

# Le développement de l'identité féminine chez Françoise de Graffigny : *Cénie* et *Lettres d'une Péruvienne*

---

Marijn S. Kaplan, University of North Texas, has research interests including eighteenth-century women writers, epistolary novels, correspondences and translation. She has written articles on Françoise de Graffigny and Marie-Jeanne Riccoboni and recently published a modern edition of Riccoboni's *Lettres de Sophie de Vallière*.

---

## Abstract

Known to modern readers mostly as the caricaturist of female character with the strongest feminist identity of 18th century French Literature, Zilia of *Lettres d'une Péruvienne* (1747), Françoise de Graffigny also wrote a play titled *Cénie* (1750), that also contains a feminist message related to the feminist identity.

## Résumé

Connue des lecteurs modernes surtout comme la créatrice d'un des personnages féminins possédant l'identité féministe la plus forte de la littérature française du XVIIIe siècle, Zilia des *Lettres d'une Péruvienne* (1747), Françoise de Graffigny a également monté une pièce intitulée *Cénie* (1750) qui, elle aussi, contient un message féministe lié à l'identité féminine.

---

Françoise de Graffigny, auteure française du XVIIIe siècle, est connue du public moderne surtout comme la créatrice d'un personnage féminin dont on pourrait soutenir qu'il possède l'identité féministe la plus forte de la littérature de l'Âge des Lumières. Dans le seul roman de Graffigny, un roman épistolaire publié en 1747 et intitulé *Lettres d'une Péruvienne*, la protagoniste Zilia, une princesse péruvienne qui a été enlevée de son pays natal et transportée en France, refuse d'épouser un soupirant français apparemment convenable après que son fiancé Inca l'a délaissée. Vivant dans une « chambre à soi », Zilia préfère rester célibataire et devenir auteure, rédigeant et traduisant son histoire. Le roman, qu'Elizabeth Macarthur a appelé avec justesse "devious narrative" (récit détourné) à cause de son refus de clôture traditionnelle dans la vie des femmes - le mariage, l'entrée au couvent ou la mort dans la France du dix-huitième siècle - a déplu à beaucoup de lecteurs contemporains. Malgré ce mécontentement des lecteurs - certains critiques allaient même jusqu'à récrire le roman avec un dénouement plus acceptable à leurs yeux et donc moins féministe - Graffigny a toujours refusé obstinément de changer le dénouement dans les éditions ultérieures. Au lieu de cela, elle a répondu à la critique en consolidant l'identité féministe de Zilia, peignant ainsi un portrait encore plus détaillé et plus négatif de l'effet du mariage sur les Françaises de l'époque (Kaplan 107, 111 note 5). Par conséquent, Zilia reste un exemple frappant d'une identité féminine autodéterminée, c'est-à-dire créée sans médiation et autorité masculines, une grande curiosité au XVIIIe siècle.

Beaucoup de lecteurs modernes ignorent que

Graffigny a continué à travailler sur le thème de l'identité féminine, mais dans un genre littéraire différent : trois ans après la publication de son roman, en 1750, elle a monté à la Comédie Française une pièce de théâtre en cinq actes intitulée *Cénie*. La pièce était en prose et a eu du succès. L'identité de la protagoniste de cette pièce, nommée aussi *Cénie*, diffère considérablement de celle de *Zilia*, féministe militante, mais comme nous allons le démontrer, l'auteure transmet néanmoins un message féministe à travers sa pièce, un message largement basé sur le thème de l'identité féminine. Suivant la définition de l'historienne Karen Offen, nous ne considérons pas le terme « féminisme » anachronique pour une époque précédant l'invention du terme : « On appelle féminisme une réponse critique et compréhensive à la subordination délibérée et systématique des femmes comme groupe par les hommes comme groupe dans un certain contexte culturel » (20).<sup>1</sup> C'est bien ce que nous présente Graffigny dans ses deux textes.

*Cénie* contient une intrigue assez typique pour le dix-huitième siècle, comportant de nombreux événements improbables et des accents très émotifs provenant du domaine de la sensibilité. La protagoniste, *Cénie*, est une jeune femme amoureuse de son cousin *Clerval* et il s'agit d'un amour réciproque. Le père de celle-ci, *Dorimond*, donne son consentement au mariage de sa fille non pas avec *Clerval*, mais plutôt avec le frère de celui-ci, *Méricourt*, qui conspire pour obtenir l'héritage de son oncle en épousant *Cénie*. *Méricourt* essaie de corrompre *Cénie* pour qu'elle l'épouse en révélant qu'elle n'est pas vraiment la fille de *Dorimond*, mais que la femme récemment décédée de celui-ci, *Mélisse*, l'avait adoptée. *Cénie* refuse toujours de l'épouser, indiquant qu'elle préfère se retirer dans un couvent avec sa gouvernante. Il s'avère que cette gouvernante, *Orphise*, est la vraie mère de *Cénie*. *Clerval* offre alors d'épouser *Cénie* et finit par le faire, mais seulement après qu'on a miraculeusement retrouvé le vrai père de *Cénie* dans l'ami de *Clerval*, *Dorsainville*, et qu'il a béni le mariage.

À première vue, *Cénie* n'apparaît pas comme

un personnage particulièrement féministe. Bien que la pièce se concentre sur la récupération de son identité, cela ne constitue pas vraiment une quête d'identité, puisqu'elle n'entreprend pas de découvrir qui elle est. Plutôt, la pièce semble montrer comment *Cénie* subit les événements par lesquels elle apprend graduellement qui elle est et jusqu'à quel point l'identité féminine est négociée pour les femmes par les autres, généralement les hommes, plutôt que d'être autodéterminée par elles. Les lecteurs voient principalement son honnêteté, son refus de compromettre la vérité même devant une énorme perte personnelle, comme elle le dit dans l'acte IV, scène 3 : « La vérité fera toujours ma loi ». Dans son introduction à l'unique édition moderne de la pièce, *Perry Gethner* retrace l'histoire de *Cénie* à une pièce datée de 1747, *La Gouvernante*, écrite par le dramaturge *La Chaussée* (325). Tandis que Graffigny elle-même a appelé aussi *Cénie* "[sa] Gouvernante" dans une lettre datée du 19 janvier 1749 (*Choix de lettres* 168), il est sûr qu'elle y travaillait déjà en août 1745 quand elle en a parlé dans une autre lettre : « La comédie<sup>2</sup> [*Cénie*], ce n'est pas pour avoir de l'argent. En somme, si elle réussit, je l'avouerai et ne demanderai qu'une loge à mes ordres une fois le mois, ou deux, pour les entrées et la part d'auteur » (*Choix de lettres* 117).<sup>3</sup> En fait, elle travaillait aux personnages de *Zilia* et de *Cénie* simultanément à cette époque-là, en août 1745 (*Choix de lettres* 117). Pourquoi donc celle-là est-elle devenue un emblème du féminisme, alors que ce n'est pas le cas de celle-ci ? Nous proposons que ce phénomène soit directement lié aux stratégies rhétoriques et aux caractéristiques des genres littéraires choisis par l'auteure pour les deux textes.

Quoique *Cénie* ne semble pas être un personnage féministe à première vue, *Gethner* trouve dans *Cénie* « une conscience féministe naissante et le souci de présenter des personnages féminins sous un jour plus favorable » que *La Chaussée* (324), en prose plutôt qu'en vers. En plus, il signale que Graffigny s'est servie seulement d'une des deux intrigues de la pièce originale,

à savoir celle des femmes, la gouvernante et sa fille. Elle a éliminé l'intrigue masculine où le père du protagoniste, qui n'existe pas dans la version de Graffigny mais qui a plutôt été restitué à Cénie, est confronté à un dilemme moral concernant la réparation d'une faute commise par inadvertance et qui a provoqué la ruine de la gouvernante et de sa fille (326). En effet, Cénie est plus féminocentrique que *La Gouvernante* : le nouveau traître dans Cénie, Méricourt, est masculin et la gouvernante, personnage beaucoup plus sympathique dans Cénie, retrouve en récompense de sa loyauté à la fin de la pièce le mari qu'elle avait perdu depuis longtemps. De plus, tandis que les révélations de l'identité de Cénie, d'abord, et de la gouvernante, ensuite, se font à travers la médiation féminine, comme dans *La Gouvernante*, Graffigny les rend beaucoup plus dramatiques dans sa pièce. Dans l'acte III, scène 3, en plein milieu de la pièce, on lit à haute voix une lettre écrite par l'épouse récemment décédée de Dorimond, Mélisse, où elle avoue avoir adopté Cénie, et dans l'acte IV, scène 3, encore une de ses lettres révèle que la gouvernante Orphise est la vraie mère de Cénie. Dans son article « *Theatrical Letters in Eighteenth-Century France* » (Les lettres théâtrales dans la France du XVIIIe siècle), Jodi Samuels souligne l'importance des lettres dans cette pièce et surtout le fait que l'usage des lettres permet à l'auteure d'introduire la voix d'un personnage mort sur la scène (53). Nous aimerions ajouter à son argument le rôle important que joue, à travers ces lettres, la médiation féminine dans le développement de l'identité féminine, représentant cette « réponse critique et compréhensive à la subordination délibérée et systématique des femmes comme groupe » (féminisme) dans une pièce où la construction de cette identité féminine semble être tout d'abord une affaire masculine.

Le thème de l'identité féminine révélée à travers des lettres nous mène directement aux *Lettres d'une Péruvienne*, à son féminisme et surtout à ses caractéristiques génériques. Car comme nous l'avons démontré ailleurs, le développement de l'identité féministe

de Zilia est soutenu largement par le genre du roman, son cadre épistolaire.<sup>4</sup> Entre autres, ce développement a lieu pendant des périodes de ce que nous avons appelé « silence épistolaire », ce qui veut dire les intervalles entre les lettres, quand les lecteurs n'ont pas accès à la vie de Zilia. Dans le contexte dramatique de cet article, on pourrait appeler ce phénomène le développement de l'identité féminine dans les coulisses. Graffigny a également utilisé certaines stratégies rhétoriques dans la création de l'identité féministe de Zilia. Elle n'y a pas seulement privilégié la voix féminine, mais aussi complètement supprimé la voix masculine. Bien que les lecteurs sachent à travers les lettres de Zilia que les deux protagonistes masculins lui répondent tous les deux quelque part dans le récit, leurs lettres n'ont pas été reproduites dans le roman et la voix masculine y est ainsi effectivement réduite à un silence absolu, ce qui facilite le développement et l'autodétermination de l'identité féministe de Zilia.

Suivant une autre stratégie rhétorique, l'auteure a créé pour Zilia une altérité multiple qui, en combinaison avec l'unicité de sa voix féminine, contribue également au développement de son identité féministe. Ayant été enlevée en France, elle partage ses impressions de la société française dans des lettres adressées à un autre Péruvien. C'est tout d'abord la langue qui détermine son choix de correspondant : au début, elle ne connaît que les quipos, un système de communication Inca qui est basé sur des cordes et des nœuds et ne peut être interprété que par d'autres Incas. Vers la fin, quand elle a appris le français, elle écrit aussi plusieurs lettres à son soupirant français, Déterville, mais à ce moment-là, elle a vécu dans la société française assez longtemps pour savoir qu'elle ne pourra jamais accepter le mariage français. On peut ainsi considérer la correspondance qu'elle adresse au fiancé Inca qui la délaisse et au soupirant français qu'elle rejette comme mari, une réponse épistolaire à la société française et à la société française misogyne en particulier, « une réponse critique et compréhensive à la subordination

délibérée et systématique des femmes. » D'une part, l'altérité sexuelle de Zilia, son sexe, la qualifie d'observatrice des femmes dans cette société, comme membre du même sexe étudiant ses collègues. D'autre part, son altérité culturelle, raciale, religieuse et linguistique la met en position d'étrangère à cette société. À son tour, cette position privilégiée permet le développement de son identité féministe, parce que Zilia, en offrant la perspective d'une étrangère qui par définition est moins susceptible d'être critiquée et par là, peut se permettre d'exprimer des opinions contraires aux idéologies dominantes, montre que la France diffère beaucoup du Pérou et que spécifiquement, elle traite très mal les femmes.

En retournant à Cénie, dont, comme nous venons de le dire, Graffigny a créé l'héroïne simultanément avec Zilia, nous remarquons immédiatement quelques différences entre les deux. Plutôt que le contexte du roman épistolaire, Cénie habite l'espace dramatique dont les caractéristiques, comme la multiplicité des voix et la règle des trois unités, influencent le développement de l'identité féminine différemment. Tandis que l'autodétermination de l'identité féministe de Zilia est facilitée par l'unicité et donc l'autorité implicite de sa voix féminine, l'identité moins féministe de Cénie est construite et négociée par les divers personnages de la pièce, dont les spectateurs entendent les diverses voix - principalement masculines - illustrant les rôles différents que Cénie joue (fille, fille adoptive, fiancée etc.). La voix maternelle y occupe néanmoins une place importante.

Bien que les protagonistes de Cénie soient toujours des aristocrates riches, comme ceux des Lettres d'une Péruvienne, leur comportement suit des normes changées surtout en ce qui concerne les rapports entre les parents et les enfants (Sherman 52-3). Dans le roman, les parents sont presque entièrement absents et la mère de Déterville, un des seuls parents représentés, est décrite de façon très négative, n'ayant pour but que de renforcer la position favorisée de son fils aîné au détriment de ses

autres enfants et de Zilia. Cette description négative d'une mère n'est pas du tout exceptionnelle dans la littérature française du XVIIIe siècle. Souvent, les mères sont même mortes : Marivaux, par exemple, ne présente pas de mère du tout dans sa comédie *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730); comme dans *Cénie*, le père y joue néanmoins un rôle positif quand il arrange le mariage de sa fille en respectant la volonté de celle-ci. Dans *Cénie*, par contre, Graffigny accorde de l'espace à la voix maternelle, celle d'Orphise, et lui attribue un rôle positif.<sup>5</sup>

Ce rôle positif de la voix maternelle est reflété dans le rapport entre la mère et la fille, Orphise et Cénie, comme par exemple dans l'Acte IV, scène 4 :

Cénie. - Ma mère, ayez pitié de moi, le courage m'abandonne, je ne saurais supporter le mépris.

Orphise. - Rappelez votre courage, ma chère fille.

Cénie - Que je vous aime ! Je ne devrais sentir que ma tendresse. Ah ! ne jugez pas de mon coeur dans cet affreux moment : la joie, la douleur, l'indignation l'agitent avec tant de violence...

Orphise. - Ces mouvements sont naturels, ma chère enfant. Vous avez vu le bonheur : il a disparu. Cependant ne désespérez pas ; peut-être un jour le Ciel moins rigoureux...

Cénie. - Ah ! je ne regrette rien ; vos bontés me tiendront lieu de tout. Mais sortons de cette maison, où je ne respire plus que la honte et le mépris.

Orphise. - Allons, allons chercher un asile où nous puissions être malheureuses sans rougir.

Cénie et Orphise s'aiment et se soutiennent devant le malheur. Dans sa thèse de doctorat, Althea Arguelles a montré que ce rapport est construit à la base de partage et de reconnaissance ainsi que d'une structure

de pouvoir fluide plutôt qu'hierarchisée (en comparaison avec *La Gouvernante*). Nous sommes d'accord avec elle que ces différences suggèrent la présence d'une certaine « écriture féminine » où la dynamique des rapports est représentée différemment que dans l'écriture masculine (90).

Retournons aux caractéristiques de l'espace dramatique. La règle des trois unités formulées par Aristote (l'unité d'action, celle de temps et celle de lieu) continuait à jouer un rôle important dans le drame français du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si ce rôle avait diminué en comparaison avec son équivalent classique du XVII<sup>e</sup> siècle. Selon cette règle, l'espace de Cénie est au moins deux fois plus limité que celui de Zilia, en ce qui concerne et le lieu et le temps. Tandis que Zilia voyage du Pérou en France dans et à travers ses lettres, Cénie reste restreinte au seul endroit signalé dans l'unique indication de mise en scène au début de la pièce : « La scène est dans la galerie de la maison de Dorimond ». La pièce entière se déroule là, dans un seul endroit central de la maison du patriarce. Vu qu'il n'y a pas de changement de lieu dans la pièce et que la localisation de la maison de Dorimond n'est pas spécifiée en termes géographiques (comme étant à Paris, par exemple), Graffigny nous présente le personnage de Cénie indirectement comme une femme française typique du XVIII<sup>e</sup> siècle, liée à un seul endroit anonyme par l'absence du voyage, l'opposée de l'Autre, péruvienne, qu'est Zilia. Ce concept de la femme française typique confirme une observation de Gethner qui considère cette pièce comme une transition importante entre les pièces de *La Chaussée* et le drame bourgeois défini avec éloquence par Diderot (322), même si Diderot lui-même apparemment n'a pas reconnu Cénie comme précurseur du drame bourgeois (Showalter).

Dans un article récent, Janie Vanpée a démontré de façon convaincante que « Pour Graffigny, les cas de Zilia et Cénie montrent que la femme est 'comme' une étrangère dans son propre pays, dans son propre foyer, risquant de se retrouver 'sans-domicile' et

dépourvue des droits des régnicoles, faute d'obtenir ou de posséder les 'papiers' nécessaires » (336). Notre analyse ne contredit pas son argument : si nous considérons Cénie comme une Française typique de l'époque, qui illustre tout d'abord le rôle dominant des hommes dans la négociation de l'identité féminine, c'est bien pendant ce processus de négociation dépeint dans la pièce et dont elle est pratiquement exclue, que Cénie se sent « étrangère », c'est-à-dire impuissante et sans voix.

En ce qui concerne l'unité de temps, les pièces devaient couvrir une période ne dépassant pas 24 heures et Graffigny respecte cette règle dans Cénie. Par définition, cela limite l'étendue du développement des personnages, mais dans ce contexte, cette règle a une influence particulière sur ce que nous avons appelé le « développement de l'identité féminine dans les coulisses », quand nous avons fait référence au développement de l'identité de Zilia ayant lieu entre les lettres. Cénie se trouve en effet dans les coulisses - en fait, elle se trouve dans les coulisses plus souvent que sur la scène puisqu'elle ne paraît que dans 11 scènes sur 29 - mais son caractère n'y subit pas de développement significatif, parce que le temps qu'elle y passe se rapproche du temps réel et reste donc très limité. De plus, puisque Graffigny présente Cénie comme une Française typique du XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'unité de lieu - même si son père revient de l'étranger - elle ne peut pas profiter de l'occasion du développement de caractère et d'identité qu'entraînent le voyage et le séjour dans une nouvelle société.

Le manque d'altérité de Cénie créé par la règle des trois unités et la multiplicité des voix dramatiques construisant et déconstruisant son identité a un but stratégique tout comme le cas contraire dans *Lettres d'une Péruvienne*, où le masque d'altérité multiple constitue, comme l'a démontré Stephanie M. Hilger, une stratégie rhétorique de la part de Graffigny pour s'adresser directement à ses lecteurs, les femmes aristocratiques qui savaient lire et écrire, et pour répondre à leurs attentes du roman (78). Les spectateurs

du théâtre de Graffigny différaient pourtant des lecteurs de son roman, appartenant non pas nécessairement à l'aristocratie et étant moins privilégiés et plus illettrés que ceux-ci. Parmi eux, il y a avait des hommes et des femmes, mais selon Carla Hesse, citant Daniel Roche, même aux années 1780 (bien après l'époque dont nous parlons ici) seulement une femme sur huit des classes populaires de Paris savait lire (9). Au lieu de réclamer le droit à une identité autodéterminée pour les femmes et pour les auteures à travers un narrateur qui est femme et auteure dans *Lettres d'une Péruvienne* (Hilger 77), Graffigny offre donc dans *Cénie* un message féministe différent parce qu'il est adressé à un public différent. Ce public moins privilégié et plus illettré ne s'intéresse pas a priori à la position de la femme qui écrit, parce qu'il ne la représente pas principalement. Mais, ce à quoi ce public peut s'identifier facilement, c'est la position et les rôles de la femme à l'intérieur de la famille. Bien que les dénouements du roman et de la pièce soient diamétralement opposés - Zilia préfère rester célibataire en dépit de la présence d'un soupirant qui semble convenable, alors que Cénie épousera l'homme qu'elle aime et qui l'aime - le thème sous-jacent des deux œuvres ne diffère pas : comment le destin des femmes est-il déterminé dans la France du XVIIIe siècle ou, plus pertinemment, qui est-ce qui détermine le destin et l'identité des femmes en France à cette époque?

Dans *Lettres d'une Péruvienne*, Graffigny permet à Zilia, une Autre étrangère, de déterminer son propre destin et d'établir sa propre identité. Selon Vera Grayson, l'on peut retracer cette décision révolutionnaire de la part de Graffigny à la vie de l'auteure. Tandis qu'elle avait sollicité et incorporé des suggestions de son ami François Devaux dans la première partie du roman, elle a complété la seconde partie, moins traditionnelle, toute seule, menant une vie comme celle qu'elle avait conçue pour Zilia (39-40). L'origine de Cénie, par contre, nous présente une image différente. Certains critiques, y compris Gethner (325), ont relevé des parallèles entre la vie de Cénie et celle de Minette de Ligniville, la nièce et

filleule de Graffigny que l'auteure a élevée et qui a vécu chez elle entre septembre 1747 et août 1751, quand elle a épousé le philosophe Helvétius. Pendant ces quatre ans, la recherche d'un mari convenable pour Minette a joué un rôle important dans la vie de Graffigny et de sa nièce. Par ailleurs, le titre de la pièce *Cénie* constitue une anagramme du mot « nièce » et il rime avec *Génie*, le sobriquet de Graffigny pour Helvétius et plus tard pour sa nièce, qui devient Madame *Génie*. Bien que Minette épouse l'homme qu'elle aime, on met quatre ans à réaliser le mariage. Ajouté à la pièce *La Gouvernante de La Chaussée*, où le mariage entre deux amants a lieu aussi après qu'ils ont surmonté plusieurs obstacles, cet exemple authentique de la négociation d'un mariage a sans doute pu influencer Graffigny quand elle était en train de composer *Cénie*. Ainsi, quoique sa Française typique *Cénie* finisse par trouver son identité de fiancée de l'homme qu'elle aime et de fille de ses vrais parents, Graffigny ne transmet pas son message féministe à travers ce dénouement heureux, mais plutôt à travers la façon dont il est négocié. Par la multiplicité des voix inhérente au drame, l'auteure montre que l'identité d'une femme est déterminée et construite par les rôles qu'elle joue ainsi que ses rapports avec les autres, toujours en flux, et surtout par l'autorité que les autres ont sur elle et qui change continuellement : *Cénie* ne change pas seulement de père, mais aussi de mère et de fiancé au cours de la pièce.

Au commencement de la pièce, l'identité de *Cénie* est bien établie : c'est la fille du riche Dorimond et de sa femme récemment décédée, qui, un jour, sera une héritière très fortunée. Dorimond est dépeint comme un père « moderne » parce que malgré son autorité sur elle, il ne force pas sa fille à se marier contre son gré. *Cénie* reconnaît son autorité, accepte le droit de refuser et promptement rejette Méricourt qui veut l'épouser à cause de la fortune de son père. Ensuite, quand Méricourt déconstruit son identité en l'espace d'un instant, *Cénie* se rend compte de son pouvoir sur elle, mais refuse de céder à sa corruption, préférant son

nouveau rang inférieur et son manque d'identité. Ayant appris l'identité de sa mère (Orphise) et ainsi rétabli la moitié de la sienne, Cénie désire se retirer dans un couvent avec elle, mais Clerval offre alors de l'épouser. Dorimond, le représentant de l'autorité paternelle qui est aussi responsable de son neveu, donne finalement son consentement au mariage, mais Orphise, l'ancienne gouvernante devenue mère et ayant maintenant de l'autorité sur Cénie, refuse en insistant pour que le père de Cénie la donne en mariage. L'autorité maternelle est décrite ici comme étant supérieure à l'autorité d'un enfant, mais inférieure à l'autorité paternelle. Heureusement, le vrai père de Cénie, perdu de vue depuis longtemps, réapparaît à ce moment-là pour rétablir l'identité de sa fille et saper l'autorité de sa mère nouvellement trouvée en consentant à la requête de Cénie d'épouser Clerval.

Le thème de l'autorité parentale, et l'autorité paternelle en particulier, déterminant le destin et l'identité d'une jeune femme, apparaît explicitement dans les dernières lignes de la pièce. Dorimond, le père adoptif, y demande à Dorsainville, le vrai père, s'il permet à Cénie d'épouser Clerval. Cénie répète sa demande, reconnaissant ainsi l'autorité suprême du père et soulignant la médiation masculine. Dorsainville donne son consentement, en lui disant qu'elle doit à Clerval « [ses] biens, [son] rang, [son] père » (372) ou en bref, son identité récupérée. Cette identité basée sur le père, rétablie par son mari futur Clerval, permet maintenant à Cénie d'épouser Clerval et de la transformer en une identité basée sur le mari.

Les lecteurs modernes déduisent que Cénie ne possède pas de « chambre à soi » dans la maison du patriarcat, dans les négociations de son identité dominées par les hommes (père adoptif, vrai père, fiancé), mais les spectateurs contemporains aimaient la pièce. Selon Gethner, Graffigny savait que « le public parisien exigeait un point de vue plus optimiste au théâtre que dans un roman » (325). Un dénouement heureux traditionnel et surtout différent de celui des *Lettres d'une Péruvienne*

correspond à cette exigence. Mais ce dénouement heureux n'a pas nécessairement changé de beaucoup l'intrigue de la pièce et en fait, avait été prédéterminé car avant que Méricourt ne soit entré en scène, Dorimond avait déjà l'intention de marier Cénie et Clerval ; l'intrigue n'aboutit pas à un dénouement différent. Toutefois, ce que l'intrigue nous montre clairement c'est comment les rôles et les rapports des femmes, toujours changeants, définissent l'identité féminine dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle et combien cette identité féminine est contrôlée surtout par l'autorité masculine. Comme on l'a vu, le mariage de Cénie est tout d'abord préparé par son père adoptif Dorimond, ensuite négocié par son cousin adoptif Méricourt, renégocié par son cousin adoptif Clerval, annulé par sa vraie mère, et finalement autorisé par son vrai père. Par conséquent, nous aimerions élargir l'argument de Barbara Mittman dans un article sur les femmes et le théâtre dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle : "S'il n'y a pas une seule femme qui ait nettement changé le cours du théâtre, il est également vrai que plusieurs femmes y ont fait des contributions sans lesquelles les arts dramatiques auraient été beaucoup plus médiocres. La progression du théâtre français vers le réalisme a certainement été encouragée par le style de l'actrice Adrienne Lecouvreur, les costumes de Mlle Clairon, et la prose de Mme de Graffigny » (166, nos italiques).<sup>6</sup> Nous convenons avec elle que la prose dramatique de Cénie a encouragé la progression du théâtre français vers le réalisme en passant par le drame bourgeois, mais aussi, comme nous venons de le démontrer, vers le féminisme.

En conclusion, Françoise de Graffigny fait avancer la cause des femmes dans son roman *Lettres d'une Péruvienne* et dans sa pièce *Cénie*. Alors que les lecteurs contemporains n'aimaient pas son héroïne Zilia parce qu'elle avait l'une des identités féminines les plus explicitement féministes de la fiction de l'Âge des Lumières en France, c'est pour cette raison même que les lecteurs modernes l'admirent toujours. Cénie n'a pas reçu beaucoup d'attention de la part des critiques féministes,

mais nous soutenons que cette pièce contient un message féministe, lié, lui aussi, à la construction et au développement de l'identité féminine. Se servant de différentes stratégies rhétoriques (féminocentrisme, espace accordé à la voix maternelle positive, représentation du rapport mère-fille) et de certaines caractéristiques génériques du drame (règle des trois unités, multiplicité des voix), Graffigny utilise l'espace dramatique pour présenter Cénie comme une Française typique (le manque d'altérité) plutôt que l'espace épistolaire pour dépeindre Zilia comme une étrangère, une Autre péruvienne (le masque d'altérité). Visant un public moins aristocrate et moins privilégié avec sa pièce qu'avec son roman et observant la société française de l'intérieur plutôt que de l'extérieur, l'auteure montre dans Cénie « la subordination délibérée et systématique des femmes comme groupe par les hommes » dans la vie quotidienne, à savoir la façon dont l'identité féminine est négociée et établie par les hommes en famille. Graffigny y offre « une réponse critique et compréhensive », mais moins violente qu'à travers Zilia, qu'elle avait créée en utilisant d'autres stratégies rhétoriques (espace accordé à la voix féminine, altérité multiple) et certaines caractéristiques du roman épistolaire (unicité de la voix féminine, suppression des voix masculine et parentale). Cette réponse inclut le fait qu'elle rend beaucoup plus dramatique que La Chaussée la médiation féminine (par Mélisse) de l'identité de Cénie et d'Orphise, comme contrepartie à la médiation masculine tellement évidente dans la pièce. Aussi, ayant gardé le couple mère-fille de son prédécesseur, l'auteure en rend le personnage de la mère beaucoup plus positif, accordant ainsi plus d'espace à la voix féminine positive et représentant ce couple comme un des rapports positifs et stables parmi ceux déterminant l'identité féminine.

#### Remerciements

Nous tenons à remercier les critiques anonymes d'Atlantis de leurs commentaires utiles sur une version antérieure du texte. Nous avons présenté une version préalable de

cet article à la conférence de la SCMLA (South Central Modern Language Association) à Houston, en octobre 2005.

#### Notes

1. Notre traduction du texte suivant : "Feminism is the name given to a comprehensive critical response to the deliberate and systematic subordination of women as a group by men as a group within a given cultural setting."
2. Peut-être le lecteur moderne ne voit-il pas tellement l'aspect comique de cette pièce appelée ici « comédie » par son auteure. Gethner explique la transformation de cette épithète vers celle de « pièce nouvelle » dans le titre final de la façon suivante : « Par contraste avec son prédécesseur [La Chaussée], qui tenait à garder l'étiquette de « comédie », Graffigny appela Cénie « pièce nouvelle », expression qui pouvait s'interpréter comme « innovation dramatique » » (322).
3. Le succès de la pièce aurait certainement justifié cette demande : Gethner indique que Cénie « ... eut 25 représentations la première année et fut souvent reprise. Entre 1750 et 1762 il y eut un total de 62 représentations, beaucoup plus que toute autre pièce écrite par une femme avant la Révolution » (327).
4. Pour une analyse détaillée du silence épistolaire dans ce roman, y compris son effet sur le développement de l'identité féministe de Zilia et son rapport avec la voix masculine absente, voir notre article.
5. Voir l'article de Julia Douthwaite pour une analyse de l'espace créé pour la voix féminine dans les Lettres d'une Péruvienne (et deux autres romans épistolaires).
6. Notre traduction du texte suivant : "If no one woman can be singled out as having sharply altered the course of theatre, it is no less true that a number of women made contributions without which the theatre arts would have been much the poorer. The French stage was surely nudged forward in its progress toward realism by the acting style of Adrienne Lecouvreur, the costumes of Mlle Clairon, and the prose of Mme de Graffigny."

## Références

Arguelles, Althea M. "Re-Membering French Women Playwrights in Eighteenth-Century Theater." Diss. U of North Carolina, Chapel Hill, 2003.

Douthwaite, Julia. "Female Voices and Critical Strategies: Montesquieu, Mme de Graffigny, and Mme de Charrière," *French Literature Series 16* (1989): 64-77.

Graffigny, Françoise de. « Cénie. » *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*. Perry Gethner, éd. Paris, Seattle: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993, pp. 317-72; 385-87.

\_\_\_\_\_. *Choix de lettres*. English Showalter, éd. Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lettres d'une Péruvienne*. Joan DeJean, Nancy K. Miller, introd. New York: Modern Language Association, 1993.

Grayson, Vera L. « Écrire son identité : la genèse des *Lettres d'une Péruvienne*, » *Femmes en toutes lettres : les épistoliers du XVIIIe siècle*. Marie-France Silver, Marie-Laure Girou Swiderski, éd. Oxford: Voltaire Foundation, 2000, pp. 33-40.

Hesse, Carla. *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

Hilger, Stephanie M. « Comment peut-on être Péruvienne?: Françoise de Graffigny, a Strategic femme de lettres, » *College Literature*, 32.2 (Spring 2005): 62-82.

Kaplan, Marijn S. "Epistolary Silence in Françoise de Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne* (1747)," *Atlantis: A Women's Studies Journal*, 29.1 (Fall/Winter 2004): 106-12.

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelles de. « La Gouvernante. » 1747, *Œuvres de Monsieur Nivelles de La Chaussée*. Vol.

3. Paris : Prault, 1762.

MacArthur, Elizabeth J. "Devious Narratives : Refusal of Closure in Two Eighteenth-Century Epistolary Novels," *Eighteenth-Century Studies*, 21.1 (1987 Fall): 1-20.

Mittman, Barbara G. "Women and the Theatre Arts," *French Women and the Age of Enlightenment*. Samia I. Spencer, éd. Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 155-69.

Offen, Karen. *European Feminisms*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Samuels, Jodi. "Theatrical Letters in Eighteenth-Century France," *Text & Presentation: Journal of the Comparative Drama Conference*, 21 (2000): 43-55.

Sherman, Carol L. *The Family Crucible in Eighteenth-Century Literature*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005.

Showalter, English. « Diderot and Madame de Graffigny's *Cénie* », *French Review*, 39.3 (déc. 1965): 394-97.

Vanpée, Janie. « Être sans papier et sans domicile fixe : La Femme comme figure de l'étranger chez Graffigny, » *Françoise de Graffigny, femme de lettres: Écriture et réception*. Jonathan Mallinson, éd. et introd. Oxford, England: Voltaire Foundation, 2004, pp. 328-36.