

Être auteure dramatique en 1750 :
Les trajectoires contrastées d'Anne-Marie du Bocage et de Françoise de Graffigny

par
Sally Cartwright

Honours Graduating Essay
Department of French, University of Victoria
April 3, 2020

INTRODUCTION

En juillet 1749 et juin 1750, la troupe de la Comédie-Française (CF) propose deux créations écrites par des femmes : *Les Amazones* d'Anne-Marie du Bocage et *Cénie* de Françoise de Graffigny. Dans l'ensemble du répertoire officiel du Théâtre-Français, il n'y a que seize auteures dramatiques représentées entre 1680 et 1792, en comparaison à près de 300 hommes¹ ; premières œuvres féminines jouées à la CF depuis vingt ans, ces deux pièces ne passent pas inaperçues. Du Bocage et Graffigny attirent de surcroît l'attention avec leur entrée synchronisée qui va donner lieu à deux succès. Aussi, le fait que ces pièces portent plus ou moins explicitement sur la topique féminine suscite l'intérêt et semble même marquer un moment propice au théâtre féminin.

Pour comprendre à la fois le choix de ces deux femmes de se tourner vers l'écriture théâtrale et aborder la question de la féminité à travers leurs œuvres, il importe de faire un premier détour vers leur itinéraire dans le monde des lettres. Pour Du Bocage et Graffigny qui fréquentent les salons au moment d'être acceptées à la CF, l'écriture paraît indissociable d'une pratique de sociabilité mondaine. Non seulement habituées des espaces mondains, Du Bocage et Graffigny s'orientent aussi vers une activité professionnelle au sein du monde des lettres. Par ce choix, elles entrent dans un monde codifié et restreint que M. Reid désigne comme une « *assignation générique* », c'est-à-dire le fait que l'écriture féminine est surtout associée aux romans et à l'esthétique sentimentale² et que les femmes ne peuvent écrire que certains types d'œuvres, excluant la pratique de l'écriture théâtrale. De fait, ces deux auteures s'impliquent d'abord dans d'autres formes littéraires et acquièrent une réputation de femmes de lettres avant de se tourner vers la littérature dramatique : Du Bocage choisit la poésie épique, Graffigny, le conte et le roman.

¹ « Le Projet des registres de la Comédie-Française », consulté le 19 octobre 2019, <https://www.cfregisters.org/fr/>.

² Martine Reid, *Des femmes en littérature* (Paris: Belin, 2010), 133 ; Martine Reid, « For another history of women in literature », *Feminismo/s* 0, n° 34 (20 décembre 2019): 49, <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.02>.

Si les œuvres de Graffigny sont associées à des genres considérés plus féminins, la poésie épique de Du Bocage sort de ce cadre, puisque ce type d'œuvre appartient à l'écriture au masculin³. Leurs pratiques théâtrales vont être également marquées par cet écart initial, car si le théâtre arrive à un moment symptomatique dans leurs carrières, les parcours professionnalisants entrepris par Du Bocage et par Graffigny sont distincts par leurs choix génériques et esthétiques. Du Bocage présente une tragédie classique, genre une fois encore typiquement masculin, noble et hiérarchisé⁴. Elle met en scène des femmes guerrières aux prises avec les forces de l'amour et de la fierté nationale. Graffigny écrit en prose et opte pour le nouveau genre de la comédie larmoyante ou drame bourgeois⁵, qui repose sur l'esthétique de la sensibilité pour présenter une jeune fille à la recherche de son indépendance. La poésie épique semble ainsi annoncer la tragédie chez Du Bocage et le roman épistolaire choisi par Graffigny paraît l'orienter vers la comédie larmoyante. Si elles suivent des trajectoires distinctes, les deux auteures s'inscrivent cependant dans un ensemble d'écriture théâtrale au féminin encore peu développé.

La manière de s'emparer des formes et des façons dont les femmes prennent la plume méritent d'être mieux examinées. Quel effet le choix générique a-t-il sur leurs pratiques d'écriture féminines ? Qu'il s'agisse de subvertir ou de s'inscrire dans une certaine tradition littéraire, ou de proposer une pièce d'un genre innovant, Du Bocage et Graffigny prennent-elles position à l'égard de la pratique théâtrale qui les précèdent ? Si oui, comment ?

Pour répondre à ces questions, il faudra analyser la posture auctoriale prise par Du Bocage et par Graffigny. Dans un premier temps, il s'agira d'établir le contexte sociohistorique dans lequel

³ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005:03 (Oxford: Voltaire Foundation, 2005), 33.

⁴ Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, vol. 3, Anthologie de l'avant-scène théâtre (Paris: L'avant-scène théâtre, 2009), 54.

⁵ David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards* (Montpellier: Espaces 34, 2000), 122.

se trouvent ces deux auteures et situer la parole de ces femmes. Du Bocage et Graffigny s'impliquent dans le monde littéraire actif à Paris et sont influentes et influencées par ce qui les entoure. Dans un deuxième temps, il sera question du contexte particulier de leurs œuvres théâtrales ; à quel moment dans leurs carrières ont-elles écrit ces pièces ? Ce parcours entend ainsi dégager à travers les trajets spécifiques de Du Bocage et de Graffigny leur figuration socioprofessionnelle respective.

La seconde partie abordera l'image de la femme et les stratégies d'auteure présentées dans *Les Amazones* et *Cénie*. L'une étant une tragédie et l'autre une comédie larmoyante, les deux pièces offrent deux perspectives distinctes. Du Bocage choisit la figure forte de l'Amazone, guerrière en opposition complète aux hommes. Graffigny, pour sa part, présente une jeune femme sensible à la recherche de l'autonomie et de l'autodétermination. Comment le choix du modèle féminin peut-il informer la posture auctoriale de ces deux femmes ? Certaines notions de la sociologie de la littérature⁶ et de l'analyse du discours⁷ me serviront de guide : la paratopie et l'ethos discursif entre autres. La comparaison générique et esthétique entre les deux pièces me permettra de mieux envisager les manières dont ces deux femmes ont pu figurer l'imaginaire féminin et comment cet imaginaire peut éclairer leur posture auctoriale.

⁶ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain* (Paris: Éditions Minuit, 1985); Nathalie Grande, *Stratégies de romancières* (Paris: Honoré Champion, 1999).

⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation* (Paris: Armand Colin, 2004); Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009), <http://journals.openedition.org/aad/662>.

CONTEXTE

Anne-Marie du Bocage et Françoise de Graffigny dans le champ littéraire⁸ et théâtral

Les auteures du XVIII^e siècle s'inscrivent dans une société intellectuelle généralement inhospitalière pour les femmes, bien qu'il existe des contemporaines de Du Bocage et de Graffigny qui ont trouvé leur place dans la société intellectuelle des Lumières : on pense notamment à Émilie du Châtelet avec ses écrits scientifiques et philosophiques⁹. En effet, la majorité des femmes pratiquent leurs activités littéraires exclusivement dans le domaine privé et se restreignent aux formes « féminines » comme le conte ou le roman. Chose certaine, les femmes se confrontent peu au théâtre officiel et deviennent rarement des professionnelles en ce domaine, comme c'est plus ou moins le cas aujourd'hui. Dans son analyse du champ littéraire de cette période, A. Viala énumère différentes catégories d'écrivains : ceux pour lesquels leur activité littéraire est le résultat de leur « situation dans un autre champ social¹⁰ » et ceux pour lesquels leur activité littéraire est plus centrale. Cette dernière catégorie décrit des écrivains qui « engagent par leurs publications une activité qui, à des degrés divers, les définit socialement comme "auteurs"¹¹ ». Parmi ces auteurs-es, Viala identifie ensuite deux sous-catégories : « ceux qui pratiquent la littérature comme un noble passe-temps [... et] ceux qui en font la base d'une carrière¹² ». Les quelques femmes qui poursuivent sur la voie de la professionnalisation, comme Du Bocage et Graffigny, tranchent avec la majorité des femmes de lettres qui pratiquent leur écriture dans la sphère privée et qui, par

⁸ Voir Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, 1982. Le concept est appliqué à la première modernité A. Viala (*Naissance de l'écrivain*) et N. Grande (*Stratégies de romancières*) notamment.

⁹ Judith Zinsser et Julie Hayes, *Emilie du Châtelet: rewriting Enlightenment philosophy and science*, vol. 2006:01, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Oxford: Voltaire Foundation, 2006).

¹⁰ Viala, *Naissance de l'écrivain*, 178.

¹¹ Viala, 178.

¹² Viala, 178.

conséquent, se limite généralement au théâtre de société, forme éphémère et amateur pratiquée dans des espaces privés tels que les salons qui sont très répandus à cette période¹³.

SALONS ET SOCIÉTÉ MONDAINE

Les salons comme lieux de conversation et de littérature mondaines servent d'espace de formation pour Du Bocage et pour Graffigny, comme la majorité des contemporains.nes de cette période. Les salons, réseaux littéraires particuliers¹⁴, servent en effet à créer des liens sociaux autour d'échanges et d'amusements à teneur culturelle et peuvent constituer l'une des voies qui mènent finalement à la professionnalisation. La littérature pratiquée dans les salons relève cependant de la circonstance et du divertissement : la poésie performative et événementielle ainsi que la publication collective prédominent, assurant ainsi que la production littéraire au sein de ces salons demeure une pratique de sociabilité éphémère plutôt que d'une écriture professionnelle¹⁵. Et, la plupart des auteurs.es professionnels qui fréquentent ces espaces de sociabilité sont des hommes : malgré quelques femmes de lettres au XVII^e siècle, la « figure polémique de la précieuse » fait qu'au XVIII^e, « la femme du monde et la femme de lettres ne furent plus compatibles aux yeux de la bonne société et des écrivains¹⁶ ». Dans les salons, les femmes sont d'abord celles qui accueillent, mais, comme mentionné précédemment, les salonnières de la période pratiquent néanmoins des formes littéraires telles que le théâtre de société « qui leur permettait d'explorer des modes variés de production¹⁷ » dans ces salles privées, où

¹³ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Théâtre de société : un autre théâtre ?* (Paris: Champion, 2003), 24; Antoine Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005), 281.

¹⁴ Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*.

¹⁵ Véronique Gély, « Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance », dans *La Muse de l'éphémère* (Paris: Classiques Garnier, 2014), 14.

¹⁶ Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, 116.

¹⁷ Aurore Evain, Perry Gethner, et Henriette Goldwyn, éd., *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime: XVIII^e siècle*, vol. IV (Paris: Classiques Garnier, 2015), 12.

l'auteur-e réclame plus de liberté au niveau du contenu, du style et de l'esthétique. Ces espaces culturels servent donc à développer une connaissance de la société littéraire et de son actualité. La présence des réseaux littéraires au sein de ces espaces favorise le développement de compétences d'écriture et permettent de tisser des rapports avec des figures influentes de la période. Du Bocage et Graffigny vont fréquenter ce type de lieu pour établir leur réputation parmi leurs contemporains et développer leur art avant de poursuivre une carrière au théâtre.

FEMMES DRAMATURGES

Quelques femmes dramaturges du XVIII^e siècle qui précèdent Du Bocage et Graffigny font figure de précurseurs et nos deux auteures s'inscrivent dans la continuité parfois lointaine de celles-ci : rappelons que seulement les pièces de seize femmes sont reçues par la troupe entre 1680 et 1792¹⁸. On pense à Marie-Anne Barbier qui écrit et fait représenter quatre tragédies et une comédie entre 1702 et 1719. *Cornélie, mère des Gracques* (1703) est particulièrement notable pour sa présentation d'une femme forte au premier plan — on verra plus tard l'écho de ce genre de figure féminine chez Du Bocage. 1717 marque la fin des créations féminines du début du XVIII^e siècle avec la troisième tragédie de Madeleine-Angélique de Gomez, *Cléarque, tyran d'Héraclée*, qui est jouée pour la première fois le 26 novembre. L'œuvre de Du Bocage ne paraît que trente années plus tard¹⁹. Pendant ce laps de temps, aucune nouvelle pièce écrite par une femme n'est représentée et, dans les rares cas de reprises, il n'y a jamais deux femmes dans le répertoire au cours d'une même saison, au point qu'il est vraisemblable de penser qu'une règle implicite permet une seule auteure à la fois au sein des nouveautés du répertoire. Contrairement aux œuvres de

¹⁸ Mes. Longchamp, Bernard, Barbier, Gomez, Du Bocage, Graffigny, Falconnet, Rozet, Montesson, Saint-Chamond, Raucourt, Montanclos, Beauharnais, Gouges, Genlis, et Claret de Fleurieu. Voir « Le Projet des registres de la Comédie-Française ».

¹⁹ « Le Projet des registres de la Comédie-Française ». Les reprises des pièces de Gomez continuent jusqu'en 1734.

Molière et de Racine qu'on retrouve encore sur scène cent ans après leur création et aux pièces de Voltaire et de Destouches qui sont jouées presque chaque année pendant plusieurs décennies, les représentations des pièces de femmes dépassent rarement une vingtaine d'années au sein de la programmation, ce qui est bien le cas pour Du Bocage, Graffigny et leurs devancières principales, Barbier et Gomez (voir figure 1). En effet, les quelques femmes qui réussissent au théâtre vers le début du XVIII^e siècle étaient déjà plus ou moins tombées dans l'oubli dans les années 1740. Or, sur l'ensemble du siècle, la création dramatique des femmes se diversifiera comme le reste du répertoire, surtout vers la fin du siècle lors de l'éclatement des genres et l'arrivée du théâtre révolutionnaire (voir figure 2) : par exemple, Françoise-Cécile Falconnet soumettra à la troupe *L'Amour à Tempé* (1773), une « pastorale érotique » ainsi que qu'une comédie, *L'Heureuse rencontre* (1771). Olympe de Gouges abordera le thème de l'esclavage et des droits humains dans son drame *L'Esclavage des nègres* (1789)²⁰. Élément notable, Du Bocage sera la dernière femme à écrire une tragédie pour la CF au XVIII^e siècle et la comédie larmoyante de Graffigny est le premier ouvrage féminin lié à cette forme novatrice. Ce bref parcours montre que la voix féminine au théâtre n'est pas uniforme.

²⁰ « Le Projet des registres de la Comédie-Française ».

Représentations des pièces des auteures dramatiques à la CF, 1702 – 1763

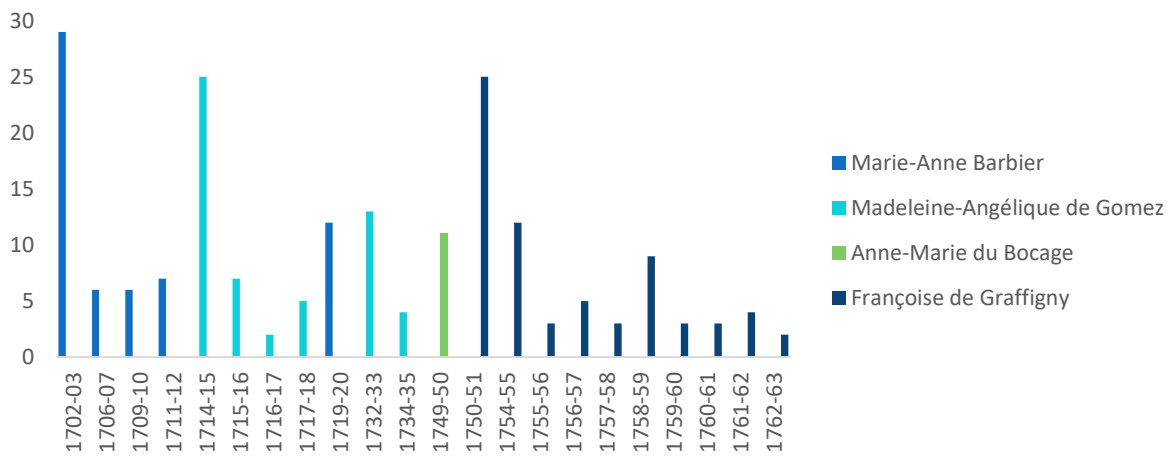


Figure 1. Représentations des pièces des auteures dramatiques à la CF, 1702 – 1763. Données tirées de cfregisters.org.

Genre des pièces écrites par des femmes à la CF, 1687 – 1791

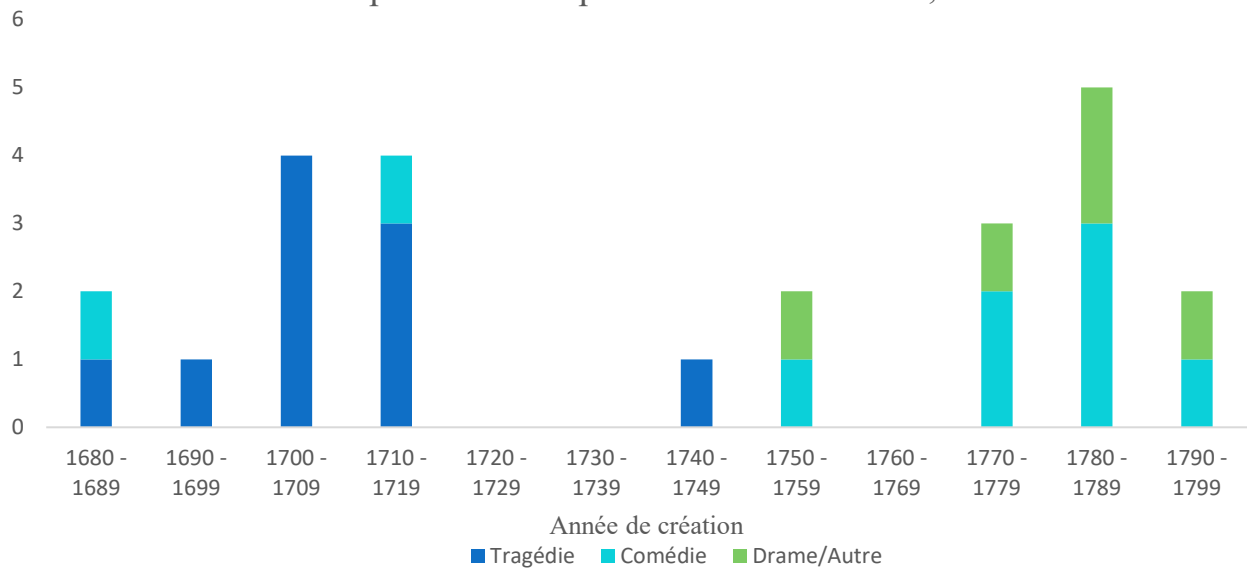


Figure 2. Le genre des pièces écrites par des femmes entre 1687 – 1791. Données tirées de cfregisters.org.

Par le choix de pratiquer l'écriture théâtrale professionnelle, les auteures dramatiques se soumettent aux jugements de la troupe des Comédiens du Roi. Être admis à la Comédie-Française en tant qu'auteur·e est significatif et joue un rôle social et professionnel à cette période ; en effet, le statut officiel de l'institution oblige l'auteur·e qui cherche une reconnaissance publique d'y participer²¹, malgré le fait que les bénéfices financiers sont négligeables²² et les pièces jouées sont acceptées par la troupe elle-même qui peut exiger des modifications²³. Dans le cas de Du Bocage et de Graffigny, les pièces sont reçues sans modifications ni controverse apparente selon les registres des assemblées de la troupe le 31 mai 1749 et le 14 mars 1750 respectivement²⁴.

Les réactions du public envers les pratiques d'écriture au féminin témoignent de certains défis qu'affronte l'auteure dramatique au XVIII^e siècle : « quelques femmes essayèrent de conjuguer sociabilité et publication, d'être à la fois femme du monde et femme de lettres. Elles furent la cible de satires très violents, jusqu'à la fin du siècle²⁵ ». On commente chez Du Bocage « l'incompatibilité entre la sociabilité mondaine et le statut de femme de lettres²⁶ » — Du Bocage est sujette aux critiques sarcastiques des auteurs tels que Grimm, Marmontel et Collé²⁷. Grimm remarque que :

²¹ Nina Laizé, « Le statut du personnel de la Comédie-Française : entre entreprise et service du public et de la Cour, 1680-1789 » (Paris, Université de Paris I, 2012), 74.

²² Agathe Sanjuan et Martial Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre* (Paris: Éditions du Seuil, 2018), 47-52.

²³ Janice Best, *La subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression* (Montréal: Éditions Balzac, 2001), 14, <https://archive.org/details/lasubversionsile00best/page/n5>.

²⁴ « Le Projet des registres de la Comédie-Française », R52_19.

²⁵ Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, 118.

²⁶ Lilti, 119.

²⁷ Grace Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIIIe siècle : Anne-Marie du Bocage* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927), 18; Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, 119.

Mme du Bocage n'avait pas besoin de cette manie pour se faire un état agréable à Paris. Elle était d'une figure agréable ; elle est bonne femme ; elle est riche, elle pouvait fixer chez elle les gens d'esprit et de bonne compagnie sans les mettre dans l'embarras de lui parler avec peu de sincérité de sa *Colombiade* ou de ses *Amazonnes* ²⁸.

Quant à Graffigny, Rousseau commente à son sujet dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* : « J'honore d'autant plus volontiers l'auteur de *Cénie* en particulier, qu'ayant à me plaindre de ses discours, je lui rends un hommage pur et désintéressé²⁹ ». Dans le même esprit, La Chaussée écrit à propos de *Cénie* : « Je voudrais de tout mon cœur qu'il lui profitât mais je ne compte pas sur le plus grand succès. Cependant j'espère qu'elle aura lieu d'être contente³⁰ ». Ces deux réactions au sujet de l'écriture de Graffigny montrent une réception plus ambiguë que dans le cas de Du Bocage ; on y « reconnaît un talent littéraire³¹ » mais s'y exprime aussi « la courtoisie quelque peu condescendante du dramaturge académicien à l'égard d'une femme qui se risque sur scène³² ». Graffigny elle-même exprime à son ami intime Devaux son hésitation lors de la soumission de *Cénie* à la CF : « Ah, le sot métier que celui d'auteur honteux de l'être³³ ! » lui dit-elle. Du Bocage sans doute, mais plus encore Graffigny sont donc conscientes de la perception de l'auteure professionnelle ; la femme de lettres est une figure controversée par défaut. Par le choix de soumettre leurs pièces à la CF et de publier d'autres ouvrages, elles témoignent d'une volonté de poursuivre l'écriture comme carrière, hors les murs du cadre privé des salons.

²⁸ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique*, nov. 1764, t. IV, p.98.

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à d'Alembert Sur Le Spectacles », 1758, 160, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991477k>.

³⁰ Nivelles de La Chaussée, lettre manuscrite du 29 juin 1750 à Jean-Bernard Le Blanc, citée dans Catherine François-Giappiconi, « Mme de Graffigny et Nivelles de La Chaussée », dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (Oxford: Voltaire Foundation, 2004), 173.

³¹ Laure Challandes, « Mme de Graffigny et Rousseau », dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (Oxford: Voltaire Foundation, 2004), 155.

³² François-Giappiconi, « Mme de Graffigny et Nivelles de La Chaussée », 174.

³³ Françoise de Graffigny, *Correspondance de Madame de Graffigny*, éd. par English Showalter, vol. X (Oxford: Voltaire Foundation, 2006), 355. Lettre 1506, le 2 février 1750.

D'autres œuvres du répertoire de cette période éveillent l'attention quant au choix de représenter les pièces de ces deux femmes : dans la même période que les créations des *Amazones* et de *Cénie*, deux pièces intitulées *La Colonie* et portant sur la condition féminine paraissent. La première est de Germain-François de Saint-Foix et débute à la Comédie-Française le 25 octobre 1749 et la seconde est de Marivaux et est publiée dans *Le Mercure de France* en décembre 1750. Toutes les deux font partie du répertoire comique axé sur la critique sociale, et plus particulièrement sur la condition des femmes. Saint-Foix met en scène une intrigue satirique qui interroge la valorisation de la beauté des femmes, tandis que Marivaux présente une utopie au sein duquel quelques femmes réclament les mêmes droits et libertés qu'ont les hommes. Malgré la reconnaissance publique de leurs auteurs, connus pour d'autres ouvrages³⁴, ces deux comédies font peu de bruit lors de leur parution : la pièce de Saint-Foix n'est jouée qu'une seule fois en 1749, suivie d'une reprise de six représentations dix ans plus tard. Dans son contexte de création, le fait que cette pièce n'est représentée qu'une soirée semble indiquer un cas d'autocensure ; le choix de l'auteur de retirer sa pièce témoigne sans doute des tensions socio-politiques que mettent en perspective ces questions des droits des femmes. Quant à l'œuvre de Marivaux, elle date en fait de 1729, alors intitulée *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes*. Cette comédie en trois actes échoue complètement après une seule représentation à la Comédie Italienne et paraît aussi souscrire à l'autocensure. L'édition publiée en 1750, réduite en un acte, n'a jamais été jouée dans un théâtre public. Malgré l'impact relativement faible de ces pièces par rapport à d'autres œuvres dramatiques de la période, leur présence témoigne d'un regard critique à l'égard des défis et des revendications féminins présent dans certaines œuvres masculines de la période.

³⁴ *La Seconde surprise de l'amour* (1727), *Le Legs* (1736), *Le Préjugé vaincu* (1746) de Marivaux ; *L'Oracle* (1740) et *Les Grâces* (1744) de Saint-Foix sont toutes des pièces avec au moins 50 représentations à la CF.

C'est dans ce contexte historique et social brièvement esquissé que s'inscrivent Du Bocage et Graffigny. Elles parviennent à entrer dans le monde de la littérature professionnelle malgré les difficultés avec lesquelles elles doivent composer en tant que femmes de lettres. Si le milieu particulier du théâtre semble hostile à la pratique de l'écriture féminine, la situation singulière dans laquelle se trouvent ces deux auteures dramatiques au début des années 1750 semble représenter une émergence possible de l'écriture théâtrale au féminin.

L'œuvre dramatique au sein de la carrière

Les œuvres théâtrales de Du Bocage et de Graffigny doivent être également situées dans le contexte de leurs vies personnelles. À cause des défis auxquels fait face la femme dans le monde de la littérature professionnelle, il est pertinent d'explorer les parcours individuels de ces deux auteures. L'objectif est de mieux comprendre comment elles sont entrées sur la scène théâtrale.

Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny proviennent toutes deux des familles issues de la noblesse. Si Du Bocage s'implique dans la société littéraire de sa ville natale dès son plus jeune âge, la jeunesse de Graffigny est plutôt marquée par l'autorité de son père et la violence de son mari, avec qui elle est liée dès l'âge de seize ans³⁵. Du Bocage déménage à Paris avec son mari en 1733 ; le couple partage une passion pour la littérature et elle participe à la vie mondaine et intellectuelle de Paris avec le soutien de son mari dès leur arrivée³⁶. Veuve à partir de 1725, Graffigny bénéficie d'une certaine liberté mais manque de stabilité financière. Elle vit à Lunéville pendant les années 20 et 30 et établit dès cette période de nombreux liens avec des figures

³⁵ Evain, Gethner, et Goldwyn, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime: XVIIIe siècle*, IV:205; English Showalter, *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004:11 (Oxford: Voltaire Foundation, 2004), 40-47.

³⁶ « Anne-Marie Du Bocage », BNF Essentiels, consulté le 16 janvier 2020, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/bocage>.

importantes du monde littéraire telles que Voltaire et Mme du Châtelet, liens qui vont se renforcer à son arrivée à Paris en 1739³⁷. En 1746, Du Bocage emporte le prix de l'Académie de Rouen pour sa poésie³⁸; celui-ci lui facilite son entrée dans le monde littéraire au cours des années suivantes. À partir de cette réussite, Du Bocage témoigne d'un désir de promouvoir son œuvre : elle accepte l'offre de son ami Cideville³⁹ qui propose de partager sa poésie avec le monde littéraire de Paris⁴⁰. Après un deuxième succès littéraire avec son poème épique *Paradis terrestre*⁴¹ en 1748, Du Bocage soumet *Les Amazones* à la CF en 1749. Comme mentionné ci-haut, sa pièce est la première création tragique écrite par une femme à la CF depuis 1717. À Paris, Graffigny travaille d'abord en tant que compagne de femmes nobles telles que la duchesse de Richelieu afin de gagner sa vie et se met plus tardivement que Du Bocage à l'écriture professionnelle. Son implication dans le salon de Jeanne Quinault, une sociétaire de la CF, marque le début de sa carrière littéraire ; en collaboration avec d'autres membres de la « société du Bout-du-banc »⁴², elle écrit d'abord une nouvelle et un conte de fée, dont la première est publiée en 1745 dans le *Recueil de ces Messieurs*, un recueil écrit au sein de ce groupe⁴³. Il faut attendre le succès de *Lettres d'une Péruvienne* en 1747 pour voir sa position consolidée comme auteure professionnelle, ce qui la mène à l'écriture dramatique avec *Cénie*⁴⁴. Du Bocage et Graffigny se trouvent dans des positions distinctes lors de

³⁷ Showalter, *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*, 40-47.

³⁸ L'œuvre spécifique pour laquelle Du Bocage reçoit ce prix semble être inconnue ou sans titre connu.

³⁹ Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, critique littéraire rouennais, cofondateur de l'Académie de Rouen et grand ami de Voltaire. Théodore Éloi Lebreton, *Biographie normande: recueil de notices biographiques et bibliographiques* (Le Brument, 1857).

⁴⁰ Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIIIe siècle : Anne-Marie du Bocage*, 152.

⁴¹ Une adaptation et traduction de *Paradise Lost* de John Milton (1667).

⁴² Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, 295.

⁴³ Catriona Seth, « 'Je ne suis pas bien aise d'être connue comme auteur' : la *Nouvelle espagnole* de Mme de Graffigny », dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : Écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (Oxford: Voltaire Foundation, 2004), 5.

⁴⁴ Showalter, *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*, 152.

leur entrée à l'écriture dramatique ; leurs situations financières et sociales influencent certains aspects de leurs trajets professionnels.

CRÉATION DES AMAZONES

Le 24 juillet 1749, *Les Amazones* est représentée à la CF pour la première fois, suivie d'une petite pièce, *La Sérénade* de Regnard⁴⁵. La soirée obtient 3943 livres de recettes, se classant parmi les cinq meilleures de la saison de 1749–50, mais les 11 représentations de cette pièce ne sortent pas de cette saison⁴⁶. La pièce de Du Bocage est inattendue et controversée : d'abord, les tragédies sont généralement écrites par des hommes et leurs créations ont typiquement lieu en hiver⁴⁷, la période où le public est à Paris et non à la campagne comme c'est le cas en été. La basse saison de l'été semble être un choix prudent et paraît indiquer que la pièce de Du Bocage représente un risque pour la CF. En proposant une tragédie, Du Bocage fait un choix stratégique et fort ; elle s'inscrit dans une tradition littéraire masculine et se distingue non seulement du fait qu'elle est une femme, mais aussi par le choix des femmes fortes comme figures centrales de son œuvre. S'attaquer à la tragédie suppose de sa part une position distincte des auteurs·es et des œuvres qui la précèdent. Du Bocage met en évidence cet enjeu dans la préface de sa pièce publiée en 1749 ; ce texte préliminaire est un passage obligatoire de l'écriture dramatique de cette période pour tout texte littéraire et constitue un « des éléments extérieurs à lui-même pour situer, voire justifier son existence⁴⁸ ». Sa préface, intitulée « Aux femmes », célèbre d'entrée de jeu l'image de la femme forte : « Belles dont le puissant suffrage / Donne au génie un prix flatteur / Je vous consacre mon

⁴⁵ Généralement, chaque soirée à la CF au XVIII^e siècle consiste en une grande pièce et une petite pièce.

⁴⁶ « Le Projet des registres de la Comédie-Française », R112.

⁴⁷ Laizé, « Le statut du personnel de la Comédie-Française : entre entreprise et service du public et de la Cour, 1680-1789 », 18.

⁴⁸ Nathalie Kremer, « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », dans *L'art de la préface au siècle des Lumières* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007), 27.

ouvrage⁴⁹ ». Du Bocage fait appel directement à ses contemporaines et affirme le pouvoir des femmes : « Quand vous admirez le courage / De l' Amazone fière et sage [...] Songez que l' appas séducteur / De vos traits, de votre langage / Met plus de cœurs en esclavage⁵⁰ ». Sa décision de présenter une telle position rappelle la stratégie de Marie-Anne Barbier, auteure d'une comédie et quatre tragédies jouées à la CF entre 1702 et 1720. Barbier dédie ses œuvres à des femmes illustres et sa deuxième tragédie, *Cornélie*, est accompagnée d'une préface qui explique sa manière singulière de raconter l'histoire de Cornélie, comparant l'interprétation ancienne de Plutarque avec la sienne⁵¹. On retrouve chez Du Bocage une volonté similaire : elle distingue son œuvre et ses choix d'écriture et s'inscrit dans une filiation lointaine avec d'autres femmes fortes, autant dans sa préface que par son choix de figures féminines comme personnages principales de sa pièce.

CRÉATION DE CÉNIE

Cénie est jouée pour la première fois le 25 juin 1750, suivie du *Florentin* de La Fontaine. La pièce de Graffigny est la plus représentée de la saison de 1750–51, avec 25 soirées — d'autres créations réussies de cette même saison, telles que *La Double extravagance* de Bret et *Cléopâtre* de Marmontel, n'ont qu'une douzaine de représentations chacune. À la différence des *Amazones*, le succès de *Cénie* est durable : la pièce apparaît 65 fois dans la programmation de la CF entre 1750 et 1763⁵². Des 25 drames joués à la CF dans cette période, seule *Eugénie* (1767) de Beaumarchais est plus représentée que *Cénie*, avec 96 représentations⁵³. À la différence de Du Bocage, Graffigny s'éloigne des genres classiques et pratique la comédie larmoyante. Ce choix de

⁴⁹ Anne-Marie Du Bocage, *Les Amazones* (Paris: Chez Merigot, 1749), iii, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5457815q>.

⁵⁰ Du Bocage, iii.

⁵¹ Marie-Anne Barbier, *Théâtre de Mademoiselle Barbier*, 1745, 83, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5740403d>.

⁵² « Le Projet des registres de la Comédie-Française », R113-26.

⁵³ « Le Projet des registres de la Comédie-Française ».

genre théâtral innovant s'inscrit dans la continuité du reste de son œuvre : les *Lettres d'une Péruvienne*, paru en 1747, est un roman qui met l'accent sur la sensibilité, mais aussi l'intellect et la philosophie au féminin⁵⁴. Dans *Cénie*, on voit ressortir ces mêmes thèmes et comme Du Bocage, Graffigny commente le statut des femmes dans la préface de sa pièce : « l'on pardonne difficilement aux femmes de penser & d'écrire sur des matières qui sont à leur portée⁵⁵ ». Elle choisit néanmoins une stratégie différente par son adhésion aux genres considérés plus féminins. Sa pièce liminaire montre aussi une certaine modestie — caractéristique typiquement féminine — liée à son statut d'auteure : « le seul désir de contribuer à vos amusements me fit reprendre un ouvrage abandonné depuis quelques années. Vous daignâtes en remarquer les défauts ; il devint moins informé⁵⁶ ». Comme Du Bocage, Graffigny s'occupe de revendications féminines dans la préface de sa pièce, mais de manière moins directe.

Si Du Bocage et Graffigny poursuivent une carrière littéraire avant leur essai au théâtre et se retrouvent dans une même communauté littéraire, leurs positions diffèrent. Avec deux situations économiques et sociales distinctes, Du Bocage et Graffigny ont accès à différentes possibilités dans la vie professionnelle, ce qui semble influencer leurs choix d'écriture. Étant donné le contexte sociohistorique discuté ci-dessus et ses conséquences pour les femmes de lettres, il semble remarquable que ces deux auteures entrent en même temps au sein de l'institution théâtrale.

⁵⁴ Aurora Wolfgang, « Words and Worlds of Difference: Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne* », dans *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782* (Florence, UK: Routledge, 2004), 103, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=4816797>.

⁵⁵ Françoise de Graffigny, *Cénie* (Paris: Chez Cailleau, 1751), iii, <http://archive.org/details/ceniepieceencinq00graf>.

⁵⁶ Graffigny, ii.

ANALYSE

Choix génériques : tragédie et comédie larmoyante

La première distinction entre les pièces de Du Bocage et de Graffigny est celle du genre. Le théâtre français de cette période consiste principalement en des tragédies et des comédies codifiés, malgré un débat autour de la nature de la tragédie qui est alors vif⁵⁷ ; après la multiplication de traités théoriques et l'opposition de Corneille et de Racine sur les pratiques de la tragédie qu'on retrouve au XVII^e siècle⁵⁸, cette période se concentre plutôt sur « la tragédie sous l'angle de la performance théâtrale [et discute] dans le même temps les fondements du genre⁵⁹ ». La tragédie demeure malgré ces débats le grand genre idéologique et la troupe des Comédiens-Français imposent une « véritable dictature dramaturgique⁶⁰ » sur la représentation tragique. En outre, de nouveaux genres commencent à apparaître dont la comédie larmoyante⁶¹. L'innovation de ces genres n'est pas acceptée de manière uniforme ; les œuvres à l'écart des formes classiques étaient souvent sujettes à controverse⁶², bien qu'appréciées du public : en réponse au *Préjugé à la mode* de La Chaussée, Desfontaines s'inquiète que « le goût de la vraie Comedie est un peu en danger de se perdre parmi nous⁶³ ». À cause de l'esprit moralisateur et sensible de la comédie larmoyante, il est souvent négligé ou sévèrement critiqué par ses contemporains⁶⁴. La tragédie et la comédie larmoyante choisies par ces deux auteurs sont donc des genres polémiques ; l'un

⁵⁷ Georges Forestier, *Tragédie française : passions tragiques et règles classiques* (Paris: Armand Colin, 2010), 274.

⁵⁸ John Russell Brown, « Tragedy », dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* (Oxford University Press, 1 janvier 2005), <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-865>.

⁵⁹ Frantz et Marchand, *Le théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, 3:56.

⁶⁰ Frantz et Marchand, 3:55.

⁶¹ Virginia Scott, « Paris », dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* (Oxford University Press, 1 janvier 2005), <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-3005>.

⁶² Deborah Steinberger, « Spectacles of Intimacy: A New Look at the Comédie Larmoyante », *L'Esprit Créateur* 39, n° 3 (1999): 65, <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0449>.

⁶³ Pierre François Guyot Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, vol. 1 (Paris: Chez Chaubert, 1735), 28.

⁶⁴ Steinberger, « Spectacles of Intimacy », 65.

repose sur des interprétations de la tradition, l'autre sur l'innovation et l'éloignement des formes classiques. Comment Du Bocage et Graffigny négocient-elles leurs choix d'écriture au sein des attentes génériques de l'institution ?

PARATOPIE

Selon D. Maingueneau, la *paratopie* décrit pour le discours littéraire « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu [...] qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser⁶⁵ ». Maingueneau explique la manière dont certains ouvrages se rendent légitimes et commente l'autorité particulière de ces *textes constitutants* parmi lesquels figure notamment le texte littéraire, ainsi que le texte religieux et philosophique⁶⁶. Auto-déterminé, le texte littéraire ne peut pas appartenir complètement à un lieu, mais n'est pas non plus complètement dissociable d'un espace constitutif : dans le cas du théâtre, il s'agit notamment des espaces discursifs de légitimité qui accueillent à la fois la parole des doctes et celles du public. Chaque œuvre est indépendante, mais s'identifie tout de même à une institution : « on ne peut pas parler de discours constituant s'il n'existe pas un espace où soient comparables les acteurs et les discours en conflit pour la légitimité énonciative⁶⁷ ». En tant que femmes qui subissent une forme nette d'exclusion du monde socio-professionnel, Du Bocage et Graffigny choisissent néanmoins de se rendre légitimes et se soumettent de fait aux enjeux de la paratopie. Ainsi, Du Bocage répond aux exigences d'un genre classique et aborde de front cette problématique par ses choix d'écriture : elle s'attaque à la tragédie et légitime son discours par le choix de la figure de l'Amazone. Quant à Graffigny, elle tente de se faire accepter à travers un genre contesté et donc sans réelle légitimité. Ce faisant, elle prend aussi moins de risques, car la comédie larmoyante est un genre plus ouvert et en partie

⁶⁵ Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, 53.

⁶⁶ Maingueneau, 48.

⁶⁷ Maingueneau, 53.

épargné par le pouvoir fort de l'institution, comme c'est le cas des autres genres dits féminins. Ainsi, elle paraît choisir une position moins frontale par son choix générique qui coïncide avec ses personnages plus modérés. Ces deux auteures se distinguent donc dans le champ théâtral de la période par le fait d'être femme et par leurs différentes stratégies auctoriales.

TRAGÉDIE

À la suite de ce que certains considèrent être le classicisme du XVII^e siècle⁶⁸, la tragédie est toujours reconnue au XVIII^e siècle comme le genre théâtral prestigieux et noble au sein d'un système hiérarchisé et idéologique⁶⁹. Définie à l'époque dans l'*Encyclopédie* comme « représentation d'une action héroïque dont l'objet est d'exciter la terreur & la compassion⁷⁰ », la tragédie met en scène la noblesse et évoque la terreur et la pitié, émotions tragiques : « on y joigne l'atrocité de l'action avec l'éclat de la grandeur, ou l'élévation des personnages ; l'action [...] produit en nous une compassion mêlée de terreur⁷¹ ». Le choix de la tragédie par Du Bocage est significatif : elle aborde directement les attentes associées au genre et inscrit son œuvre dans une tradition littéraire qui est indissociable d'une position idéologique qui ne l'inclut pas. En écrivant une tragédie, l'auteure des *Amazones* respecte les règles stylistiques du tragique classique et prouve ainsi sa capacité. Elle se met cependant à l'écart par le choix du contenu et la manière dont elle présente la figure féminine. On retrouve dans cette pièce trois personnages principaux qui incarnent la passion tragique, mais qui ont la particularité d'être des femmes fortes et qui de plus sont imaginées par une femme. La présence de cette figure féminine antique crée une filiation à

⁶⁸ Agnès Fleury, *Le classicisme ou le génie français: « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »* (Bruxelles: Plurilingua, 2015), 16, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=2027812>.

⁶⁹ Frantz et Marchand, *Le théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, 3:54.

⁷⁰ Denis Diderot, Jean Le Rond D'Alembert, et Louis de Jaucourt, éd., *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (ENCCRE - Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie, 1751), XVI, 513, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>.

⁷¹ Diderot, D'Alembert, et Jaucourt, XVI, 521.

d'autres femmes fortes, comme Marie-Anne Barbier avec sa pièce *Cornélie, mère des Gracques*, qui présente une femme audacieuse dans une position de pouvoir royal. Il y a donc une continuité, mais aussi une distinction par le choix particulier du mythe des Amazones. Selon M.-É. Henneau, « les Amazones participent de ce monde à l'envers, où les femmes osent se prévaloir des prérogatives masculines⁷² ». De fait, *Les Amazones* propose un regard neuf sur ce mythe de femme forte dans la tragédie de cette période. Or, récits historiques⁷³ et récits de voyage⁷⁴ à propos des Amazones paraissent au XVIII^e siècle, ainsi qu'une seule comédie, *Les Amazones modernes* (1727) de Legrand et Fuzelier. Cette pièce jouée 39 fois à la CF appartient au répertoire comique et elle aborde la question de ces femmes guerrières avec un regard externe ; on les découvre à travers la perspective des personnages principalement masculins et elles sont représentées comme une population exotique et étrange⁷⁵. Les Amazones de Du Bocage sont tragiques et sont traitées très différemment, notamment parce que nous avons accès à leurs propres perspectives et à leur intériorité. *Les Amazones* évoque l'enjeu de la femme auteure : Du Bocage cherche à faire partie d'une tradition tragique féminine qui s'éloigne et se distingue de l'institution théâtrale, mais qui, par effet paratopique, s'inscrit néanmoins dans ce même cadre officiel.

COMÉDIE LARMOYANTE

Cénie ne participe pas au même système générique codifié que *Les Amazones* ; la pièce de Graffigny se situe dans la comédie larmoyante, une forme nouvelle qui fait partie de l'éclatement générique au XVIII^e siècle. Graffigny n'emploie jamais elle-même le terme de comédie

⁷² Marie-Élisabeth Henneau, « Amazones », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières*, éd. par Huguette Krief et Valérie André (Paris: Honoré Champion, 2015), 48.

⁷³ Voir Claude-Marie Guyon, *Histoire des Amazones anciennes et modernes* (1740).

⁷⁴ Voir Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde* (1771).

⁷⁵ Marc-Antoine Legrand, *Oeuvres de Le Grand* (Paris: Compagnie des Libraires associés, 1770), 273, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9768076s>.

larmoyante, mais elle écrit avec une conscience que son œuvre fait partie d'une « tradition préexistante⁷⁶ » — laquelle est cependant absolument émergente en regard de la tragédie. Parfois appelée drame bourgeois, la comédie larmoyante n'est ni tragédie ni comédie ; elle ne provoque pas le rire, mais elle a une conclusion heureuse⁷⁷. Des scènes sentimentales portent sur des enjeux familiaux, créant un mélange de sérieux et de comique ; on caractérise ce nouveau genre comme étant hybride et plus éloigné du système binaire de la comédie et tragédie⁷⁸. Malgré les critiques négatives de la comédie larmoyante déjà mentionnées, le genre rencontre d'importants succès, si l'on se fie au nombre de représentations et à la réception du public. L'œuvre de Graffigny et celle de de La Chaussée et de Destouches entre autres sont jouées des dizaines ou même des centaines de fois : *Mélanide* (1741) de La Chaussée apparaît 174 fois sur scène au cours du siècle⁷⁹. À la différence de La Chaussée, précurseur du genre⁸⁰, Graffigny écrit en prose, un choix inhabituel pour des pièces sérieuses de cette période. Elle est en fait la seule auteure dramatique du siècle qui n'écrit qu'en prose, ce qui éclaire son audace, le parcours distinctif qu'elle suit et la manière dont elle négocie avec les discours constituants⁸¹.

Choix esthétiques et images de femmes : passion tragique et sensibilité

De manière générale, les esthétiques présentes dans *Les Amazones* et *Cénie* se conforment aux attentes de leurs genres respectifs. À travers les personnages de ces deux pièces qui sont

⁷⁶ Perry Gethner, « Les pièces nouvelles de Graffigny : de la comédie sentimentale au drame », *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (2004): 41.

⁷⁷ Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante* (Paris Hachette, 1887), 81, <http://archive.org/details/nivelledelachaus00lansuoft>.

⁷⁸ Steinberger, « Spectacles of Intimacy », 64.

⁷⁹ « Le Projet des registres de la Comédie-Française ».

⁸⁰ Gethner, « Les pièces nouvelles de Graffigny : de la comédie sentimentale au drame », 41.

⁸¹ Russell Goulbourne, « Genre littéraire, sexe féminin : les enjeux esthétiques de *Cénie* », *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (2004): 27.

principalement féminins apparaît cependant la singularité des œuvres et, plus encore, dessine des figurations féminines. L'analyse que je propose dans cette section se fera ainsi à travers les actions et les paroles de ces femmes. Comment ces voix féminines représentent-elles la perspective de leurs auteures et quelles représentations féminines sont engagées ? Le concept d'*ethos* discursif qui décrit l'image de soi construite à travers le discours semble à même d'éclairer cet enjeu⁸². Selon R. Amossy, l'*ethos* produit une certaine figuration de l'auteur·e et est aussi relié à l'image de l'auteur·e créée par le regard extérieur du public : « les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain⁸³ ». Cela rappelle donc l'importance du contexte socio-historique dans lequel se trouvent Du Bocage et Graffigny et la situation précaire des auteures de la période ; les femmes devaient surmonter un manque d'autorité et se confronter à la construction d'une posture d'auteur·e, c'est-à-dire « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques⁸⁴ ». Cette autorité, dans ce cas provenant des attentes imposées selon le genre sexuel, « n'est pas d'ordre langagier, mais social⁸⁵ ». Si le concept du féminisme comme mouvement et idéologie explicite n'apparaît que vers la fin du XVIII^e siècle, ces auteures paraissent s'engager néanmoins dans « une réponse critique et compréhensive à la subordination délibérée et systématique des femmes comme groupe par les hommes comme groupe dans un certain contexte culturel⁸⁶ ». Du Bocage et Graffigny témoignent d'une volonté d'interroger la

⁸² Ruth Amossy, éd., *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos* (Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999).

⁸³ Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », 4.

⁸⁴ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009): 2, <https://doi.org/10.4000/aad.667>.

⁸⁵ Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologies des champs », dans *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos* (Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999), 128.

⁸⁶ Karen M. Offen, *European feminisms, 1700-1950: a political history* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000), 20. Traduction de Marijn S. Kaplan, « Le développement de l'identité féminine chez Françoise de Graffigny : *Cénie et Lettres d'une Péruvienne* », *Atlantis* 32.1 (2007): 6.

situation des femmes dans leurs écrits ; quelle voix donnent-elles donc à ces femmes et que peut-on donc comprendre à propos de leurs postures auctoriales ?

LES AMAZONES

La passion tragique des *Amazones* se transmet dans la pièce à travers trois voix féminines : Orithie, reine et grande prêtresse des Amazones ; Antiope, princesse des Amazones et nièce d'Orithie ; Ménalippe, chef de l'armée des Amazones. Du Bocage présente les fémininités contrastées de ces trois personnages et relève des enjeux de pouvoir et d'amour. La pièce commence par une confrontation entre deux extrêmes : Orithie veut épargner le héros Thésée à cause de son amour secret pour lui, tandis que Ménalippe tient à obéir aux mœurs amazoniennes en tuant ce prisonnier mâle. La reine des Amazones est en contradiction avec elle-même : « A dompter l'Univers dans un moment j'aspire/Dans l'autre je voudrais abandonner l'Empire⁸⁷ ». Malgré ses devoirs en tant que reine et chef spirituelle de son peuple, elle ne peut pas s'empêcher d'aimer ; on retrouve ici l'ambition de la femme forte en conflit avec son amour et, sur ce point, elle répond également au combat intérieur des personnages tragiques. Orithie assure aussi une conclusion typiquement tragique à cette pièce lorsqu'elle se suicide dans la dernière scène, désespérée par l'impossibilité de son amour. « Le conflit dans l'âme de la reine entre l'amour et le devoir » présente ici aussi le thème courant dans le genre de la tragédie⁸⁸. La reine des Amazones n'est donc pas un personnage qui subvertit la tradition tragique, mais répond plutôt aux attentes normatives de la femme forte dans la tragédie.

La nature spécifique du conflit des *Amazones* semble néanmoins assez particulière : il s'agit d'un milieu féminin qui présente le conflit interne du personnage tragique féminin, mais

⁸⁷ Du Bocage, *Les Amazones*, 10. Orithie à Antiope.

⁸⁸ Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIIIe siècle : Anne-Marie du Bocage*, 156.

aussi des femmes qui ne sont pas en conflit avec elles-mêmes. Ménélippe est inflexible face à la question morale de l'intrigue : « Votre zèle en tout temps fut le soutien des lois⁸⁹ », lui dit Orithie. La chef guerrière des Amazones ne questionne jamais les coutumes de son peuple. Ménélippe n'est pas sujette à la passion que ressent Orithie ; elle représente plutôt l'image de la noblesse et de la moralité pure. Orithie et Ménélippe mettent en avant un contraste direct : la femme passionnée et amoureuse et la femme infailliblement morale. L'écart entre elles est insoluble et constitue le fondement du conflit dans cette tragédie.

Le personnage d'Antiope complexifie le contraste entre ces figures féminines. Son amour partagé avec Thésée rencontre les mêmes problématiques que l'amour non réciproque de la reine : il est un ennemi du peuple. Leur amour entraîne un conflit qui rend encore plus difficile l'enjeu. Personnage dans une situation similaire à celle de sa tante, Antiope devrait trouver elle aussi une conclusion tragique. Cependant, Thésée lui a sauvé la vie sur le champ de bataille, ce qui lui fournit une justification honorable pour vouloir lui sauver la vie en retour : « Si leur devoir la vie, est honteux à ma gloire / L'effort de l'avouer surpasse leur victoire / Imitons leurs bienfaits ; qu'ils trouvent parmi nous / Des vertus dont l'éclat rende leurs yeux jaloux⁹⁰ ». Les paroles d'Antiope permettent de faire coïncider le désir d'Orithie à la moralité de Ménélippe, créant un personnage plus dynamique que les autres Amazones. Son choix décisif de partir avec Thésée assure la paix pour son peuple et lui permet d'abandonner le trône à Ménélippe ; elle trouve une résolution qui satisfait presque tout le monde.

Les personnages féminins de Du Bocage témoignent d'un conflit interne à l'égard de la situation des Amazones : choisir l'amour ou la tradition de son peuple. Cette opposition forte que

⁸⁹ Du Bocage, *Les Amazones*, 2. Orithie à Menalippe.

⁹⁰ Du Bocage, 5. Antiope à Orithie et à Ménélippe.

représente Orithie et Ménéippe est surmontée par Antiope, ce qui permet à ce personnage de s'échapper du déroulement tragique de la pièce et de s'émanciper de son destin. La femme forte comme thème principal de la pièce témoigne d'une filiation avec d'autres femmes fortes réelles et fictionnelles. Du Bocage choisit néanmoins la figure singulière de l'Amazone, ce qui renvoie directement au mythe antique. Les trois Amazones contrastées présentent toute une étendue de possibilités pour la femme forte et les manières dont elles répondent à leurs sentiments et leurs valeurs morales. Ces femmes avec un réel pouvoir politique promeuvent des revendications fortes quant à l'indépendance des femmes et leur capacité de gouverner. Du Bocage s'attaque directement aux préjugés à propos des femmes d'une manière nuancée ; les différents effets de l'amour, de la moralité et de la justice chez ces trois Amazones permettent une variété d'identités féminines.

CÉNIE

Dans la continuité de ses œuvres précédentes, Graffigny explore la sensibilité dans *Cénie*. Au XVIII^e siècle, l'Encyclopédie définit la sensibilité comme « une sorte de sagacité sur les choses honnêtes, & va plus loin que la pénétration de l'esprit seul⁹¹ ». Cette esthétique qui est aussi un enjeu philosophique et politique est particulièrement discutée à cette période : A. Lewis trouve que le terme « sensibilité » apparaît dans des textes littéraires⁹² au moins 1613 fois dans la période de 1750–1800, par rapport à seulement 188 instances dans la première moitié du siècle⁹³. Chaque auteur·e d'une œuvre qui porte sur la sensibilité ajoute à l'instabilité de sa définition car le concept mène à des interprétations polyvalentes⁹⁴ : une capacité empathique, une réponse émotionnelle,

⁹¹ Diderot, D'Alembert, et Jaucourt, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 52.

⁹² Textes littéraires inclus dans le corpus de la base de données Frantext.

⁹³ Ann Lewis, *Sensibility, Reading and Illustration: Spectacles and Signs in Graffigny, Marivaux and Rousseau* (Oxford: Legenda, 2009), 35.

⁹⁴ Lewis, 39.

une réponse morale sont toutes parmi les définitions multiples du terme au XVIII^e siècle. La sensibilité valorise les sentiments et les mœurs, mais elle reste difficile à définir. Pour présenter son interprétation de la sensibilité, Graffigny présente comme Du Bocage des personnages contrastés ; dans *Cénie*, il sert à insister sur les principes de l'empathie et de la sentimentalité. Cénie, une jeune femme qui cherche à déterminer son propre futur, figure comme représentante principale de cette philosophie. Elle veut se marier avec son cousin Clerval pour l'amour, au lieu d'accepter l'union avec son cousin aîné Méricourt qui veut profiter de sa fortune ; lors du conflit autour de cette question, Cénie tient à la moralité : « s'il est vrai que la fausseté est un vice méprisable, comment estimez-vous Méricourt ?⁹⁵ » et à la franchise : « Je me suis fait une idée différente du Mariage. Un mari qui n'est point aimé ne me paroît qu'un Maître redoutable⁹⁶ ». L'intrigue de Graffigny permet à la voix de cette jeune femme de s'exprimer librement. Malgré l'opposition des autres personnages face à ses vœux et à ses pensées — « On ne fait pas à votre âge de si profondes réflexions⁹⁷ » — Cénie reste convaincue de sa position. Méricourt tente de surmonter « l'obstination de Cénie⁹⁸ », mais en tant que figure antagoniste, il n'y réussit pas. Cénie affirme : « J'ignore, Monsieur, les obligations que je vous ai : si vous vouliez m'en instruire [...]»⁹⁹ ». Elle est inflexible dans sa moralité contre les actions de Méricourt qu'elle considère comme étant indignes. Cénie se présente ainsi comme une jeune femme déterminée mais sympathique à ceux qui le méritent. Cette indépendance n'est pas aussi marquée que celle des Amazones chez Du Bocage, mais elle correspond bien à un modèle alternatif de la femme forte et en quelque sorte actualisée.

⁹⁵ Graffigny, *Cénie*, 41. Cénie à Orphise.

⁹⁶ Graffigny, 43. Cénie à Orphise.

⁹⁷ Graffigny, 42. Orphise à Cénie.

⁹⁸ Graffigny, 73. Méricourt.

⁹⁹ Graffigny, 74. Cénie à Méricourt.

De la même façon que chez Du Bocage, les femmes dans *Cénie* adoptent un comportement et des attitudes complexes et subtiles et présentent des émotions et une sensibilité nuancée. Orphise, la gouvernante et mère secrète de Cénie, attribue la sentimentalité de sa fille à « un défaut de l'esprit, que la raison corrigera¹⁰⁰ ». Elle soutient l'importance de la moralité, comme le fait Cénie, mais non l'autonomie de cette jeune femme : « obéissez à votre père, vous trouverez en vous-même la récompense du sacrifice¹⁰¹ ». Or, on apprend que les soucis d'Orphise proviennent de son passé. Pour Orphise, la naissance de Cénie a coïncidé avec la perte de son statut, de son mari et de son enfant — pour autant qu'elle sache. « Pardon ma chère Cénie, s'il m'échappe des sentimens que l'état où vous allez entrer me rappelle... changeons de discours, votre âge n'est point celui de la tristesse¹⁰² ». Sa réticence à encourager l'amour de Cénie s'inscrit dans la peur d'une filiation malheureuse. Orphise est un personnage qui a ainsi une épaisseur psychologique. En revanche, Lisette, la suivante de Cénie, représente une image différente de la femme. En collaboration avec Méricourt, Lisette ne prend pas des décisions centrées autour de la sensibilité. Leurs conversations montrent à quel point ces deux personnages ne valorisent pas le caractère émotionnel des autres : « A mon arrivée le bon-homme [Dorimond] me dit en sanglottant que je ne devois pas songer à sortir de chez lui. Je vis qu'il étoit de votre intérêt que j'y restasse ; j'y restai¹⁰³ ». Lisette considère que l'empathie de Dorimond est une faiblesse qu'elle peut exploiter pour son propre bénéfice et pour avancer les desseins de Méricourt. Personnage mineur, Lisette montre des caractéristiques plutôt négatives qui contrastent avec la moralité, l'empathie et la sensibilité de Cénie et d'Orphise.

¹⁰⁰ Graffigny, 40. Orphise à Cénie

¹⁰¹ Graffigny, 43. Orphise à Cénie.

¹⁰² Graffigny, 44-45. Orphise à Cénie.

¹⁰³ Graffigny, 6. Lisette à Méricourt.

À la différence des *Amazones*, cette pièce comprend plusieurs personnages masculins : à part Lisette, on ne rencontre aucune femme pendant le premier acte. Les distinctions fortes entre les personnages reposent plutôt sur la démonstration de la sensibilité que sur le genre sexuel. Clerval et Dorimond représentent deux hommes sensibles : Clerval, amoureux et généreux, risque la confiance de sa famille en aidant son ami mystérieux Dorsainville, mais il n'hésite jamais à le faire. De sa part, Dorsainville reconnaît son sacrifice : « Digne ami des malheureux ! Je vous dois trop¹⁰⁴ ». En revanche, le personnage de Méricourt sert d'antagoniste à cette philosophie de sensibilité, mais ses actions sont condamnées lorsque ses motivations sont révélées aux autres personnages.

Les personnages de *Cénie* reflètent la posture plus modérée de Graffigny par rapport à celle de Du Bocage. Cénie et Orphise n'ont pas le même pouvoir politique des Amazones, mais elles ont une influence grâce à leur sensibilité. Les objectifs de ces personnages sortent très peu de l'ordinaire : Cénie cherche à se marier, Orphise veut la protéger. En outre, les hommes sensibles dans cette pièce agissent comme des alliés plutôt que des ennemis. Il n'existe pas la même distinction binaire des femmes et des hommes comme chez Du Bocage, mais plutôt une séparation par la moralité. Graffigny s'attaque donc moins directement aux revendications féminines ; les personnages qui tiennent à la philosophie centrale de la pièce sont les plus valorisés peu importe leur genre. Graffigny aborde en grande partie les mêmes concepts que Du Bocage, mais de manière plus subtile.

¹⁰⁴ Graffigny, 33. Dorsainville à Clerval.

Du Bocage et Graffigny proposent des intrigues situées dans des contextes complètement différents, mais ces auteures arrivent à partager certaines idées quant à leur conception de l'image de la femme et des féminités. D'abord, le fait qu'elles laissent de côté la majorité des personnages masculins rend clair leur intention de parler des femmes. Ensuite, le personnage mis au centre de l'intrigue est, dans les deux cas, une jeune femme. Antiope et Cénie sont des personnages complexes et résilients qui réclame le droit de faire ce qu'elles veulent et qui se construisent en regard de tensions qu'elles arrivent à intégrer à leurs identités. Elles ont de l'empathie et une conscience des sentiments des autres, mais leurs choix sont faits pour leur propre intérêt d'abord. Les autres femmes qui servent de contraste sont moins dynamiques et tiennent à une vision du monde ; on le voit surtout chez Ménéalippe, convaincue d'une seule position morale contre les hommes, mais aussi chez Orphise, qui encourage le bonheur de Cénie mais se montre réticente à certaines de ses revendications de sa liberté.

Malgré ces similarités, les cadres choisis par Du Bocage et par Graffigny pour présenter ces personnages féminins témoignent de leurs différentes stratégies et rend compte d'ethos contrastés en tant qu'auteures. Dans un monde qui ne ressemble pas au nôtre, Du Bocage montre les femmes qui possèdent déjà du pouvoir — politique et sociale — et qui cherchent à le retenir ; la dernière action d'Antiope consiste en son choix de partir avec Thésée pour l'amour, mais négocie la protection politique de son peuple. Graffigny montre elle une jeune femme qui réclame son autonomie dans un contexte vraisemblable pour cette période : elle veut choisir de se marier pour l'amour. Cénie se retrouve dans une position sans pouvoir tangible : elle doit convaincre les figures d'autorité qui l'entoure — son père, sa gouvernante — de son avis, mais le seul moyen qu'elle a pour ce faire est de faire appel à leur compassion pour sa situation. Dans les deux cas, la

caractérisation des figures féminines ainsi qu'une considération de la situation sociale de Du Bocage et de Graffigny permettent de distinguer et d'éclaircir leurs postures auctoriales. D'abord, la posture auctoriale de Du Bocage est directe et forte. *Les Amazones* présente un discours puissant quant aux capacités politiques et morales des femmes et dans sa carrière littéraire, Du Bocage montre également une volonté de donner la preuve de ses capacités dans les domaines masculins de la tragédie et de la poésie épique. Son œuvre et sa filiation avec les femmes fortes fictionnelles et réelles témoignent donc de cette ambition et renforce la légitimité de ses activités littéraires. En revanche, Graffigny prend une posture plus subtile. La flexibilité du nouveau genre légitime un discours qui porte sur l'actualité des femmes ; *Cénie* remet en cause le statut des femmes sans trop subvertir l'ordre social. Sa stratégie d'écriture, plus prudente que celle de Du Bocage, s'aligne mieux avec la société mondaine dans laquelle elle trouve d'abord du succès : ses considérations de la sensibilité en tant que question philosophique et sa réticence de se considérer auteure dépeint la posture modérée de Graffigny qui, à la différence de sa contemporaine, occupe une position sociale plus fragile.

CONCLUSION

Du Bocage et Graffigny s'attaquent à l'écriture dramatique au sein d'un même contexte socio-historique. Face à une institution littéraire qui les exclut, ces femmes de lettres entrent néanmoins dans la société littéraire et mondaine. L'opposition qui existe entre la sociabilité au féminin et la professionnalisation à cette période crée un environnement hostile quant à leurs activités littéraires ; ces deux auteures choisissent malgré l'adversité une carrière littéraire. Leurs pratiques respectives reflètent leurs différentes stratégies auctoriales ; Du Bocage aborde des genres traditionnellement masculins et codifiés, tandis que Graffigny se tourne vers des genres

innovants et plus ouverts. La manière dont elles négocient avec les formes qu'elles privilégient, ainsi que les modèles féminins qu'elles imaginent témoignent de l'audace évidente de Du Bocage et de l'approche plus subtile de Graffigny. Ces contrastes révèlent les différentes postures autoriales des deux femmes et constituent un des moyens d'explorer la condition des femmes de lettre au XVIII^e siècle. Pour aller plus loin, la question de la réception immédiate et à long terme de telles auteures permettrait d'approfondir cette enquête et d'éclairer plus singulièrement l'étude de la condition des femmes dramaturges au XVIII^e siècle ; la réception des *Amazones* et de *Cénie* permet d'affiner le statut de ces deux auteures. Grimm commente au sujet des *Amazones* « les défauts sans nombre qui se trouvent dans cette pièce¹⁰⁵ » ; il dit aussi à propos de Du Bocage que « sans l'indulgence qu'on a pour son sexe, la première représentation n'aurait pas été achevée¹⁰⁶ ». Sa réaction à Graffigny montre une critique plus douce ; Grimm raconte que *Cénie* « a réussi par le style et les sentiments, malgré les défauts qu'on y a aperçus¹⁰⁷ ». Le style direct et fort de Du Bocage rencontre ici une réaction plus négative, tandis que Graffigny est représentée de manière plus favorable. Ces deux femmes sont représentatives d'un moment propice à l'écriture dramatique des femmes et leurs œuvres révèlent des enjeux pertinents pour les femmes dans cette période. Leurs stratégies contrastées et leurs trajets professionnels offrent deux perspectives nuancées sur la condition de l'auteure dramatique au XVIII^e siècle. L'analyse des œuvres dramatiques de ces deux femmes permet de mesurer à quel point l'accès difficile des femmes au monde professionnel résonne encore en notre présent et peut avoir de la pertinence jusqu'à aujourd'hui.

¹⁰⁵ Grimm, *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique*, 332.

¹⁰⁶ Grimm, 333.

¹⁰⁷ Grimm, 445.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth, éd. *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999.
- . « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009). <http://journals.openedition.org/aad/662>.
- . « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologies des champs ». Dans *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos*, 129-56. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999.
- BNF Essentiels. « Anne-Marie Du Bocage ». Consulté le 16 janvier 2020. <https://gallica.bnf.fr/essentiels/bocage>.
- Barbier, Marie-Anne. *Théâtre de Mademoiselle Barbier*, 1745. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5740403d>.
- Best, Janice. *La subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*. Montréal: Éditions Balzac, 2001. <https://archive.org/details/lasubversionsile00best/page/n5>.
- Brown, John Russell. « Tragedy ». Dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford University Press, 1 janvier 2005. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-865>.
- Challandes, Laure. « Mme de Graffigny et Rousseau ». Dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12. Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- Desfontaines, Pierre François Guyot. *Observations sur les écrits modernes*. Vol. 1. Paris: Chez Chaubert, 1735.
- Diderot, Denis, Jean Le Rond D'Alembert, et Louis de Jaucourt, éd. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. vol. XVII ENCCE - Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie, 1751. <http://encce.academie-sciences.fr/encyclopedie/>.
- Du Bocage, Anne-Marie. *Les Amazones*. Paris: Chez Merigot, 1749. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5457815q>.
- Evain, Aurore, Perry Gethner, et Henriette Goldwyn, éd. *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime: XVIIIe siècle*. Vol. IV. Paris: Classiques Garnier, 2015.
- Fleury, Agnès. *Le classicisme ou le génie français: « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »*. Bruxelles: Plurilingua, 2015. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=2027812>.
- Forestier, Georges. *Tragédie française : passions tragiques et règles classiques*. Paris: Armand Colin, 2010.
- François-Giappiconi, Catherine. « Mme de Graffigny et Nivelles de La Chaussée ». Dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12. Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- Frantz, Pierre, et Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Vol. 3. Anthologie de l'avant-scène théâtre. Paris: L'avant-scène théâtre, 2009.
- Gély, Véronique. « Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance ». Dans *La Muse de l'éphémère*, 11-22. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- Gethner, Perry. « Les pièces nouvelles de Graffigny : de la comédie sentimentale au drame ». *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (2004): 41-49.
- Gill-Mark, Grace. *Une femme de lettres au XVIIIe siècle : Anne-Marie du Bocage*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

- Goulbourne, Russell. « Genre littéraire, sexe féminin : les enjeux esthétiques de Cénie ». *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004:12 (2004): 26-40.
- Graffigny, Françoise de. *Cénie*. Paris: Chez Cailleau, 1751.
<http://archive.org/details/ceniepieceencinq00graf>.
- . *Correspondance de Madame de Graffigny*. Édité par English Showalter. Vol. X. Oxford: Voltaire Foundation, 2006.
- Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- Grimm, Friedrich Melchior. *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique*. Consulté le 1 mars 2020. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849900x>.
- Henneau, Marie-Élisabeth. « Amazones ». Dans *Dictionnaire des femmes des Lumières*, édité par Huguette Krief et Valérie André, 1:48-51. Paris: Honoré Champion, 2015.
- Kaplan, Marijn S. « Le développement de l'identité féminine chez Françoise de Graffigny : Cénie et *Lettres d'une Péruvienne* ». *Atlantis* 32.1 (2007): 5-13.
- Kremer, Nathalie. « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation ». Dans *L'art de la préface au siècle des Lumières*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Laizé, Nina. « Le statut du personnel de la Comédie-Française : entre entreprise et service du public et de la Cour, 1680-1789 ». Université de Paris I, 2012.
- Lanson, Gustave. *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*. Paris Hachette, 1887.
<http://archive.org/details/nivelledelachaus00lansuoft>.
- « Le Projet des registres de la Comédie-Française ». Consulté le 19 octobre 2019.
<https://www.cfregisters.org/fr/>.
- Lebreton, Théodore Éloi. *Biographie normande: recueil de notices biographiques et bibliographiques*. Le Brument, 1857.
- Legrand, Marc-Antoine. *Oeuvres de Le Grand*. Paris: Compagnie des Libraires associés, 1770.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9768076s>.
- Lewis, Ann. *Sensibility, Reading and Illustration: Spectacles and Signs in Graffigny, Marivaux and Rousseau*. Oxford: Legenda, 2009.
- Lilti, Antoine. *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Meizoz, Jérôme. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009). <https://doi.org/10.4000/aad.667>.
- Offen, Karen M. *European feminisms, 1700-1950: a political history*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle. *Théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris: Champion, 2003.
- Reid, Martine. *Des femmes en littérature*. Paris: Belin, 2010.
- . « For another history of women in literature ». *Feminismo/s* 0, n° 34 (20 décembre 2019): 43-52.
<https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.02>.
- Roulin, Jean-Marie. *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005:03. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. « Lettre à d'Alembert Sur Le Spectacles », 1758.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991477k>.
- Sanjuan, Agathe, et Martial Poirson. *Comédie Française : Une histoire du théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.
- Scott, Virginia. « Paris ». Dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford University Press, 1 janvier 2005.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-3005>.

- Seth, Catriona. « 'Je ne suis pas bien aise d'être connuë comme auteur' : la *Nouvelle espagnole* de Mme de Graffigny ». Dans *Françoise de Graffigny, femme de lettres : Écriture et réception*, 5-15. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004:12. Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- Showalter, English. *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004:11. Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- Steinberger, Deborah. « Spectacles of Intimacy: A New Look at the Comédie Larmoyante ». *L'Esprit Créateur* 39, n° 3 (1999): 64-75. <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0449>.
- Trott, David. *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*. Montpellier: Espaces 34, 2000.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Éditions Minuit, 1985.
- Wolfgang, Aurora. « Words and Worlds of Difference: Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne* ». Dans *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782*. Florence, UK: Routledge, 2004. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=4816797>.
- Zinsser, Judith, et Julie Hayes. *Emilie du Châtelet: rewriting Enlightenment philosophy and science*. Vol. 2006:01. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford: Voltaire Foundation, 2006.