Denis Diderot et Françoise de Graffigny : silence scénique et mirages de l'identique

Franck Cabane et Charlotte Simonin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4929>

DOI : 10.4000/rde.4929

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 75-92

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Franck Cabane et Charlotte Simonin, « Denis Diderot et Françoise de Graffigny : silence scénique et mirages de l'identique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 7, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4929>

Franck CABANE
Charlotte SIMONIN

Denis Diderot et Françoise de Graffigny : silence scénique et mirages de l'identique

En dépit d'un goût commun pour le théâtre sous tous ses aspects et d'une production dramatique marquante, mais de volume réduit, Françoise de Graffigny et Denis Diderot ne se sont, semble-t-il, jamais rencontrés en personne. Des bruits ont couru, des polémiques se sont élevées, liés à un attrait partagé pour des thèmes que d'autres dramaturges avaient déjà exploités, mais les documents à ce sujet sont minces et ne permettent guère de trancher. Ouvrons les lettres de M^{me} de Graffigny¹, dans lesquelles se croisent au tournant du siècle, croqués sur le vif, par fines touches anecdotiques ou au travers d'aperçus mémorialistes dignes de Saint-Simon, la plupart des célébrités et des oubliés de la République des Lettres². Y figurent entre autres, Montesquieu³, Marivaux, Crébillon et Fontenelle, homme d'expérience, fertile en histoires, Voltaire puis Fréron, mais aussi M^{me} Bourette et M^{me} du Boccage, ou encore Meunier de Querlon. Du plumitif au Phénix, beaucoup d'hommes et de femmes

1. Françoise de Graffigny, *Correspondance*, édition sous la direction d'A. Dainard, E. Showalter et D. Smith, Oxford, Voltaire Foundation (Vol. I-XIII parus). Pour les lettres non encore parues, mais obligeamment fournies par l'équipe Graffigny, nous précisons simplement la date. Nous modernisons l'orthographe des citations. Nous adressons de sincères remerciements au Professeur D. Smith pour ses commentaires avisés sur cet article.

2. Voir C. Simonin, « Vie privée, vie publique, hommes et femmes de lettres à travers la correspondance de Françoise de Graffigny » in *Pauvre Diable, Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, sous la direction d'H. Duranton, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006, p. 97-108.

3. Voir C. Volpilhac-Augier, « Montesquieu et M^{me} de Graffigny, regards croisés, regards obliques, ou Histoire d'un Persan et d'une Péruvienne », in *Françoise de Graffigny, femme de lettres, écriture et réception*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 149-158.

de lettres des années cinquante se trouvent ainsi ranimés pour notre plus grand bonheur, à une exception près toutefois, et non des moindres, Denis Diderot.

Ce silence peut surprendre. Les deux auteurs évoluent en effet dans des milieux qui sont loin d'être étanches. Ils fréquentent l'un et l'autre, à des degrés divers, des personnalités aussi différentes voire opposées que M^{lle} Camasse, M^{lle} Quinault⁴, Helvétius ou le comte de Caylus⁵. En des périodes distinctes, ils ont noué, de façon provisoire ou durable, des liens d'amitié ou de travail avec des esprits de haut vol comme Duclos⁶, Turgot ou Rousseau⁷. Enfin, qui ne sait qu'ils ont consacré tous deux une partie non négligeable de leur temps à l'élaboration de nouvelles formes dramatiques, et qu'ils peuvent être considérés à ce titre comme des initiateurs du drame bourgeois⁸ ?

Toutefois, si M^{me} de Graffigny oublie de « croquer » l'homme Diderot⁹, elle suit ses publications et le lit souvent avec plaisir en faisant

4. Le 28 décembre 1745, Madame de Graffigny a ainsi pour partenaire aux cartes, M^{me} de Maux, future amie de Diderot. Toutes deux s'amuse à tricher contre M^{lle} Quinault (Graffigny, *Correspondance*, tome VII, p. 169).

5. Voir P. Enckell, « Le Comte de Caylus, ses amis et *Les Étrennes de la Saint-Jean*, 1738-1751 », *RHLF*, 101 :1, 2001, p. 123-134 ; voir D. Masseau, « Caylus, Diderot et les philosophes », in *Le comte de Caylus, les Arts et les Lettres (1692-1765)*, Amsterdam/NY, Rodopi, 2004, p. 45-57.

6. Voir C. Dornier et D. Smith, « Duclos vu par M^{me} de Graffigny », Oxford, *SVEC*, 371, 1999, p. 221-256. Duclos et Turgot, proches amis de Françoise de Graffigny, sont habitués à être reçus chez elle à bras ouverts, et sans façon. Elle surnomme le premier « La Rancune » et le second « Le Métromane ». Quant à Helvétius, « Le Génie », c'est en grande partie grâce à elle qu'il devient, en 1751, l'époux de « Minette », sa petite-nièce Anne-Catherine de Ligniville, qu'elle avait élevée en Lorraine et hébergée à Paris dès septembre 1746 (Voir *Correspondance générale d'Helvétius*, tome V, Oxford, Voltaire Foundation, 2004).

7. Cf. E. Showalter, *Madame de Graffigny and Rousseau : between two Discours*, Oxford, *SVEC*, CVXXV, 1978 (Une édition *Des Saturnales* figure en fin d'ouvrage). Voir aussi, *Diderot – Rousseau. Un entretien à distance*, sous la direction de F. Salaün, Desjonquères, 2006.

8. La question de l'invention du drame ou du « genre sérieux » est complexe. Le théâtre de Nivelle de la Chaussée comme celui de Destouches en constituent des moments importants. Le drame bourgeois théorisé par Diderot, nommé par certains « tragédie bourgeoise », est influencé par la « domestic tragedy » de Lillo et Moore. Voir *Nivelle de la Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, direction de J. Dagen, C. François-Giappiconi, S. Marchand, PUPS, 2012. Voir M. Buffat (éd.), *Diderot, l'invention du drame*, Klincksieck, 2000 ; J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Armand Colin, 1973, p. 466-468 ; A. Mesnil, *Diderot et le drame : théâtre et politique*, PUF, 1995.

9. Dans les années 1750 la vie salonnière de Madame de Graffigny est si intense et agitée qu'il arrive qu'elle rencontre et même fréquente des gens qu'elle oublie de mentionner. C'est le cas du jeune Autrichien Iselin, en voyage en France, avec qui elle discute à de nombreuses reprises, qui consigne le fait dans son *Journal* sans que son nom

part de ses réactions à Devaux. Le 26 mars 1746, elle signale dans sa proluxe *Correspondance* la publication des *Pensées philosophiques*, livre « mâle, énergique, concis, lumineux », dont le style l'enthousiasme :

Je viens d'arracher de mes mains, de jeter là, devant moi, le livre qui, de tous les livres, m'a fait le plus de plaisir. C'est moins pour les choses qu'il traite que pour la force, l'élégance, le naturel, la noblesse du style. Fuyez, rentrez dans le néant, Mons. De Vauvenargues et ne montrez jamais votre ignorante loquacité ! Tu devines bien qu'à cet enthousiasme je te parle des *Pensées philosophiques*¹⁰.

Le 25 juillet 1749, elle s'indigne, en des termes bien peu amènes, de la publication de la *Lettre sur les Aveugles*, dont la pensée matérialiste athée visiblement l'effraie. Le 25 mai 1757, elle badine au sujet des *Entretiens sur le Fils naturel* accusant Diderot de se fouetter « avec des plumes ». Mais, dans la lettre du 2 novembre 1758, elle reprend le ton de l'éloge et, avec un enthousiasme qui manifeste sa communauté d'esprit avec l'auteur du *Père de famille*, vante la poétique du *Discours sur la poésie dramatique* :

Tu me diras bien vite, mon ami, ce que tu penses du Diderot. Ah, mon Dieu, si nous avions eu de pareilles poétiques, quelles pièces nous aurions faites ! Les bonnes choses viennent toujours trop tard¹¹.

Malheureusement, l'épistolière meurt quarante jours plus tard, le 12 décembre 1758, sans avoir eu le bonheur d'approfondir son goût pour le théâtre de Diderot, ni celui de voir des pièces qui ne seront représentées, à la Comédie Française, qu'en 1761 pour *Le Père de famille* et qu'en 1771, une fois seulement et sans succès, pour *Le Fils naturel*.

La *Correspondance* connue de Diderot ne contient, en revanche, aucune mention explicite de M^{me} de Graffigny, ni de ses ouvrages. Le parcours de l'œuvre fictionnelle, philosophique et politique de Diderot conduit à un constat similaire, exception faite d'une mention rapide de *Cénie* dans la version définitive d'*Est-il bon ? Est-il méchant ?*¹², qui date

soit même cité dans la *Correspondance* de l'épistolière. Toutefois, il est permis de penser qu'étant donné la célébrité de Diderot, et connaissant la curiosité de Devaux pour les auteurs parisiens, elle l'aurait signalé (voir E. Showalter, « M^{me} de Graffigny en 1752 », in *Françoise de Graffigny, femme de lettres, écriture et réception*, op. cit., p. 50-59).

10. Graffigny, *Correspondance*, VII, 324-325.

11. Lettre du 2 novembre 1758 de Françoise de Graffigny à Devaux.

12. Diderot, *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?*, éd. J. Goldzink, GF-Flammarion, 2005, p. 219. Le titre de *Cénie* apparaît, acte I, scène 5, au cours d'une discussion entre M^{me} de Chépy et sa femme de chambre, M^{lle} de Beaulieu, comédienne à ses heures, « un peu folle, mais [qui] fait ses rôles à ravir ». Après cette brève mention, à défaut d'un passage de *Cénie*, le personnage déclame un extrait du *Philosophe marié* de Destouches (1727), où la servante Finette fait l'apologie des femmes.

de la fin des années soixante-dix. Seule une information de seconde main, fondée sur quelques propos rapportés de Diderot sur *Cénie*, figurant dans l'édition Assézat-Tourneux des *Œuvres complètes*¹³, accrédite l'idée que Diderot connaissait bien cette pièce et l'estimait ; idée invérifiable, bien sûr, mais séduisante et très probablement vraie. Cette absence de références explicites de la part du philosophe a suscité des interrogations, des doutes, et continue d'alimenter des polémiques autour de la parenté thématique et structurelle de *Cénie* et du *Fils naturel*, d'une part, et du *Père de famille* et de *La Fille d'Aristide*, d'autre part. Diderot n'aurait, selon certains, que trop eu le temps après 1758, n'eût-ce déjà été le cas de 1750 à 1758, de voir, ou de lire *Cénie* et de constater la parenté de cette dernière avec ses propres pièces.

Les trames dramatiques et les thématiques des quatre pièces en prose de M^{me} de Graffigny et de Diderot, *Cénie* et *La Fille d'Aristide*, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, toutes jouées et parues en l'espace de huit ans, de 1750 à 1758, doivent donc être comparées et leurs enjeux dramaturgiques et philosophiques étudiés de manière précise. Il faudra se souvenir que le débat sur l'influence que les pièces de M^{me} de Graffigny, en particulier *Cénie*, ont pu, selon certains, exercer sur Diderot s'est ouvert dans le cadre des polémiques déclenchées par des anti-philosophes aux plumes acérées comme Palissot et Fréron¹⁴. Le dossier instruit contre Diderot est donc originellement pour le moins partisan. Chemin faisant, nous évoquerons ce que disent les principaux critiques, du siècle des Lumières à aujourd'hui, du rapport entre nos deux auteurs, tout en considérant qu'au fil des années l'histoire littéraire a eu tendance à instituer comme vérité ce qui n'était initialement qu'hypothèse ou supposition.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il n'est pas inutile de faire une mise au point sur l'accueil réservé aux pièces des deux dramaturges. Si *La Fille d'Aristide*, qui avait été lue aux acteurs de la Comédie Française

13. Diderot, *Œuvres complètes*, AT, tome VII, p. 6. Voir E. Showalter, « Diderot and Madame de Graffigny's *Cénie* », *French Review*, 39, 1965, p. 394-397 ; et du même auteur « « Madame a fait un livre » : Madame de Graffigny, Palissot et *Les Philosophes* », *RDE*, 23, p. 109-126.

14. Les polémiques firent rage. Les propos ironiques de Fréron sur le silence de Diderot en donnent la mesure : « M. Diderot se serait fait beaucoup d'honneur s'il n'avait pas eu l'air de donner comme une nouveauté une distinction qui est rebattue, et surtout s'il avait rappelé avec un juste éloge *Mélanide* et *Cénie*, pièces du genre sérieux qui ont précédé la naissance du *Fils Naturel* » (Fréron, *L'Année littéraire*, 1761, tome IV, p. 308). Voir la très riche édition d'O. Ferret, qui fournit, outre le texte de la pièce, une vingtaine de pamphlets contemporains : *La comédie des Philosophes et autres textes*, réunis, présentés et annotés par O. Ferret, PU de Saint-Étienne, « Lire le 18^e siècle », 2002.

dès 1756 et dont le sujet était bien connu dans la République des Lettres, ne fut pas accueillie lors de sa représentation comme M^{me} de Graffigny l'aurait souhaité, le succès rencontré par *Cénie* fut, en revanche, considérable. Rééditée, traduite et adaptée à travers toute l'Europe, *Cénie* fut représentée vingt-cinq fois à la Comédie Française en 1750, et reprise une quarantaine de fois jusqu'en 1762. Pour leur part, les deux pièces de Diderot furent loin d'emporter, comme on sait, les mêmes suffrages. violemment critiquées par certains, qui virent en Diderot le chef de file des encyclopédistes, la pierre angulaire des officines de l'athéisme et des presses clandestines, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* ne manquèrent pourtant pas d'enthousiastes défenseurs, Grimm et Lessing au premier chef¹⁵. Rappelons, pour l'anecdote, qu'au beau milieu du combat encyclopédique *Le Père de famille* parvint à séduire, lors de sa parution, en 1758, un censeur érudit comme Lavirotte, qui avait été chargé de la vérification institutionnelle du texte. Souvenons-nous aussi enfin que les pièces de théâtre des deux écrivains constituèrent des événements théâtraux en France, mais également à l'étranger. Ainsi, après que *Cénie* eut connu plus de treize adaptations et traductions différentes à travers l'Europe, l'intérêt pour le théâtre de Diderot s'étendit à son tour jusqu'en Russie¹⁶.

Le combat mené par Diderot pour faire reconnaître la qualité de son théâtre fut néanmoins d'une rudesse sans précédent. Il fut en effet suspecté à tort, rappelons-le, d'avoir littéralement plagié de bout en bout la comédie de Goldoni, *Il Vero amico*, publiée en 1751, six ans avant la publication du *Fils naturel*. Diderot fit d'ailleurs le point sur ces accusations dans son *Discours de la poésie dramatique*, en 1758, en reprenant les pièces du dossier et en détaillant son propre travail :

Quoi qu'il en soit, de cette portion d'une farce en trois actes, j'en fis la comédie du *Fils naturel* en cinq ; et mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la

15. Voir Francis Lamport, « Lessing traducteur et critique de Diderot » in *Études sur le Fils naturel*, op. cit., p. 171-180. Signalons également que Lessing, qui appréciait beaucoup *Cénie*, critiqua la traduction allemande de cette pièce par Luise Gottsched. Voir, pour une synthèse sur la réception des pièces en Allemagne, l'ouvrage de R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, PUF, 1954 ; et également A. Saada, *Inventer Diderot*, CNRS éd., 2003, chapitre « construction d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières », p. 135-148.

16. Voir C. Simonin et D. Smith, « Les fortunes de *Cénie* en France et à l'étranger », in *Ris, masques et tréteaux, aspects du théâtre du XVIII^e siècle, Mélanges en hommage à David A. Trott*, études réunies et éditées par M. Girou-Swidorski, S. Massé et F. Rubellin, Canada, 2008, p. 323-349. Voir P. Zaborov, « Le théâtre de Diderot en Russie » in *Colloque international Diderot (1713-1784)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, p. 493-501.

musique, la déclamation, et la pantomime ; et je formai du tout une espèce de roman que j'intitulai *Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, avec l'histoire véritable de la pièce¹⁷.

De fait, comme l'a démontré Busnelli, *Il vero amico* lui offrait un cadre qu'il réaménagea, réorienta et même démultiplia, en suggérant dans *les Entretiens* des modifications de registre du *Fils naturel*. En polygraphe joueur qui se met en scène dans son propre texte, il joua ainsi sur la plasticité de sa pièce. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer les prolongements de l'aveu paradoxal d'originalité, qui a suivi la polémique initiée par Palissot autour du pillage de Goldoni.

M^{me} de Graffigny qui nourrissait une admiration inquiète à l'égard de Diderot était bien informée des polémiques qui empoisonnaient régulièrement la vie théâtrale¹⁸. Les accusations lancées contre Diderot ne lui échappèrent pas, comme l'atteste la lettre du 25 mai 1757 à Devaux :

T'ai-je dit que *Le Fils Naturel* est tiré presque scène pour scène de Goldoni ? C'est Laugier qui a fait cette découverte. Je serais fâchée que cela lui [à Diderot] fût du tort du côté de l'intérêt, mais c'est une terrible sottise de tromper ainsi le public et avec tant d'arrogance. Ce Goldoni a un *Père de famille* que je lis actuellement. Il est certain qu'au moins il a donné à Diderot les idées du naturel qu'il nous prêche comme s'il était de lui¹⁹.

17. *Discours de la poésie dramatique* in *Œuvres esthétiques*, édition P. Vernière, Garnier, p. 222-223. Voir, pour un examen très détaillé du dossier, M.-D. Busnelli, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot*, Droz, 1970, p. 75-160. Voir, au sujet des réécritures, M. Cook et M.-E. Plagnol-Dieval, *Réécritures 1700-1820*, Actes du colloque d'Exeter (2000), Peter Lang, « French Studies », 2002.

18. Les attaques essuyées par Diderot furent d'une extrême violence. Un pamphlétaire anonyme, probablement Palissot, s'attaqua sans ménagements aux *Entretiens* : « Au lieu de ces humbles préfaces dont tant de pièces sont lâchement accompagnées, à la place de ces *Examens*, où Corneille convenait sottement des défauts de son ouvrage, vous avez pris le parti de relever vous-même les inimitables perfections d'une comédie dont vous êtes à la fois le sujet, l'auteur et l'acteur ; vous avez voulu encore être son panégyriste [...]. M. de la Chaussée, M^{me} de Graffigny qui se sont exercés dans ce genre n'ont fait que donner des pièces ; vous, Monsieur, vous donnez des Lois... Ne peut-on pas dire que ce genre n'est créé et n'existe réellement que du moment qu'on a su lui donner un titre ? Colomb découvrit les Indes Occidentales : Amerigo Vespuce vint après lui qui leur donna son nom : peut-être de même le genre sérieux devait il prendre le vôtre [...]. » (*Supplément d'un important ouvrage, ou scène dernière du Fils Naturel, avec une lettre à Dorval*, portant l'indication satirique « à Venise, chez François Goldino, à l'enseigne del Fido Amico, mars 1758 », p. 58-59). Voir, à ce sujet, le dossier constitué par Kate Tunstall sur *Le Fils naturel* (*Études sur Le Fils naturel et Entretiens et sur Le Fils naturel*, N. Cronk (éd.), Voltaire Foundation, 2000, p. 210-324).

19. Lettre de M^{me} de Graffigny à Devaux du 25 mai 1757.

Il faut noter qu'Alexandre-Louis Laugier lui signala dès mai 1757, deux mois avant l'article venimeux de Fréron dans *L'Année Littéraire*, des ressemblances entre la pièce de Diderot et celle de Goldoni. Ce qui occasionna une brouille avec le milieu encyclopédiste, au sujet de laquelle Laugier lui adressa, le 3 décembre 1757, quelques mots d'excuses et de réconfort, non dépourvus d'arrière-pensées²⁰.

Les langues se délièrent, sans prendre garde qu'elles pouvaient fourcher. Jean-Jacques Rousseau a fait état dans ses *Confessions* des tensions engendrées par cette polémique dans l'entourage des deux protagonistes, sans pour autant en rendre compte avec toute l'objectivité nécessaire. Il y signale, au livre IX des *Confessions*, les bruits que M^{me} de Graffigny avait fait courir à cette occasion, selon lui, sur sa rupture avec Diderot, alors en pleine tourmente encyclopédique :

Outre l'orage excité contre l'*Encyclopédie*, il en essayait alors un très violent au sujet de sa pièce que, malgré la petite histoire qu'il avait mise à la tête, on l'accusait d'avoir prise en entier de Goldoni. Diderot, plus sensible encore aux critiques que Voltaire, en était alors accablé. M^{me} de Graffigny avait même eu la méchanceté de faire courir le bruit que j'avais rompu avec lui à cette occasion²¹.

Rien pourtant, dans la *Correspondance* de cette dernière, ne vient avérer cette supposée médisance.

Dans le droit fil des attaques menées à l'occasion de l'affaire Goldoni, le silence de Diderot à l'égard des pièces de M^{me} de Graffigny a parfois été interprété comme le refus marqué de reconnaître une dette, le symptôme d'un emprunt qui n'avait pas été assumé. Mais un examen précis des trames dramatiques des pièces des deux auteurs, comparées deux à deux, révèle l'absence de fondements objectifs du discours récurrent sur la similitude voire la grande proximité de ces ouvrages.

Précisons la trame de *Cénie*, qui exploite conjointement les thèmes du retour du père disparu, des épreuves de la vertu et surtout de la mère gouvernante. Cette pièce débute sur une intrigue ourdie par Méricourt, soutenu par la servante Lisette, en vue d'obtenir la main de Cénie, un

20. A. Courbet rapporte, dans un article de la revue *Lotharingia*, des propos de la lettre de Laugier : « Je suis pourtant fâché de vous avoir brouillé, quoique innocemment, avec cet aréopage, mais pourquoi veulent-ils nous faire accroire que des vessies sont des lanternes ? » (A. Courbet, « Lettres d'A. Laugier, médecin lorrain à la cour impériale de Vienne, à Madame de Graffigny (1756-1758) », *Lotharingia* 9, 1999).

21. Rousseau, *Confessions* in *Œuvres complètes*, tome I, « Les Confessions et autres textes autobiographiques », Gallimard, « Pléiade », p. 460. Dans la *Lettre à D'Alembert*, Rousseau avait reproché à la dramaturge d'entretenir certains aspects de la polémique à ses dépens (*Lettre à D'Alembert* in *Œuvres complètes*, tome V, « Écrits sur la musique, la langue et le théâtre », Gallimard, « Pléiade », p. 44, en note).

parti susceptible de réduire ses embarras financiers. Mais, pour Méricourt, convaincre son oncle Dorimond, père putatif de Cénie, s'avère plus difficile que prévu, car Cénie est amoureuse et aimée en retour de Clerval, son frère cadet. Pour triompher dans son entreprise, il projette alors de discréditer Clerval et Orphise, gouvernante et mère de Cénie, dont le mari Dorsainville a disparu lors d'une campagne malheureuse aux Indes. Marque ultime de cynisme, espérant pousser son avantage, Méricourt n'hésite pas à produire une lettre authentique prouvant que Mélisse, l'épouse décédée de Dorimond, a feint une grossesse et fait passer Cénie pour leur enfant. Mais, au terme du quatrième acte, Méricourt est évincé de façon définitive par Clerval, et au cinquième, la pièce se dénoue sur une scène de reconnaissance de Cénie, Orphise et Dorsainville, dont la paternité est enfin révélée. L'intrigue de la pièce repose sur la mise au jour de l'infamie et du cynisme de Méricourt et sur le réinvestissement tâtonnant, douloureux, puis lumineux, d'une histoire familiale fragmentaire par Cénie.

La relation de complicité fervente que la dramaturge établit entre Orphise et sa fille Cénie est le cœur vivant de la pièce. Cette alliance, qui entremêle protection, éducation et progressive autonomie, contraste fortement avec la fragilité du couple scénique artificiel formé par Méricourt et Lisette. Mais c'est au travers de cette opposition que la dynamique de reconnaissance prend place. Les trois autres personnages masculins, Dorsainville et Clerval, d'une part, Dorimond, d'autre part, évoluent dans ce contexte. Dorimond prend conscience de l'esprit d'intrigue de son neveu, Méricourt, pendant que Clerval et Dorsainville, compagnons d'infortune aux Indes, affermissent leurs liens en France en devenant beau-père et gendre. M^{me} de Graffigny use ainsi du schéma classique de la double action dramatique, en étoffant, aspect déterminant du théâtre du XVIII^e siècle, la place accordée au drame familial, drame qui s'achève dans ce cas sur une scène de comédie, au sens classique, autrement dit sur une scène de mariage annoncé.

Une lecture précise du *Fils naturel* permet de se rendre compte qu'à partir d'une thématique voisine la pièce de Diderot n'est ni bâtie sur la même trame que *Cénie*, ni engagée dans les mêmes problématiques philosophiques. L'amorce, les péripéties, le dénouement en sont tout à fait différents. *Le Fils naturel* débute par une tentative de fuite de Dorval, qui vient de prendre conscience de la passion, réciproque, qu'il éprouve pour la jeune Rosalie, future femme de son ami Clairville, alors même qu'il aurait dû être le témoin de leur mariage. Symétriquement, Constance, tutrice de Rosalie, sage et aimante sœur aînée de Clairville, découvre à Dorval ses sentiments pour lui, à la suite d'un quiproquo de lettre qu'elle croit lui être adressée, où Dorval révèle ses sentiments amoureux à Rosalie. Le projet amoureux de Dorval et Constance, qui

espéraient l'un et l'autre affermir et prolonger les sentiments naissants entre Clairville et Rosalie, se trouve ainsi bousculé de manière inattendue et très brutale. La fin de la pièce, marquée par le retour de Lysimond, père de Rosalie et, secrètement, de Dorval, éclaire cette attirance mutuelle, puisque la jeune femme est en fait la demi-sœur de Dorval. Ainsi l'harmonie fallacieuse des sentiments qui les unissaient s'explique finalement par une proximité de constitution, un lien du sang révélé par la présence du père²². Comme nous pouvons le constater, la pièce de Diderot qui s'achève sur le retour du père blessé et spolié, qui mourra peu de temps après son retour, diffère sensiblement du dénouement heureux retenu par M^{me} de Graffigny, qui avait choisi d'évincer le neveu et frère scélérat, Méricourt, et d'aménager une double reconnaissance familiale.

En outre, les portées philosophiques des dénouements de *Cénie* et du *Fils naturel* ne sont pas du même ordre. La scène de reconnaissance finale entre Rosalie et Dorval prend sens dans la philosophie matérialiste de Diderot, puisqu'elle permet de pointer l'emprise constante des causes physiologiques. Saisies dans cette perspective, la montée progressive, au fil de la pièce, de la tension entre Dorval et Clairville, la subtilité de leurs liens entre fraternité, paternité et jalousie, ne sont pas de même nature que la rivalité amoureuse traditionnelle opposant l'aîné Méricourt au cadet Clerval dans *Cénie*. À travers la passion soudaine et réciproque de Dorval pour sa demi-sœur Rosalie, Diderot développe *mezzo voce* la question de l'inceste²³. Enfin, sur un autre plan, la parenté formelle des noms, Clerval/Dorsainville, d'une part, Dorval/Clairville, d'autre part, ne doit pas faire oublier que cette onomastique est aussi celle de l'époque, comme le prouve, entre autres, l'usage qu'en a fait, en 1735, Nivelles de la Chaussée dans sa comédie *Le préjugé à la mode*²⁴.

22. Cette scène de reconnaissance repose sur l'exploitation d'un *topos* dramatique que Molière avait utilisé dans *Dom Garcie de Navarre* en 1661. Dans cette comédie héroïque, Dom Sylve, rival de Dom Garcie et soupirant de la princesse Elvire, découvre à la fin qu'il est son frère, Dom Alphonse, et que l'attirance qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre était l'effet d'un lien du sang.

23. Sur la question du déni de l'inceste, voir l'article de S. Lojkine, « De la tragédie de l'inceste à l'imaginaire du discontinu », in *Diderot, l'invention du drame*, Klincksieck, 2000, p. 134-135.

24. Deux personnages du *Préjugé à la mode* se nomment Constance et D'Urval. La proximité onomastique avec la pièce de Diderot est indéniable. Nivelles de la Chaussée est mentionné dans le *Paradoxe sur le comédien* et aussi dans une lettre du 23 août 1769 à Sophie Volland. Voir, sur cette onomastique considérée comme la signature « subliminale » d'une dette de Diderot, la thèse de C. François-Giappiconi, *Nivelles de La Chaussée (1692-1754), un dramaturge précurseur méconnu* (Paris, Champion, à paraître).

Les choix de registres sont également bien différents. Alors que Diderot met au premier plan, dans *Le Fils naturel*, une méprise fondamentale traitée dans un registre sombre qui se dénoue brutalement après le dernier acte, M^{me} de Graffigny retient le registre de la comédie sérieuse pour développer la question de la reconnaissance filiale en se servant des petites menées et des vicissitudes de Méricourt comme contrepoint théâtral. *Le Fils naturel* éclaire en particulier le désir de fuite, tragique, en un sens, de Dorval, qui tente en vain de s'éloigner de Rosalie – le premier acte lève partiellement le voile sur l'ampleur de cet attachement. La scène d'exposition de *Cénie* dévoile, pour sa part, les méprisables intentions de Méricourt et distille le doute sur les chances de réalisation de son stratagème. Sous cet angle, l'amorce de *Cénie* qui repose sur le tandem de ce dernier et de la servante vive et étourdie, mais diligente, n'est pas sans rappeler les jeux subtils des maîtres et des valets, qu'affectionnait Marivaux dont M^{me} de Graffigny connaissait très bien les œuvres.

De surcroît, à l'inverse de l'auteur de *Cénie*, Diderot écarte de sa pièce les personnages traditionnels de manipulateurs et d'intrigants pour ne conserver que des caractères contrastés, tous orientés, quoique diversement, vers la réalisation d'actions vertueuses fortement contrariées par le sort²⁵. De ce point de vue, Méricourt n'a pas d'équivalent dans *Le Fils naturel*, même si le sous-titre en est, rappelons-le, *Les Épreuves de la Vertu*. À l'instar de Méricourt, Orphise ne possède pas non plus d'équivalent dans *Le Fils naturel*, à moins de considérer Constance, « jeune veuve » selon la liste des personnages, dont Rosalie est devenue « [l]a compagne, [l]a pupille, [l']élève » à la suite du décès de sa tante « une Américaine fort âgée », comme son homologue. Diderot ne laisse pourtant planer aucune ambiguïté à ce sujet. Le lien de complicité maternelle ou sororale qui les unit et que Diderot développe dans *Le Fils naturel* fait ainsi pendant au lien mère/fille exploré, avec tout le brio qu'on lui connaît, par M^{me} de Graffigny. Toutefois, sans doute avec le désir de rivaliser dans ce nouveau Pays de Tendre avec l'auteur de *Cénie*, Diderot dédouble son champ d'exploration, selon une posture intellectuelle qui lui est coutumière, en croisant l'examen du lien Constance/Rosalie avec celui du lien frère/sœur. Sa pièce dévoile ainsi en Dorval, comme son titre le laissait attendre, le fils naturel de Lysimond. Il n'en est pas moins vrai que, sur des trames différentes, les deux dramaturges travaillent dans la même direction, sans concertation certes, mais dans l'esprit propre au milieu du siècle, qui vise à développer un théâtre nouveau.

25. Voir l'article de J. Candler Hayes, « Subversion du sujet et querelle du trictrac : le théâtre de Diderot et sa réception », *RDE*, 6, 1989, p. 105-117.

Le lien d'inspiration directe qu'on pourrait être tenté d'établir entre *Le Père de famille* (1758) et *La Fille d'Aristide* (1758) n'est guère plus probant. M^{me} de Graffigny fait débiter sa comédie par un imbroglio politique et sentimental consécutif à la mort d'Aristide. Proscrit de la ville d'Athènes, exilé à Mégare, Aristide finit par recevoir, en raison de ses qualités, tous les honneurs. Cléomène, l'un des personnages principaux de la pièce, philosophe et ami d'Aristide – qu'il a suivi dans son exil –, s'est vu confier par celui-ci, au moment de sa disparition, la mission de protéger sa fille Théonise. Mais Cratobule, beau-frère de Cléomène, tente, de son côté, de discréditer Théonise, en intrigant auprès de Phérès, fils de Cléomène, puis du Sénat. Théonise est restée, pour sa part, très attachée à Trazile, le fils de Cratobule, valeureux guerrier qu'on croyait mort, mais qui réapparaît et s'impose progressivement. Dans la scène d'exposition, Phérès s'inquiète, auprès de Cratobule, des nombreux refus essuyés de la part de son père au sujet du mariage qu'il envisage. Cratobule attise son inquiétude en lui montrant l'imprévoyance de Cléomène, le crédit grandissant de Théonise, et surtout l'influence de Parménon, esclave affranchi formé par Aristide. Parménon aura un rôle capital dans la résolution de l'intrigue, en renversant les plans de Cratobule et en rendant à Théonise la liberté qu'elle avait résolu de perdre pour protéger, dans un bel acte d'abnégation, son tuteur imprévoyant Cléomène. La pièce se conclut sur le mariage annoncé de Théonise et Trazile, après l'accueil triomphant réservé à celui-ci par les sénateurs ; décision est alors prise de construire une statue en mémoire d'Aristide, « le plus juste des Grecs ».

Ainsi, M^{me} de Graffigny choisit d'organiser sa pièce autour de la rivalité familiale et politique de Cratobule et Cléomène, en se servant de l'absence puis du retour de Trazile comme ressort dramatique principal. La péripétie déterminante de la pièce consiste en une tentative d'enlèvement de Théonise, fomentée par Cratobule, maladroitement secondé de Phérès, qui échoue grâce à l'intervention inopinée de Trazile, dissimulé chez Cléomène ; ce qui sert à relancer l'action de façon conventionnelle, en jouant sur l'incognito et en pointant les défauts du philosophe²⁶. Face aux personnages d'intrigants peu scrupuleux comme Cratobule et Phérès, la dramaturge campe des personnages qui incarnent la vertu politique. L'affranchi Parménon et surtout Théonise, qui décide de sacrifier sa liberté, pour éviter une amende humiliante à Cléomène, symbole d'un désaveu public, en fournissent deux exemples marquants. La vertu

26. M^{me} de Graffigny inscrit sa pièce dans un cadre grec qui peut sembler artificiel, et qui n'est pas sans évoquer sur certains points le cadre latin des *Saturnales* ; ce choix, reconnaissons-le, ne manque ni d'intérêt ni, bien sûr, de charme.

d'Aristide, célébrée au terme de la pièce, brille alors à nouveau à travers l'action héroïque de Théonise, et contraste avec les atermoiements de Cléomène, qui refusait, contrairement à son ami Aristide, de s'engager dans les affaires de la cité.

Hormis la thématique commune portant sur les différends familiaux²⁷, les similitudes du *Père de famille* avec la trame dramatique de *La fille d'Aristide* sont pour le moins ténues. *Le Père de famille* débute par une scène de vie quotidienne et domestique, une partie de trictrac disputée par Cécile et Germeuil, amoureux l'un de l'autre, sous le regard inquisiteur du Commandeur d'Auvillé, oncle par alliance de Cécile et beau-frère du père de famille, Monsieur d'Orbesson. La scène d'exposition met d'emblée l'accent, comme il se doit, sur le cœur de l'intrigue : les absences récurrentes de Saint-Albin, fils de M. d'Orbesson, qui vient, une fois de plus et de trop, de se rendre incognito auprès d'une jeune femme d'origine modeste, Sophie, dont il est secrètement amoureux. Cette idylle soulève l'indignation du Commandeur, qui y décèle une mésalliance qui pourrait ruiner la famille d'Orbesson. À la fin du troisième acte, le Commandeur éclate en violents reproches à l'égard du Père de famille, en l'accusant de manquer de prévoyance et d'oublier l'honneur de la lignée. Mais il apprend, coup de théâtre final, que Sophie est sa nièce. Diderot fonde donc principalement sa pièce sur l'opposition du commandeur d'Auvillé et de Monsieur d'Orbesson, en concentrant l'analyse sur le cadre moral et concret dans lequel s'effectue l'exercice de l'autorité paternelle²⁸. Il reprend le schéma dramaturgique classique des impératifs divergents des sentiments amoureux et des sentiments filiaux, en organisant sa pièce autour de la reconnaissance progressive de l'honnêteté et des vertus domestiques de Saint-Albin.

Des différences substantielles sont observables. Ainsi, tandis que Diderot exploite dans *Le Père de famille*, comme il l'avait fait dans *Le Fils naturel*, la structure de la double liaison amoureuse, M^{me} de Graffigny se concentre dans *La Fille d'Aristide* sur un seul couple, Théonise/Trazile, en reprenant le schéma de la liaison unique Cénie/Clerval. En outre, si la péripétie centrale du *Père de famille*, en l'espèce la dissimulation de Sophie dans la maison du père de Saint-Albin, à l'instigation de Cécile

27. Diderot s'entretient volontiers de théâtre avec Sophie Volland. Dans une lettre du 1^{er} décembre 1760 qui lui est adressée, il évoque la représentation à Marseille du *Père de famille* à partir d'informations glanées dans une gazette : « Entre autre chose qu'on y dit et qui me font plaisir, c'est qu'à peine la première scène est-elle jouée, qu'on croit être en famille et qu'on oublie qu'on est devant un théâtre. » (*Corr.*, tome 3, p. 280).

28. Diderot, friand de ce genre de « contrastes », fournit des explications sur l'opposition des « pères » dans son *Discours de la poésie dramatique*, et prend plaisir aussi à recomposer des scènes ou des entractes entre les personnages principaux de sa pièce (*Discours de la poésie dramatique* in *Œuvres esthétiques*, p. 243-248).

et Germeuil, pourrait faire songer à celle, centrale aussi, de *La Fille d'Aristide*, fondée sur l'installation incognito de Trazile dans la maison de Cléomène, les trames dramaturgiques sont, dans le détail, tout à fait différentes, tout comme l'éclairage qu'elles apportent sur l'évolution des caractères. De *La Fille d'Aristide* au *Père de famille*, nous passons de l'exaltation de la vertu politique d'une exilée héroïque, Théonise, à l'exaltation de la rectitude morale d'une jeune femme, Sophie, dont la force d'âme tranche avec les arrangements hypocrites du Commandeur.

La Fille d'Aristide s'établit, comme nous l'avons signalé, sur un conflit d'intérêts politique et amoureux. Les questions conjointes de la citoyenneté et de l'exil sont au cœur de l'intrigue, puisque l'objectif de Cratobule est de déchoir Théonise et de réduire à néant la vie philosophique de Cléomène. Symboliquement, il s'agit pour lui de reprendre le pouvoir familial, mais, évoquée en fin de pièce, la décision prise par le Sénat de construire une statue commémorative au « plus sage des Athéniens », lui inflige une sévère défaite. L'opposition de Cratobule et Cléomène n'obéit pas, comme on le constate, aux mêmes déterminations que celle du Commandeur d'Auvillé et du père de famille, M. d'Orbesson. Le conflit amoureux, qui structure *La Fille d'Aristide*, est rattaché de manière très explicite au conflit politique. L'absence de Trazile, douloureusement ressentie par Théonise, est ainsi évoquée, au premier acte, au moment d'un déplacement au temple, lieu où pouvoirs religieux et politique se croisent. Cette absence/présence de Trazile sera modulée tout au long de la pièce. La brouille des deux personnages sur fond de quiproquo, en fin de troisième acte, est suivie au quatrième, de la réhabilitation amoureuse de Trazile, qui s'agenouille aux pieds de Théonise. Le code chevaleresque, médiatisé par les épopées romanesques, est réinvesti avec subtilité par M^{me} de Graffigny.

Ce double conflit d'intérêts amoureux et politique n'existe pas dans *Le Père de famille*, du moins sous la forme que nous venons d'analyser. En mettant l'accent sur la sphère ludique, à l'occasion de la partie de trictrac de Clairville et Constance, saisie *in medias res* dans la scène d'exposition, Diderot fait porter l'attention du spectateur sur l'intimité familiale, selon le principe du quatrième mur qu'il a conceptualisé dans les *Entretiens*²⁹. Par ailleurs, les disparitions fréquentes de Saint Albin n'ont ni la fonction dramaturgique, ni la portée psychologique de l'absence de Trazile, personnage qui fait office, ainsi que nous l'avons indiqué, de *deus ex machina*. De surcroît, les conditions sociales intermédiaires, de la paysannerie à la bourgeoisie, que Diderot dépeint sans les

29. Diderot, *Discours de la poésie dramatique* in *Œuvres esthétiques*, p. 231. Voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau au dix-huitième siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 32.

caricaturer tranchent fortement avec les conditions sociales abordées selon d'autres modalités par M^{me} de Graffigny.

L'examen des spécificités des pièces de Diderot et de M^{me} de Graffigny ne doit cependant pas faire oublier que ces deux dramaturges ont puisé dans une thématique commune³⁰. Rappelons d'abord que la thématique du fils naturel et/ou de la fille naturelle est couplée dans *Le Fils naturel* et *Cénie* avec celle de la disparition des géniteurs. Ces pièces renvoient à une réalité sociale massivement attestée, celle des orphelins, et à la réflexion éthique qui s'y associe. Le motif du secret, les appuis comme les oppositions qui structurent l'une et l'autre pièce, en particulier les marques discursives de la souffrance psychologique chez Rosalie et Cénie, qui ont fourni des arguments aux défenseurs d'une dette de Diderot à l'égard de l'auteur de *Cénie*, se rattachent à cette thématique. Quelques similitudes en découlent, sinon dans l'énonciation, du moins dans les paroles de Rosalie et Orphise. Le bilan que Rosalie, mère, dresse pour Constance : (« Madame les malheureux sont fiers, importuns, ombrageux. On s'accoutume peu à peu au spectacle de leur douleur. Bientôt on s'en lasse »³¹) rappelle celui, aux résonances autobiographiques, que M^{me} de Graffigny place dans la bouche d'Orphise, lorsque celle-ci met en doute la générosité de Clerval envers Cénie (« On veut tout entreprendre pour les malheureux : insensiblement on s'accoutume à les voir, on se refroidit, et l'on devient comme les autres hommes »³²). De la même manière, certaines symétries et équivalences se retrouvent dans les scènes de reconnaissance qui marquent les dénouements des deux pièces.

Il est aussi des moments de connivence majeure entre les pièces qui tiennent aux sujets et aux personnages privilégiés à l'époque. Les personnages du père de famille et du philosophe agissant dans un cadre domestique en fournissent deux exemples³³. L'exaltation de la figure paternelle est ainsi partie intégrante de *La Fille d'Aristide* qui se conclut

30. Elles mettent en scène, en prose, des héros qui ne sont pas des aristocrates sur fond d'intrigue centrée sur la famille, la filiation et la moralité. D'autres dramaturges ont puisé dans cette thématique. À propos du *Fils naturel*, J. Goldzink suggère que « la fable du *Fils naturel* dans ce qu'elle ajoute de décisif à Goldoni peut être définie comme un procès de socialisation, le passage de l'exclusion familiale à la fondation d'une famille. » (Diderot, *Le Fils naturel*, *Le Père de famille*, op. cit., p. 43).

31. Diderot, *Le Fils naturel* (IV, 3), éd. J. Goldzink, op. cit., p. 82.

32. *Cénie* (IV, 5), p. 364, in *Cénie*, p. 315-372, in *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, *Pièces choisies*, tome I, textes établis, présentés et annotés par Perry Gethner, Paris-Seattle-Tübingen, Gunter Narr Verlag, Biblio 17, 1993.

33. Sur ce sujet, se reporter à S. Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 243-248. Dans *La Fille d'Aristide*, si Trazile, l'absent « actif », est l'initiateur de cette trajectoire vertueuse, fondée sur l'exaltation de la figure paternelle,

par l'érection d'une statue à la gloire d'Aristide, traduisant la reconnaissance d'une trajectoire vertueuse, au double sens moral et politique du terme. Ce monument, symbole de libération politique et de reconnaissance historique de la *virtù*, fait écho au prologue du *Fils naturel*, qui mentionne la volonté paternelle de commémoration de l'unité familiale retrouvée :

Oui mon enfant. Il ne s'agit point d'élever ici des tréteaux, mais de conserver la mémoire d'un événement qui nous touche, et de le rendre comme il s'est passé... Nous le renouvellerions nous-mêmes tous les ans dans cette maison, dans ce salon³⁴.

Mais, s'il peut être tentant de rapprocher la commémoration dramatique évoquée dans *Le Fils naturel* et la statue édifée à la mémoire d'Aristide dans la pièce de M^{me} de Graffigny, le contexte introduit une différence notable. En effet, mise en abyme dans *Le Fils naturel*, la transmission mémorielle s'effectue en présence de Diderot, observateur silencieux, placé en coulisse, au seuil même du texte qu'il vient de composer.

Pour sa part, le philosophe, second type de personnage commun aux pièces des deux écrivains, est respectivement représenté par Dorval, à la lucidité tranchante et mélancolique dans *Le Fils naturel*, par Dorsainville assailli par de cruels doutes dans *Cénie*, et par Cléomène³⁵, figure taciturne qui « donne la torture [au] bon sens pour en tirer de l'esprit », d'après Cratobule, dans *La Fille d'Aristide*. De Dorval à Dorsainville, passent d'une certaine manière le poids de l'histoire ainsi que le recul que permet d'acquérir l'expérience du monde³⁶. La quête en mineur de Dorsainville, qui retrouve sa fille, n'est pas de ce point de vue sans analogies avec celle de Dorval, engagé à représenter rituellement le souvenir des retrouvailles avec Lysimond, pour le maintien de la mémoire familiale. Enfin, par certains aspects, Théonise et Dorval ne sont pas non plus sans affinités.

Cette thématique commune ne prend pourtant sens qu'en considérant l'ensemble des quatre textes au sein des dispositifs esthétiques mis en œuvre par les deux auteurs. Diderot accorde une importance de tout

Théonise en est, sans machiavélisme aucun, la grande bénéficiaire. L'accent mis sur la fonction paternelle est, rappelons-le, déterminant pour la constitution du drame bourgeois.

34. Diderot, *Le Fils naturel*, éd. J. Goldzink, *op. cit.*, p. 43.

35. Voir C. Simonin, « Cléomène et Caton, deux figures de philosophes dans le théâtre de M^{me} de Graffigny » in *Le Philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières 1680-1815*, 2003, p. 55-67.

36. Voir A. Coudreuse, *Le Goût des larmes*, Paris, PUF, 1999, « La tentation du silence », p. 290-295.

premier ordre aux *Entretiens sur le Fils naturel* et au *Discours sur la poésie dramatique*, textes d'escorte qu'il considère comme naturellement liés aux pièces qu'ils servent à examiner et à modifier sur certains points³⁷. Ses productions littéraires développent un jeu vivant d'anamorphoses ; son théâtre est construit sur des *différences*, des virevoltes continues, des variations qui en remanient la cohérence d'ensemble. Aussi ne se prive-t-il pas d'imaginer diverses fins pour *Le Fils naturel* dans les *Entretiens* et de projeter des transformations du *Père de famille* dans le *Discours*, à l'image de ce qu'il proposera, quinze ans plus tard, dans *Jacques le Fataliste*³⁸. Cette démarche esthétique s'inscrit pour Diderot dans un projet philosophique fondé sur la lutte contre les idées de perfection et de fixité, en vue de récuser le dogme religieux de la « création ».

De leur côté, les deux pièces de M^{me} de Graffigny prennent sens dans cet *opus* que constituent aujourd'hui son roman, ses pièces et sa *Correspondance* retrouvée, dont l'un des axes majeurs est la revendication d'une autonomie sociale pour les femmes qui soit en accord avec la reconnaissance définitive de leur autonomie intellectuelle³⁹. Son théâtre, qui, par certains aspects pionniers, comme les piécettes envoyées à Vienne, annonce les *Magasins* de M^{me} Le Prince de Beaumont et le théâtre d'éducation de M^{me} de Genlis⁴⁰, souligne la détermination féminine dans la conquête d'un statut d'égale. Les deux pièces qu'elle présente sans leur adjoindre, à l'inverse de Diderot, de péritextes autres que ses dédicaces, au comte de Clermont pour *Cénie* et à Marie-Thérèse d'Autriche pour *La Fille d'Aristide*, font écho à certains passages de ses *Lettres d'une Péruvienne* :

En général, il me semble que les femmes naissent ici bien plus communément que chez nous avec toutes les dispositions nécessaires pour égaler les hommes en mérite et en vertu. Mais, comme s'ils en convenaient au fond de leur cœur et que leur orgueil ne pût supporter cette égalité, ils

37. Voir, sur ce point, l'article de Pierre Chartier « *Le Fils naturel* et ses entretiens, un roman de Denis Diderot » in *Diderot, l'invention du drame*, op. cit., p. 101-112.

38. Voir à propos de l'explicit de *Jacques le Fataliste*, l'analyse de J. Berchtold in *Les Prisons du roman*, Droz, 2000, p. 702-703. Pour un examen des variations sur *Le Fils naturel*, voir F. Cabane, *L'Écriture en marge dans l'œuvre de Diderot*, Paris, Champion, 2009, p. 67-71 et p. 84-90.

39. Les cercles dans lesquels M^{me} de Graffigny était engagée en témoignent. Voir E. Showalter, *Françoise de Graffigny : her life and works*, SVEC, 2004 :11 et J. Mallinson (éd.), *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

40. Voir M.-E. Plagnol-Dieval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, SVEC n° 350, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

contribuent en toute manière à les rendre méprisables soit en manquant de considération pour les leurs soit en séduisant celles des autres⁴¹.

De fait, dans le droit fil des propos de son héroïne, la dramaturge démontre dans sa pièce que seule la reconnaissance politique, et non un simple renversement éthique, modifie les habitudes et détruit les préjugés : *La Fille d'Aristide* s'intitulait ainsi originellement *Théonise ou Les Effets de la prévention*.

Enfin, pour mesurer les spécificités du théâtre de nos deux auteurs, les implications politiques respectives de leurs pièces doivent être considérées avec attention. La question des « conditions » est, comme l'on sait, centrale pour Diderot, qui souhaite, ainsi qu'il le précise dans les *Entretiens*, leur donner droit de cité, en se dégageant du théâtre de caractère. Il tient à conférer une forte visibilité à ce que nous pourrions nommer les conditions modestes dans un théâtre à caractère politique qu'on ne saurait réduire à l'apologie du bon père de famille. Les pièces de M^{me} de Graffigny, *Cénie* et *La Fille d'Aristide* sont, de leur côté, revêtues d'une signification plus abstraite, moins engagée, même si elles construisent les bases d'une véritable émancipation féminine.

C'est dans ce contexte que la relation maître/valet ou maître/domestique prend, nous semble-t-il, toute sa signification. Dans ce domaine, les perspectives politiques qui sous-tendent les pièces de M^{me} de Graffigny et de Diderot sont sensiblement divergentes. M^{me} de Graffigny s'empare avec beaucoup de finesse de l'héritage des pièces de Marivaux, comme l'attestent le jeu de Lisette et Méricourt dans *Cénie*, et la présence de Dromon et Thaïs, personnages de second ordre, dans *La Fille d'Aristide*, mais la dynamique d'affranchissement de la tutelle du maître semble inexistante, à une exception près, celle de Parménon, personnage d'affranchi assez peu conventionnel. Pour sa part, Diderot exploite dans *Le Fils naturel*, à travers le serviteur André, attaché à Lysimond, les ressources du pathétique qu'offre le type du domestique dévoué et sensible. Mais il tient surtout à conférer à ce personnage une consistance réelle, une humanité profonde, en mettant l'accent sur une condition, dont il souligne fortement le caractère contraint dans les *Entretiens*⁴².

41. Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, éd. présentée, établie et annotée par J. Mallinson, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 203.

42. Voir le passage des *Entretiens* où André commente les libertés prises par Dorval avec la vérité (*Œuvres esthétiques*, éd. Vernière, *op. cit.*, p. 107-110). Sur ce point précis, il serait utile de comparer les propos de Diderot et M^{me} de Graffigny quant à la fonction et à l'intérêt dramaturgiques de ces personnages hérités de la comédie antique et considérés à tort comme subalternes.

Les polémiques qui se sont développées après l'accusation de plagiat lancée contre *Le Fils naturel* ont longtemps polarisé les débats et ont, jusqu'à une période très récente, largement contribué à désorienter les analyses, en campant face à face deux ennemis, qui ne songèrent sans doute jamais à l'être, du moins sous la forme qu'on leur a prêtée. Interprété de manière abusive, le silence de Diderot a sans doute lui-même contribué à toute une série de dénégations voire de refus quasi-épidermiques de réponses argumentées⁴³. Certes, au tournant des Lumières, pour ceux qui souhaitaient affaiblir le camp des philosophes, tout argument était bon. Mais à l'aube du tricentenaire de Diderot, il nous semble que l'esprit qui anima ces vaines polémiques s'épuise enfin. Le temps nous paraît donc venu de considérer d'un œil neuf la connivence théâtrale silencieuse de Diderot et de M^{me} de Graffigny, en suggérant une édition conjointe de *La Gouvernante* de Nivelles de la Chaussée, de *Cénie* de M^{me} de Graffigny⁴⁴, d'*Il vero Amico* de Goldoni et du *Fils naturel* de Diderot⁴⁵. Cette édition groupée autour d'une thématique commune permettrait de souligner les singularités de ces quatre pièces ; et elle aurait une autre vertu, celle de montrer qu'il convient de se méfier des *mirages de l'identique*.

Franck CABANE

Lycée M. Sorre, Cachan

Charlotte SIMONIN

Lycée Poincaré, Nancy

43. Voir, à ce sujet, le dossier de premier ordre, rassemblé par A.-M. Chouillet : « Dossier du *Fils naturel* et du *Père de famille* », Oxford, *SVEC*, 208, p. 73-166. Même s'il peut être utile de reprendre ces questions à nouveaux frais, des études très documentées ont été menées à bien sur les polémiques dont Diderot a fait l'objet. Voir K. Tunstall « dossier sur *Le Fils naturel* » in N. Cronk (éd.) *Études sur Le Fils naturel et Entretiens et sur Le Fils naturel*, Voltaire Foundation, 2000, p. 210-324. Voir J. Balcou, *Fréron contre les philosophes*, Droz, 1975, p. 127-134. Enfin, au sujet des dénégations, observons que le *Dictionnaire Diderot* (1999) ne compte pas d'entrée « Graffigny ».

44. Voir, pour une étude des similitudes et différences de *La Gouvernante* et de *Cénie*, les articles respectifs de C. François-Giappiconi : « Une géante et ... un myrmidon ? Françoise de Graffigny et Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée, à propos de *Cénie* et de *La Gouvernante* » in *Françoise de Graffigny, femme de lettres : écriture et réception*, Voltaire Foundation, 2004, p. 169-178 ; et de C. Simonin, « *Cénie* et *La Gouvernante* : de troublantes similitudes », in *Nivelles de la Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 293-305. Ces articles montrent qu'un thème commun et quelques similitudes ne doivent pas masquer les différences notables d'un texte à l'autre.

45. Pourquoi ne pas y ajouter *Le Fils Naturel* de Dumas, pièce en quatre actes et en prose, jouée et parue exactement un siècle plus tard, en 1858, où Dumas fils reprend le thème de la bâtardise et de la transmission paternelle ?