolite, un fiancé qui porte le nom d'une amazone ?

Les pièces qui, sous la Révolution et l'Empire, mettent en scène des héroïnes travesties constituent un *corpus* étonnant et complexe. Dispositif polyphonique, chacune de ces pièces fait entendre des aspirations et des thèses qui entretiennent entre elles des rapports polémiques : aspirations des femmes à conquérir plus d'autonomie, réticence des hommes à la leur accorder, rappel d'une norme qui définit le genre féminin par sa vocation conjugale et maternelle, tentation d'un libertinage qui ouvrirait la voie à une codification moins rigide des genres au sein de la société et de la relation amoureuse. Les dramaturges, dans un contexte où l'exaltation révolutionnaire de l'énergie féminine retombe et fait place à une assignation réitérée des femmes à la seule sphère domestique, ont soin de faire de leurs pièces le relais du « conjugalisme » ambiant. Néanmoins, ils ne renoncent pas pour autant au potentiel dramatique et érotique du travestissement, bien au contraire. Plus que jamais, la littérature apparaît comme un lieu où l'imaginaire peut effectuer son travail de sape idéologique et réintroduire du *jeu* dans une réalité sociale rigidifiée par les enjeux de pouvoir.