



HAL
open science

La scène de reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques au XVIIIe siècle, de la comédie au drame

Feten Ben Lazreg

► **To cite this version:**

Feten Ben Lazreg. La scène de reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques au XVIIIe siècle, de la comédie au drame. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030016 . tel-00975541

HAL Id: tel-00975541

<https://theses.hal.science/tel-00975541>

Submitted on 8 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 - Littérature française et comparée

Littérature et Civilisation Françaises

Thèse de Doctorat en Littérature et
Civilisation Françaises

Feten BEN LAZREG

**LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS
LES NOUVEAUX GENRES DRAMATIQUES
AU XVIII^E SIECLE
*DE LA COMEDIE AU DRAME***

Thèse dirigée par
M. Jean-Paul SERMAIN

Soutenue le 15 Janvier 2013

Jury :

M. Jean-Paul SERMAIN, Directeur de recherche
M. Pierre, FRANTZ, Président du Jury
Mme. Claude HABIB, Membre du Jury
M. Kamel GAHA, Membre du Jury

Résumé

La reconnaissance est essentiellement théorisée par Aristote à propos de la tragédie. Dans la comédie, la reconnaissance n'assume qu'un rôle accessoire. Dans ces deux genres, elle est essentiellement tributaire du dénouement. Au XVIII^e siècle, les auteurs se sont intéressés de près à ce principe dramatique auquel ils ont eu recours de manière massive dans les nouveaux genres dramatiques que le siècle a vu naître. Marivaux, Destouches, Nivelle de La Chaussée, Diderot, Mercier et Beaumarchais ont tous transposé la notion aristotélicienne de l'*anagnorisis* dans leurs pièces. Les écarts avec l'assise théorique qu'offre la *Poétique* et avec la place qu'occupe la reconnaissance dans le théâtre classique se font évidents. N'étant plus nécessairement liée au dénouement, la reconnaissance concerne, dans les comédies nouvelles, toutes les étapes de l'action. Les auteurs revendiquent le recours à ce principe dramatique, en dépit des lourds préjugés qui pèsent sur lui, et revendiquent également le pathétique en tant que nouvelle voie à explorer au théâtre. Les scènes de reconnaissance sont symptomatiques de cette volonté de dépasser la division rigoureuse des genres ; elles traduisent les nouvelles aspirations et les nouvelles voies empruntées par l'art dramatique. Elles renseignent sur le renouvellement des formes et des enjeux des nouveaux genres et incarnent le projet dramatique des Lumières qui consiste, avant tout, à créer un rapport à la fois intime et solide avec le spectateur. Désormais, c'est de l'efficacité de l'effet dramatique que dépendent le succès des nouveaux genres et la transmission efficace du message moral, philosophique et politique que les reconnaissances tentent de véhiculer.

Mots clés : Reconnaissance, Dérouement, pathétique, théâtre du dix-huitième siècle, spectateur, nouveaux genres dramatiques.

Abstract

Recognition is essentially theorized by Aristotle about the tragedy. In comedy, recognition assumes only a secondary role. In both genres, it is essentially dependent on the final dénouement. In the eighteenth century, the authors have been interested in this dramatic principle which they have used massively in the new dramatic genres born in that century. Marivaux, Destouches, Nivelle de La Chaussée, Diderot, Mercier and Beaumarchais have all transposed the Aristotelian notion of anagnorisis in their plays. The differences with the theoretical basis enabled by Poetics and the place of recognition in classical theater are obvious. Being no longer necessarily linked to dénouement, recognition in the new comedies is concerned with all stages of the action. The authors claim the use of this dramatic principle despite the heavy bias against it, as well as they claim the use of the pathetic as a new way to explore drama. Recognition scenes are symptomatic of this desire to go beyond the strict division of gender, as they reflect new aspirations and new pathways for drama to explore. They provide information on the renewal of forms and new kinds of challenges facing the new genres, while embodying the Enlightenment project aiming, above all, to create a relationship that is both intimate and solid with the viewer. Now it is the efficiency of the dramatic effect that conditions the success of new genres and the efficient transmission of the moral, philosophical and political messages which recognition that tries to convey.

Keywords: Recognition, dénouement, pathetic, viewer, new dramatic genres, theater of the eighteenth century

A mon fils, FARES,

Mon petit rayon de soleil, ma raison d'être et de vivre.

Toi à qui j'ai donné la vie et qui es devenu toute ma vie ; toi, mon cadeau, ma récompense, ma force, ma fierté, le bonheur de mes jours ; toi dont le sourire me fait entrer dans le royaume des anges.

Ce travail, je te le dédie, j'espère qu'il ne s'est pas fait à tes dépens.

Tes *mammati*, tes *ze tèm*, tes *biyous*, tes *calinours*, tes *va bouloo*, tes *va puni* ont été mes lumières et mon inspiration.

Je suis fière d'être ta maman.

A mon papa et à ma maman, dont l'amour me comble et me fait avancer.

Votre soutien infaillible, votre présence inconditionnelle ont fait mes réussites et mes victoires.

-A toi, Papa, qui m'a tout appris, mon modèle. J'espère que tes sacrifices et ton abnégation ont pris sens avec chaque ligne, chaque mot et chaque lettre de ce travail.

-A toi, maman, à qui je dois tout. Ton aide précieuse, tes mots, ta présence et tes encouragements m'ont accompagnée à chaque instant de cette aventure.

Ce travail vous est dédié, à tous les deux ; vous l'avez rendu moins pénible, vous l'avez rendu possible. Je vous dois tout.

A mon âme sœur, mon *Alter ego*, Karim. Ce travail s'est fait certainement à tes dépens. Je ne le sais que trop. Ce travail te doit beaucoup, plus que tu ne le crois.

Merci pour ta patience, pour ton soutien moral, pour tes mots bienveillants. Merci pour tous les sacrifices consentis. Merci pour ta générosité et ta grandeur d'âme.

Merci d'avoir toujours été là.

Merci pour tout...

Je dédie également ce travail à :

Ma sœur Nesrine, pour son aide précieuse, et à son fiancé Aymen.

Mon frère Anis et sa femme Inès.

Mon frère Zied, sa femme Houda, mes nièces Yesmine et Nour, mon neveu Iliès.

A mon papi Watan, ma mami Doria.

A la mémoire de mon papi Khalifa et à ma mami Foudha.

A mes beaux-parents Ajmi et Hamida, leur gentillesse, leur générosité et leur hospitalité m'ont particulièrement touchée ; ce travail leur doit beaucoup.

A ma belle-sœur Elexa et mon beau-frère Brahim.

A mon beau-frère Mehdi, ma belle-sœur Jennyfer et mes nièces Lilou et Tya.

A Marie-Pierre Layré Cassou, une super Mapi !

A une belle personne, Rim Meddeb, à qui je dois beaucoup.

A ma Tata Hamida, une personne comme il en existe peu !

A Tonton Moncef, Tata Rawdha et Nous.

A Nadia Bouaziz, pour m'avoir fait aimer la langue française !

Remerciements

Je tiens à exprimer, tout d'abord, mes remerciements aux membres du jury, qui ont accepté d'évaluer mon travail de thèse : Mme Claude HABIB, M. Pierre FRANTZ et M. Kamel GAHA. C'est un grand honneur qu'ils me font en lisant et en examinant ma modeste contribution au monde de la recherche universitaire.

Je tiens également à exprimer toute ma reconnaissance à M. Jean-Paul SERMAIN, mon directeur de recherche. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans sa patience et sa générosité. Je voudrais le remercier pour le temps qu'il m'a accordé et pour la confiance qu'il m'a témoignée durant toutes ces années. Ses remarques et recommandations ont permis d'améliorer les différentes versions de ce travail. De lui, j'ai toujours reçu non seulement les encouragements dont le doctorant a tant besoin, mais aussi des conseils précieux et judicieux. Je lui en sais infiniment gré.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE | 30 |
| PLACE ET PORTEE DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LES COMEDIES DE MARIVAUX, DE DESTOUCHES ET DE NIVELLE DE LA CHAUSSEE | 30 |
| DEUXIÈME PARTIE..... | 169 |
| PLACE DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LA THEORIE ET LA PRATIQUE DU DRAME BOURGEOIS DE DIDEROT..... | 169 |
| TROISIÈME PARTIE..... | 264 |
| ROLES ET ENJEUX DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LE THEATRE DE LOUIS SEBASTIEN MERCIER ET DE BEAUMARCHAIS..... | 264 |
| CONCLUSION..... | 342 |
| BIBLIOGRAPHIE | 355 |

Introduction

Deux vérités s'imposent, dès qu'il est question du théâtre des Lumières. La première est que ce théâtre ne tente plus les metteurs en scène, aujourd'hui. La fortune scénique de la majorité des pièces de ce répertoire, qui ont pourtant connu un succès certain au XVIII^e siècle, est franchement médiocre. La seconde est que ces pièces font rarement partie des programmes scolaires et universitaires. Les comédies de Marivaux et les deux premières pièces de la trilogie de Beaumarchais¹ échappent à l'oubli. Ces deux auteurs dramatiques sont reconnus unanimement comme des génies isolés.

La recherche universitaire manifeste, à l'inverse, un intérêt grandissant pour le théâtre des Lumières et tente de renouveler le regard réducteur qu'on porte habituellement sur la richesse dramatique et sur la théâtromanie qui caractérise le XVIII^e siècle. Le projet d'une Anthologie du théâtre du XVIII^e siècle, éditée en 2009, sous la direction de Pierre Frantz et de Sophie Marchand, s'intègre dans cette entreprise de réhabilitation de ce répertoire ; le but étant « de susciter l'envie de le lire et de le jouer [...] en donnant à percevoir la vigueur et l'actualité de pratiques et de pensées qui confièrent au spectacle une mission forte et essentielle² ». Pierre Frantz regrette que le théâtre des Lumières soit devenu un « objet de savoir », « un objet historique » dont on a fixé « les contours et les caractéristiques, reléguant dans un même moment, et de manière inévitable, ce théâtre à une histoire révolue³ ». Il

¹ *La Mère Coupable* de Beaumarchais est programmée au concours d'agrégations de Lettres classiques, de Grammaire et de Lettres modernes, session 2005. Les deux premières pièces de la trilogie éclipsent d'habitude la troisième qui est très souvent négligée. Elle est très rarement jouée. *Eugénie*, premier drame de Beaumarchais, est également très peu jouée ; elle a été mise en scène à l'Hôtel des Monnaies en 1996, une représentation suffisamment rare pour être rappelée.

La mise en scène des *Philosophes Amoureux* de Destouches par Jean-Marie Villégier, à Nantes en 2001, est présentée par P.Frantz comme l'une des rares tentatives, depuis une trentaine d'années, de mise en lumière de quelques pièces méconnues du répertoire dramatique du XVIII^e siècle. Ces tentatives restent, tout de même, assez isolées.

² *Le théâtre français du XVIII^e siècle, histoire- textes choisis- mises en scène*, Sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009, p. 47

³ Ibid. p. 48

salue, par ailleurs, la remise en lumière de quelques textes et pièces à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution française, précisant, cependant, que ces manifestations ne touchent pas encore le grand public.

Une des raisons qui expliquent le sort qu'on réserve aujourd'hui au théâtre des Lumières, c'est la dimension romanesque qui caractérise la plupart des pièces du siècle. Il est, en effet, assez significatif que les pièces que retient le XX^e siècle ne correspondent pas forcément, voire pas du tout, aux pièces qui ont ému les spectateurs et remporté le suffrage du public, au XVIII^e siècle. Les comédies pathétiques de Voltaire, les comédies larmoyantes de La Chaussée, les comédies moralisantes de Destouches, les drames de Diderot, Mercier, Sedaine et Beaumarchais n'ont plus droit de cité, excepté dans les manuels d'histoire littéraire. La forte tonalité pathétique qui caractérise ces nouveaux genres dramatiques est fortement décriée par la critique moderne. Dans son ouvrage intitulé *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'art dramatique*⁴, Sophie Marchand s'attarde sur les préjugés qui pèsent sur le théâtre au siècle des Lumières et sur ce jugement sévère et récurrent qui transparait dans la plupart des synthèses historiques, que condamne l'auteure :

Nombre de critiques se croient fondés de décréter l'absence d'originalité formelle et esthétique et l'académisme dramatique d'un siècle qui vit pourtant fleurir les genres nouveaux et les théories audacieuses. Or, en lisant ces études critiques pour le moins discutables, on constate que cette condamnation sans appel s'articule, dans la plupart des cas, à la dénonciation du caractère pathétique des œuvres dramatiques du XVIII^e siècle. Considéré comme le symptôme, voire la cause, d'une exténuation du théâtre à l'époque des Lumières, celui-ci se trouve stigmatisé, rendu responsable de la prétendue médiocrité de la production. Souffrant de la suspicion théorique qui guette aujourd'hui tout ce qui relève d'une relation esthétique déterminée par l'affectivité et l'immédiateté émotionnelle, le sentimentalisme se voit refuser toute dignité et toute validité dans le discours critique. Un jugement dépréciatif implicite préside, dans la plupart

⁴ MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'art dramatique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009

des cas, à la caractérisation sentimentale et proclamer le caractère excessivement pathétique d'un ouvrage revient à lui dénier toute valeur esthétique, à le réduire à une série de formules dramaturgiques aussi usées que creuses⁵.

Le sentimentalisme est systématiquement désigné comme le talent d'Achille du théâtre du XVIII^e siècle, comme l'affirme Sophie Marchand. Or, il est très souvent favorisé, dans le théâtre du XVIII^e siècle, par les scènes de reconnaissance dont sont férus les spectateurs de l'époque et auxquelles recourent la quasi-totalité des auteurs dramatiques. Ces scènes agaçaient déjà la critique au XVIII^e siècle et étaient souvent présentées comme un tic dramaturgique récurrent et le symptôme d'une rhétorique opportuniste dont les effets sur le public sont recherchés pour eux-mêmes⁶. Les auteurs dramatiques sont soupçonnés d'y recourir massivement dans l'unique intention de plaire à une catégorie de spectateurs qui aime s'attendrir et pleurer au théâtre. Les scènes de reconnaissance sont également considérées comme une contamination du théâtre par l'élément romanesque et sont, de ce point de vue, systématiquement mises en cause au nom du naturel et de la vraisemblance. Les retrouvailles entre des membres d'une même famille après une longue séparation, situation hautement pathétique et touchante, est un scénario très récurrent dans les comédies nouvelles, au XVIII^e siècle. La critique dénonce ainsi et surtout l'usage hyperbolique et le recours massif à ce genre de scènes qui sont jugées comme une facilité dramatique et qui seraient ainsi la preuve irréfutable de la faiblesse des pièces.

Il est vrai que la reconnaissance ou l'*anagnorisis* est essentiellement théorisée à propos de la tragédie par Aristote dans sa *Poétique*. Le Stagirite la considère comme la partie principale du meilleur type de tragédie. Il s'agit du « plus puissant ressort

⁵ Ibid. pp. 10, 11

⁶ C'est également le cas, aujourd'hui, du cinéma. La critique se méfie très souvent de ce genre de scènes.

d'action de la tragédie sur les âmes⁷ ». Au chapitre VI de son ouvrage, Aristote précise : « (...) il faut dire que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'intrigue : les péripéties et les reconnaissances⁸ ». Les reconnaissances sont présentées, en effet, comme un ingrédient riche d'effets, qui doit occuper une place de choix au sein de la fable tragique et ce grâce à son efficacité dramatique et aux sentiments qu'il suscite chez le spectateur. La tragédie se définit dans la *Poétique* par un renversement qui conduit les personnages tragiques, suivant le nécessaire et le vraisemblable, du malheur au bonheur ou du malheur au bonheur. Ce renversement est assuré par la reconnaissance. Au chapitre XI de sa *Poétique*, l'auteur s'attarde sur une définition détaillée et minutieuse de cette partie de l'action tragique :

La reconnaissance est, comme son nom même l'indique, le passage de l'ignorance à la connaissance, et le passage soit à l'alliance soit à l'inimitié, de ceux dont la position par rapport au bonheur ou au malheur a été clairement déterminée. La reconnaissance, la plus belle, est celle qui est accompagnée d'une péripétie, comme par exemple, celle de l'Œdipe. (...) En effet, une telle reconnaissance avec péripétie comportera pitié ou crainte, et c'est d'actions suscitant de telles émotions que la tragédie est supposée être l'imitation. De plus, c'est de ces actions que surviendront le fait d'être malheureux ou heureux.⁹

Ainsi, selon Aristote, cette partie de l'action doit être recherchée par les poètes tragiques et doit être mise à profit car, si elle est bien traitée et bien amenée, elle constitue un atout majeur de l'action tragique. La reconnaissance occupe ainsi dans la tragédie un rôle capital : « C'est par elle en effet que le héros qui, sans le savoir, a exercé la violence prend conscience de sa condition tragique. C'est encore par elle

⁷ SCHRERER, Jacques, BORIE, Monique et DE ROUGEMONT, Martine, *Esthétique Théâtrale, Textes de Platon à Brecht*, Sedes, 1982, p. 17

⁸ ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles Lettres, 2008, p. 25

⁹ Ibid. p. 41 et 43

que le héros, toujours ignorant, mais qui se disposait à accomplir la violence, est prévenu et renonce¹⁰ ». *Œdipe Roi* de Sophocle contient, selon Aristote, le modèle absolu de la meilleure des reconnaissances. Œdipe, dans l'ignorance, tue son propre père et se marie avec sa propre mère. La plus belle des tragédies est celle où le héros subit un malheur immérité, incarné par la reconnaissance, qui le fait passer du bonheur au malheur et qui cause effroi et pitié au rang des spectateurs. La tragédie est en effet, « la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste causant destruction ou douleur¹¹ ». Aristote affirme une préférence pour un renversement vers le malheur qui produit un effet violent sur les spectateurs. Œdipe a agi dans l'ignorance. Son innocence ne le sauve pas. Son exemple n'offre pas d'occasion de se corriger puisqu'il ne peut éviter ce qui lui arrive. Corneille critique cette absence d'impact moral de cette pièce sur le public. Pour lui, Œdipe :

Ne semble faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas et qu'il ne fait que disputer le chemin en homme de cœur contre un inconnu qui l'attaque avec avantage. Néanmoins [...] admettons-le avec ce philosophe [Aristote], bien que je ne puisse voir quelle passion il nous donne à purger ni de quoi nous pouvons nous corriger sur son exemple.¹²

Les théoriciens et les auteurs classiques, très fidèles aux préceptes aristotéliens sur la tragédie, écartent souvent, toutefois, les configurations de l'action selon lesquelles un acte meurtrier est accompli dans la méconnaissance. Renoncer à agir avant la reconnaissance n'implique pas pour autant une fin heureuse.

Le Stagirite précise, par ailleurs, que l'action doit concerner nécessairement des personnages qui entretiennent entre eux des relations d'alliance, ce qui exacerbe la crainte et la pitié qui naissent du spectacle :

¹⁰ VUILLEMIN, Jules, *Éléments de Poétique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991, p. 110

¹¹ ARISTOTE, *Poétique*, p. 8

¹² CORNEILLE, *Discours de la Tragédie*, in COUPRIE, Alain, *Lire la Tragédie*, Dunod, 1998, p. 6

les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont des cas qu'il faut rechercher¹³

Ce sont les histoires transmises par la tradition mythologique qui doivent servir de trame à la tragédie. Pour Aristote, l'intérêt de ces histoires est à la fois d'ordre privé et national. Les conflits entre membres d'une même famille ont prioritairement une signification politique car se rapportant toujours aux sphères du pouvoir. Les scènes de reconnaissance font partie, à cet égard, des meilleures situations dramatiques qui donnent à voir ce genre de conflits, qui fondent l'intérêt et inspirent pitié et crainte, surtout quand l'acte tragique s'accomplit dans l'ignorance :

L'action peut en effet se produire, à la manière dont composaient les anciens, entre des personnages qui se connaissent et s'identifient ; (...) mais il se peut aussi qu'on agisse en ignorant que ce que l'on fait est terrible, puis qu'on reconnaisse ensuite le lien de parenté, comme dans l'Œdipe de Sophocle.¹⁴

Ces variantes de reconnaissance citées par Aristote ont contribué directement au succès des plus célèbres tragédies de son époque. Compte tenu de la place et de l'importance que lui accorde l'auteur de la *Poétique*, la scène de reconnaissance devient, à l'époque classique, l'un des procédés de prédilection de la tragédie.

La reconnaissance étant essentiellement théorisée pour la tragédie, rien sur la reconnaissance comique dans la *Poétique*. Aristote n'envisage pas de reconnaissance

¹³ ARISTOTE, *Poétique*, p. 8

¹⁴ Ibid. p. 53

au sein de la comédie. Georges Forestier¹⁵ précise qu'il y a deux expressions dramatiques de la méconnaissance d'identité, la première est placée sous le signe d'*Œdipe* présenté comme modèle de la reconnaissance tragique, la seconde est placée sous celui d'*Amphitryon*, héritée de la comédie latine de Plaute et de Terence. Au sein de la comédie, la reconnaissance est fondamentalement la résultante d'un déguisement conscient et actif, originellement réservé aux personnages subalternes. L'ignorance de l'identité est, selon Forestier, incompatible avec le genre comique, bien que les Italiens, et Molière après eux, aient imaginé cette situation, dans quelques unes de leurs pièces. Alors qu'elle est l'une des trois parties fondamentales de la tragédie et qu'elle y joue un rôle fondamental, dans la comédie, la reconnaissance n'assume qu'un rôle accessoire. Elle annule un obstacle, correspond à une simple modalité du dénouement en garantissant un nom, un bien ou une alliance ; elle est, de ce fait, très éloignée du modèle aristotélicien. Le plus souvent, la reconnaissance résulte plus d'un caractère extravagant que d'un défaut de connaissance. Le personnage comique peut menacer l'ordre établi sans s'en douter jusqu'au moment de la reconnaissance où son aveuglement cesse. La reconnaissance ne peut permettre d'exécuter la menace, elle met fin à une illusion temporaire et écarte la menace sans pour autant guérir l'extravagance à l'origine du désordre. Ressort tragique par excellence, la reconnaissance a pourtant fait fortune dans le cadre de la comédie. Pour Corneille, le procédé y contrevient à deux exigences majeures : il ne génère pas le pathétique, fonction essentielle de la reconnaissance dans la tragédie, et il est toujours amené au mépris de la vraisemblance. Au sein de la comédie, la reconnaissance n'est qu'une variante du procédé du *deus ex machina*, peu glorieux au sein de la tragédie et auquel recourraient les poètes en mal d'inspiration.

¹⁵ FORESTIER, Georges, *L'Esthétique de l'Identité dans le Théâtre Français (1550-1680), Le déguisement et ses Avatars*, Droz, 1988.

Déjà au XVII^e siècle, le principe dramatique de la reconnaissance fait donc l'objet d'une réflexion et d'un usage qui montrent qu'il est assez problématique, malgré la théorie fournie par Aristote. Molière avait eu recours, à plusieurs reprises, aux reconnaissances dans ses comédies dans le but de générer le comique. Le dénouement de *L'École des Femmes* est l'occasion pour lui de dénoncer ce principe dramatique comme un poncif romanesque. Les personnages retracent les circonstances de la naissance d'Agnès et s'attardent longuement sur les détails de cette naissance, les changements de noms, les circonstances extraordinaires, les périples et les hasards heureux qui ont permis les retrouvailles finales, qui dénouent la pièce. Et Chrysalde de conclure, saluant une providence qui arrange merveilleusement tout le monde :

« Allons dans la maison débrouiller ces mystères

(...) Et rendre grâce au ciel qui fait tout pour le mieux ¹⁶»

Les Fourberies de Scapin sont également l'occasion pour Molière de générer le comique en parodiant les codes d'une scène de reconnaissance traditionnelle. Hycinte, la pauvre fille, de naissance inconnue et amante d'Octave, et Zerbinette, la jeune Égyptienne et amante de Léandre, s'avèrent être, grâce à des circonstances extraordinaires, les filles respectives de Géronte et d'Argante. Octave et Léandre reconnaissent en leur amante la sœur de l'autre. La reconnaissance est rendue possible grâce aux confessions d'une nourrice, motif classique et récurrent, et à un bracelet, qui matérialise le thème de *la croix de ma mère*. La complexité de l'intrigue, le mode de déroulement des scènes de reconnaissance et les motifs qui les rendent possibles trahissent ouvertement l'intension parodique de Molière qui fait le pied de nez à la tragédie. Quant au *Tartuffe*, l'aveuglement comique d'Orgon, qui refuse de voir et de reconnaître en Tartuffe un faux dévot malgré les preuves si évidentes de son hypocrite et malgré les tentatives multiples et désespérées de ses proches de le prévenir contre l'imposteur, retarde la reconnaissance jusqu'à un

¹⁶ MOLIERE, *L'École des Femmes*, (V, 9), Paris Seuil, 1962, p198

moment tardif de la pièce. L'aveuglement d'Orgon se prolonge même après que Tartuffe a renoncé ouvertement au masque. La reconnaissance est le principal générateur du comique dans la pièce, comique qui naît de cet emploi original et du retardement excessif du moment où le personnage ridicule ouvre les yeux.

Les scènes de reconnaissance occupent également une place de choix dans les tragi-comédies. En 1640, La Mesnardière constate leur récurrence exceptionnelle dans ce genre où, précise-t-il : « nous voyons presque toujours les malheurs être terminés par cette partie de la fable¹⁷ ». C'est le procédé dramatique de prédilection auquel recourent les auteurs dramatiques de manière massive sans qu'il soit nécessairement en rapport direct et fondé avec l'action. Marc Vuillermoz constate que « ce procédé s'est dégradé en recette » et qu'il s'est transformé en un « puissant moteur de pathétique, grâce à ses potentialités spectaculaires¹⁸ », dans le théâtre du XVII^e siècle. La majorité écrasante des intrigues des tragi-comédies se fonde les *incognitos* et les secrets de naissance. Les dénouements correspondent systématiquement à des révélations autour des véritables identités des uns et des autres. Il arrive très souvent que ce brouillage des identités concerne des sosies ou des jumeaux¹⁹ et que l'essentiel de l'intrigue se confonde avec une interminable série de quiproquos et avec de multiples tentatives d'identification et d'authentification.

Quant à la tragédie, à l'exception notable de Corneille, les auteurs tragiques continuent à recourir aux scènes de reconnaissance conformément à l'esprit et aux recommandations d'Aristote. Ils sont restés fidèles dans leur traitement de cette partie de l'action aux modèles définis dans la *Poétique* au chapitre XVI. Georges Forestier affirme que « les mystères d'identité concernent près de la moitié des pièces représentées entre 1630 et 1660 » et qu'il y avait une réelle « pression des

¹⁷ LA MESNARDIERE, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 70

¹⁸ VUILLERMOZ, Marc, « Aspects de la reconnaissance tragique dans le théâtre français du XVII^e siècle », in *La Reconnaissance sur la scène française XVII^e-XVIII^e siècle*, Artois Presses Université, 2009, p. 32

¹⁹ L'article de Catherine Guillot : « Esthétique de l'identité et du dénouement à reconnaissance dans les pièces illustrées de la première moitié du XVII^e siècle », paru dans l'étude littéraire *La Reconnaissance sur la scène française XVII^e-XVIII^e siècle* s'attarde sur ce scénario répétitif dans la tragi-comédie.

aristotéliens de stricte obédience en faveur de la reconnaissance [en plus de] la pression du public de théâtre en faveur des jeux d'identité²⁰». Seul Corneille a marqué ses distances par rapport aux emplois prescrits par Aristote. Dans son *Discours de la Tragédie*, il écrit :

Je sais que l'Agnition [reconnaissance] est un grand ornement dans les tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses incommodités. Les Italiens l'affectent en la plupart de leurs poèmes, et perdent, quelques fois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup d'occasions de sentiments pathétiques, qui auraient des beautés plus considérables.²¹

Corneille se sépare de la réflexion aristotélienne autour de la notion d'*anagnorisis* estimant que les modèles rapportés par son prédécesseur présentent le défaut de générer le pathétique de manière instantanée et ponctuelle car les reconnaissances sont prisonnières du dénouement : « quand [la] reconnaissance arrive, elle ne produit qu'un sentiment de jouissance de voir arriver la chose comme on le souhaite²² ». Il veut, à l'inverse, susciter l'émotion du spectateur et créer une tension tragique tout au long de l'intrigue. Plutôt que des canevas qui reposent sur la méconnaissance de l'identité, Corneille préfère les affrontements à *visages découverts* qui font naître des émotions fortes parmi les personnages et, par conséquent, parmi les spectateurs.

La notion aristotélienne de l'*anagnorisis* ou de la reconnaissance a été pour les auteurs dramatiques le point de départ de leur réflexion autour de ce principe et le premier modèle de référence de leurs expériences dramatiques. De là les écarts, plus au moins importants, avec l'assise théorique qu'offre la *Poétique*. Si, au XVII^e siècle, une grande partie des auteurs dramatiques restent prisonniers du cadre aristotélien et reproduisent dans la tragédie les scénarios de reconnaissance hiérarchisés par le

²⁰ FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale*, Librairie Droz, Genève, 2004, p. 315

²¹ CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de la Tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire », Editions Garnier Flammarion, Paris, 1999, p. 110

²² Ibid. p. 109

Stagirite, les reconnaissances dans les tragi-comédies sont les plus éloignées des modèles prédéfinis dans la *Poétique* et sont le plus souvent mises au service d'une dramaturgie de l'ambiguïté qui repose sur le flou des identités²³. La comédie moliéresque a fait de la parodie de la reconnaissance un générateur efficace du comique et en a renouvelé profondément les effets et les implications dramatiques. Enfin, Corneille a ouvertement remis en cause les modèles aristotéliens de la reconnaissance dont le défaut majeur, selon lui, est qu'ils ne donnent pas lieu à un véritable pathétique. Nous le voyons bien, le principe dramatique de la reconnaissance était déjà assez problématique à l'époque classique et des écarts se sont déjà creusés avec la notion aristotélienne de la reconnaissance.

Tout au long du siècle des Lumières, le répertoire classique continue à être représenté avec succès comme le prouvent les chiffres rapportés par Henri Lagrave, relatif aux représentations et au nombre des spectateurs²⁴. Parlant du public, Lagrave affirme que « le respect de la tradition reste très fort en lui, le goût classique conserve son emprise sur [l]es spectateurs ». Toutefois, ces représentations correspondent, en réalité, à un rite culturel qui suscite une émotion esthétique et ne provoque aucunement l'identification des spectateurs²⁵ qui, par ailleurs, « s'intéresse[nt] passionnément à la nouveauté²⁶ ». La comédie et la tragédie du siècle précédent installent une certaine distance entre le spectateur et le personnage, distance que traduisent souvent les scènes de reconnaissance. Les personnages tragiques sont très loin de l'humanité moyenne. Outre leur rang ainsi que l'éloignement dans le temps,

²³ La filiation est à chercher plutôt du côté de la comédie italienne et de la Comédie espagnole.

²⁴ Voltaire a, néanmoins, fait état de la désaffection du public à l'égard des pièces de Molière : « *J'ose dire que si les pièces excellentes de Molière étaient un peu plus intéressantes, on verrait plus de monde à leur représentation ; le Misanthrope serait aussi suivi qu'il est estimé* », La Chaussée, *Œuvres*, t. I, « Avertissement », p. VII., in TROTT, David, « Le Théâtre "non officiel" de Destouches et de La Chaussée », *La Chaussée, Destouches et la Comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 260

²⁵ La tragédie au XVIII^e siècle évolue vers plus de simplicité et laisse deviner un effort de renouvellement et de modernité, par rapport à la tragédie du siècle précédent.

²⁶ LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1972, pp. 650, 651.

ce sont leurs histoires qui les rendent inaccessibles. Les malheurs qui leur arrivent ne sont pas ceux de l'homme commun. Ils sont « placés hors de la portée du spectateur²⁷ » selon l'expression de Pierre Frantz qui rapporte les remarques de Luigi Riccoboni sur le personnage tragique :

dans [la tragédie], on ne met sur la scène que des personnes qui nous paraissent organisées et penser autrement que le commun des hommes, et que nous n'oserions jamais imiter, parce que nous les croyons fabuleuses ou surnaturelles²⁸

De plus, leurs actions sont toujours la sanction d'une faute tragique souvent commise des générations auparavant et dont ils ne sont pas directement responsables. Les scènes de reconnaissance tragiques qui assurent le revirement du bonheur au malheur illustrent le tragique de la condition humaine.

Quant à la comédie, faisant du ridicule son objet principal, elle ne s'occupe que des caractères universels et des types sociaux. Conformément à l'idéal classique de l'universel, la comédie aspire au général en ne s'intéressant qu'aux vices et aux ridicules les plus récurrents dans la société. Son but est de rendre les caractères extravagants grotesques et risibles en les sanctionnant par le rire qui installe une distance entre le spectateur et le personnage. Loin de rendre possible une identification, le rire exprime une désolidarisation du spectateur qui prend ses

²⁷ FRANTZ, Pierre, « Le Romanesque dans le théâtre de La Chaussée. Réflexion sur un *Topos* critique », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 183

²⁸ RICCOBONI, Luigi, « Lettre de Monsieur Louis Riccoboni à M. le Docteur Muratori », cité dans *Œuvres de M. Nivelle de La Chaussée*, Paris, Prault, 1762, t. V, p. 210-212, in FRANTZ, Pierre, « Le Romanesque dans le théâtre de La Chaussée. Réflexion sur un *Topos* critique », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 183.

distances par rapport au personnage ridiculisé²⁹. La distance consacrée entre le spectateur, d'un côté, et le personnage comique ou tragique, de l'autre, tend à disparaître dans les comédies nouvelles au siècle des Lumières. Dans ces comédies, les personnages ne sont ni des héros extraordinaires au destin tragique, ni des vicieux extravagants et ridicules. Ils incarnent une humanité moyenne représentée sous des traits dignes et respectables et dont les préoccupations et les malheurs sont susceptibles de toucher le spectateur qui se reconnaît en eux. Les scènes de reconnaissance pathétiques qui émeuvent le spectateur réduisent ainsi la distance entre la scène et la salle. En effet, « le pathétique donne lieu à une phénoménologie du malheur qui sollicite moins la distance cynique que la proximité compatissante³⁰ », affirme Gianni Iotti qui compare, dans ces propos, les comédies larmoyantes de Nivelles de La Chaussée à la comédie moliéresque. Néanmoins, si la distance est réduite entre les personnages et les spectateurs, cela ne signifie aucunement que l'action en devient moins intéressante et moins captivante. Les scènes de reconnaissance se chargent de « corriger ce qu'il peut y avoir de plat dans le vérisme³¹ », selon l'expression de Laurent Versini. La proximité sociale va de pair avec l'éloignement romanesque. « Le nécessaire affadissement³² » du genre intermédiaire impose le recours à des ressorts pathétiques efficaces et séducteurs, affirme Pierre Frantz dans la conclusion d'un article sur le romanesque dans les comédies larmoyantes de La Chaussée. Les scènes de reconnaissance garantissent la part de merveilleux et de magique d'une existence pourtant ordinaire. Emile Faguet a

²⁹ Rappelons que Molière a été taxé d'immoral, et ce dès le premier XVIII^e siècle. Il aurait, selon plusieurs penseurs, rendu le vice agréable et plaisant et la vertu austère et ridicule. En ridiculisant les pères et les maris, il aurait terni l'image du mariage et de la paternité tout en faisant rire de la faiblesse des uns et des autres.

³⁰ IOTTI, Gianni, « Figures du pathétique chez La Chaussée et chez Voltaire », in *La Chaussée, Destouches et la Comédie Nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 307

³¹ VERSINI, Laurent, « Introduction », in *Diderot, Œuvres, t. IV, Esthétique-Théâtre*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1996, p. 1075

³² FRANTZ, Pierre, « Le romanesque dans le théâtre de La Chaussée. Réflexion sur un *Topos* critique », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 188, 189

expliqué la forte présence du romanesque dans les comédies nouvelles par la nécessité de promouvoir un genre nouveau :

Il s'agit [...] d'exciter mon admiration et ma pitié généreuse sur moi-même. Je suis héroïque, soit. Mais j'ai la vie la plus plate du monde. [...] Je me sens héroïque, mais je ne vois jamais mon héroïsme éclater. Pour qu'il éclate, il faut des circonstances, des cas extraordinaires. L'auteur en inventera. Voilà le roman.³³

Certes, le romanesque peut être considéré comme un argument promotionnel, mais il a également comme finalité essentielle celle de renvoyer une image digne et passionnante de la vie de l'homme moyen.

Le théâtre classique constitue incontestablement une assise théorique, reconnue comme telle, mais dont vont se démarquer les auteurs dramatiques au XVIII^e siècle. Les scènes de reconnaissance renseignent, à notre sens, sur le renouvellement des formes et des enjeux dramatiques du théâtre des Lumières. Elles ne sont plus fatalement liées à des enjeux nationaux et politiques ni à des personnages ridicules, grotesques et risibles. Elles incarnent cette volonté de mettre en scène des personnages qui appartiennent à l'expérience quotidienne de chaque spectateur, de mettre en scène l'univers privé et domestique dans une perspective sérieuse et digne qui favorise l'identification du public ; identification interdite par la comédie et impossible pour la tragédie.

Le XVIII^e siècle a postulé la possibilité d'un progrès de la dramaturgie à partir d'une transformation des assises théoriques de référence, ceci est sensible à travers la place réservée aux scènes de reconnaissance dans ce répertoire. Elles sont symptomatiques de cette volonté de dépasser la division rigoureuse des genres et sont, de ce fait, la traduction des nouvelles aspirations et des nouvelles voies empruntées par l'art dramatique. Dans *La Critique de La Fausse Antipathie* de La Chaussée, le

³³ FAGUET, Emile, « La Chaussée et la comédie larmoyante », in *Propos de théâtre*, Paris, 1905, t. II, p. 152-153

Dénouement par reconnaissance de la pièce est désavoué à la fois par Thalie et Melpomène, ce qui signifie, pour Momus, que toutes les deux se l'imputent. La reconnaissance qui dénoue *La Fausse Antipathie* estompe ainsi cette frontière entre les genres : Thalie reproche à Melpomène de « désormais faire la comédie » et Melpomène accuse Thalie de vouloir « désormais faire la tragédie » ; Momus renonce à trancher le débat. Le dénouement par reconnaissance a brouillé les pistes et a rendu impossible une identification formelle des genres traditionnels. Ce débat marque « l'avènement d'une forme mixte, liée à une crise des genres dramatiques traditionnels³⁴ », selon Dominique Quéro.

N'étant plus considéré comme une partie de l'action tragique³⁵ et n'ayant plus le rôle accessoire d'annuler un obstacle mineur, la reconnaissance commence à être envisagée, au XVIII^e siècle, comme un thème littéraire. Dans son ouvrage *Recognition : A study in poetics*³⁶, Terence Cave a démontré la double nature de la reconnaissance qui participe à la fois d'une structure et d'un thème, ce qui rend possible la promotion des idées et des messages que l'auteur dramatique entend faire passer. Il critique la nature purement fonctionnelle de la reconnaissance aristotélicienne et affirme qu'il est :

difficile de résister à la tentation de remplir l'espace vide de l'abstraction en fournissant un objet à la reconnaissance : en réalité, l'impossibilité d'y

³⁴ QUERO, Dominique, « La fidèle infidélité : de La Critique de l'Ecole des Femmes à la Critique du Philosophe Marié et à la Critique de La Fausse Antipathie », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 255

³⁵ Aristote l'envisage comme un instrument de catégorisation des actions simples et des actions complexes. Elle n'est appréciée que d'un point de vue dramaturgique et technique. Au chapitre X de la *Poétique*, Aristote écrit : « Parmi les intrigues, les unes sont simples, les autres sont complexes précisément parce que les actions dont les intrigues sont les imitations ont-elles-mêmes ces caractères. J'appelle "simple" une action qui se déroule en restant cohérente et une, comme cela a déjà été défini, et dans laquelle le renversement se produit sans péripétie ni reconnaissance ; et "complexe" celle dans laquelle le renversement est issu de la reconnaissance ou de la péripétie ou des deux », p. 39

³⁶ CAVE, Terence, *Recognition : A study in poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 1- 54

résister est à l'origine de la transformation de la théorie de la reconnaissance dans beaucoup d'écrits critiques contemporains³⁷

Les auteurs dramatiques se sont intéressés de près à ce principe dramatique auquel ils ont eu recours de manière massive dans les différents genres dramatiques que le siècle a vu naître. Il ne s'agit plus d'un outil théorique qui sert à décrire un modèle dramaturgique, mais d'un générateur efficace d'un pathétique mis intentionnellement au service des enjeux moraux et philosophiques des pièces. Dès le début du siècle, précisément en 1719, Jean-Baptiste Dubos affirme solennellement qu'un ouvrage doit impérativement toucher pour plaire et pour qu'il puisse avoir un impact efficace sur ceux à qui il est destiné:

Les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent, à tout prendre. Par la même raison, l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas ne vaut rien, et si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent (...) Le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire, comme celui de l'éloquence est de persuader. Il ne suffit pas que vos vers soient beaux (...), il faut encore que ces vers puissent remuer les cœurs³⁸.

Bien que Dubos ne parle pas précisément des scènes de reconnaissance, il évoque un nouvel impératif qui se verra consacré dans les arts et la littérature des Lumières: attendrir le public et de lui fournir des occasions de s'émouvoir. Ce nouvel impératif est à l'origine du renouvellement des formes dramatiques et de la distance prise avec

³⁷ CAVE, Terence, «Recognition and the reader », dans *Comparative criticism : a yearbook*, 1980 (2), p. 52, in *La Reconnaissance sur la scène française XVII^e -XXI^e*, Etudes réunies et présentées par Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Artois Presses Université, 2009, p. 12. (Traduction de Lise Michel et Françoise Heulot-Petit)

³⁸ DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, II, 22, p. 276, in *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, p. 33

le théâtre classique. Le XVIII^e siècle voit, en effet, naître de nouveaux genres dramatiques qui mettent à l'honneur ce nouvel impératif, favorisé et incarné par les nombreuses scènes de reconnaissances. Les personnages sont plus proches des spectateurs qui se reconnaissent dans leurs histoires, leurs mésaventures et leur bonheur. Le recentrement de l'action sur la sphère domestique n'est pas synonyme, pour autant, d'une banalisation de l'intrigue. Les scènes de reconnaissance rendent cet univers intéressant et émouvant à la fois. La Motte avait confirmé, en 1730, quelques années plus tard, dans son *Discours à l'occasion de Romulus*, ce goût pour les reconnaissances :

Entre les situations, celles qui peuvent réussir à moins de nouveauté, et même de mérite, de la part de l'auteur, ce sont les reconnaissances. [...] J'entends les reconnaissances d'éclaircissement, où deux personnes chères qui ne se sont point encore vues, ou qui séparées depuis longtemps se croient mortes, ou du moins fort éloignées l'une de l'autre, s'émeuvent peu à peu par les questions qu'elles se font, et les détails qu'elles se racontent ; et viennent enfin, sur une circonstance décisive, à se reconnaître tout à coup. Ah ma mère ! ah mon fils ! ah mon frère ! ah ma sœur ! Ces exclamations seules sont presque sûres de nos larmes

[...] Que les philosophes ne nous chicanent point sur les pressentiments sur les instincts que nous employons en ces rencontres ; qu'ils ne trouvent pas à redire par exemple qu'un père à la présence d'un fils inconnu sente une émotion secrète qui devance l'éclaircissement : ils nous démontrent sans doute que ces instincts ne sont pas dans la nature et que c'est le préjugé seul qui les a imaginés : mais laissons-les démontrer ce qu'ils leur plaira ; allons à notre but, et profitons des préjugés du public pour son propre plaisir. Ce qu'il croit naturel a sur lui les droits de la nature, et fera les mêmes impressions. Il faut avouer que ces instincts ont quelque chose de flatteur pour les hommes et c'est par ce côté-là qu'ils y tiennent³⁹

³⁹ LA MOTTE, Houdar de, *Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, « Discours à l'occasion de Romulus », éd. critique avec introduction et notes, Paris, Champion, 2002, p. 594-595, in *La reconnaissance sur la scène française, XVII^e-XXI^e siècle*, Art. « Reconnaissance dramatique dans le théâtre de Marivaux », par Catherine Ailloud-Nicolas, Artois Presses Université, 2009, p. 105

La Motte regrette qu'une partie de la critique soit trop attachée aux impératifs de la vraisemblance et ne soit pas capable de se laisser aller aux plaisirs de l'émotion. Il n'hésite pas à inciter les auteurs dramatiques à profiter de cette attitude du public qui consiste à privilégier le plaisir aux dépens de la conformité absolue aux règles. L'écart semble ainsi se creuser par rapport à la dramaturgie classique qui puise dans la *Poétique* d'Aristote : la scène de reconnaissance n'est plus conçue comme une la plus belle partie d'une action dramatique, elle détermine désormais un nouveau modèle de poétique et se charge de promouvoir le message moral que veulent véhiculer les auteurs dramatiques. Ces derniers revendiquent désormais le recours à ce principe et revendiquent également le pathétique en tant que nouvelle voie à explorer au théâtre. Les débats théoriques que cette scène a suscité au XVIII^e siècle justifient l'intérêt que nous lui accordons et sont à l'origine de cette entreprise d'investigation autour de la question.

En effet, un premier paradoxe s'impose d'emblée à la lumière d'une lecture des pièces, des écrits théoriques sur l'art dramatique et des comptes rendus historiques autour des spectacles dramatiques : la scène de reconnaissance est un procédé assez souvent jugé sévèrement par la critique au XVIII^e siècle. La position de Palissot, au milieu du siècle est assez représentative de celles de plusieurs critiques qui ont dénoncé le recours opportuniste à ce genre de scènes :

Rien de plus facile [...] que d'exciter un attendrissement momentané par des tableaux de cette espèce amenés presque toujours aux dépens de la vraisemblance : et rien de plus insipide surtout dans ces tragédies bourgeoises qui ne peuvent être soutenues, comme la grande tragédie de la magie des grandes passions, de l'illusion du merveilleux et de la pompe du style⁴⁰

⁴⁰ PALISSOT, *Petites Lettres sur de Grands Philosophes*, II, p. 32, in *Etudes sur Le Fils Naturel et Les Entretiens sur le Fils Naturel de Diderot*, sous la direction de Nicholas Gronk, Oxford : Voltaire Foundation, 2000, p. 248

Ces propos de Palissot, où il disqualifie la reconnaissance au théâtre, visent les deux pièces de Diderot dans lesquelles ce dernier recourt à ce principe dramatique. *Le Fils Naturel* est directement condamné et donné en exemple :

Vous connaissez trop bien Madame, et le théâtre et notre littérature, pour ignorer que rien n'est plus vulgaire que ces sortes de reconnaissances [...] elles sont devenues si fréquentes, qu'il faut les regarder à présent comme un de ces lieux communs que le bon goût doit proscrire et reléguer à jamais dans la poussière des collèges⁴¹

Au dernier tiers du siècle, Cailhava partage ce même avis et affiche ouvertement son mépris à l'égard des auteurs qui y recourent, en l'occurrence à l'égard de Nivelles de La Chaussée :

Autrefois, un auteur comique n'osait, qu'en tremblant, risquer une situation larmoyante sur la scène comique ; à présent, les larmes en font tout l'ornement [...] Les anciens sentaient vraisemblablement combien il était difficile de rendre une reconnaissance plaisante et ne croyaient pas qu'il fût beau, sublime de filer de longues scènes larmoyantes pour forcer le public à pleurer [...] D'après l'exemple [de La Chaussée], vous pouvez essayer de donner au public dix reconnaissances dans une même pièce. Dès que les auteurs lui donnent le signal en criant Ah ! mon père ! Ah ! ma fille ! Ah ! ma mère ! Ah ! ma sœur ! Ah ! mon frère ! Ah ! toute la famille ! il pleurera de manière très touchante⁴²

Par ailleurs, plusieurs parodies ciblent clairement les scènes de reconnaissances dans les pièces parodiées. Les auteurs prennent un malin plaisir à mettre en relief les

⁴¹ Ibid.

⁴² CAILHAVA, Jean-François, *De L'art de la Comédie*, pp. 287 et 295, in *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, pp. 427, 428

entorses faites à la vraisemblance et au naturel. En 1732, Voltaire compose *Zaïre* et, la même année, paraît *Les Enfants trouvés*, parodie de la pièce de Voltaire, de Romagnesi et Riccoboni. A la sixième scène, une scène de reconnaissance entre un père, Alcidor, et son fils, Carabin, se transforme en un procès des codes aberrants de la reconnaissance :

Alcidor : Baisez-moi, mes enfants.

Carabin : Cela ne se peut pas.

Alcidor : Et pourquoi ?

Carabin : Non, vous dis-je.

De tels événements tiennent trop du prodige.

Je fus pris à quatre ans. A cet âge un garçon

De son père du moins devrait savoir le nom.

Alcidor : N'as-tu pas dans le sein la blessure fâcheuse

Que te fit à mes yeux une main furieuse ?

Carabin : J'en ai trente. [...]

Alcidor : Mon fils, cher héritier ! ...

Carabin : Avez-vous de gros biens ?

Alcidor : J'en ai beaucoup en France.

Carabin : Allons, je m'en souviens⁴³

La parodie se charge de mettre en lumière l'artificialité du procédé ainsi que le caractère invraisemblable de ce genre de retrouvailles, très souvent présentes dans les pièces du XVIII^e siècle, et « entreprend de démonter la stratégie lacrymogène⁴⁴ ».

Pourtant, ces critiques et attaques répétées contre les scènes de reconnaissance n'ont pas dissuadé les auteurs dramatiques qui ont continué à y recourir massivement tout en revendiquant ce recours dans leurs écrits théoriques sur l'art dramatique. Ils admettent volontairement, par ailleurs, la difficulté qu'ils rencontrent et qui consiste à tenter de dissimuler l'artifice visible de ce procédé et à rendre ces scènes vraisemblables. Ils avouent, volontiers, qu'ils y recourent, parfois, au mépris de la

⁴³ ROMAGNESI et RICCOBONI, *Les Enfants trouvés*, sc. 6, p. 12, in *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 428

⁴⁴ MARCHAND, Sophie, *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 429

vraisemblance, faisant passer le plaisir des spectateurs avant la justesse dramatique. Ils semblent, donc, accorder plus de crédit à l'avis des spectateurs qu'à celui de la critique car ils sont conscients que ces scènes constituent l'un des atouts majeurs de leurs pièces et correspondent aux moments qui plaisent de manière sure aux spectateurs. En effet, dès la première moitié du siècle, le public commence à manifester son goût pour les scènes pathétiques et son goût pour les larmes. Anne Coudreuse⁴⁵ a mené une enquête sur cette nouvelle exigence des spectateurs au XVIII^e siècle. Aujourd'hui encore, on condamne ces scènes considérées comme la manifestation d'un sentimentalisme niais et sans grande valeur littéraire ou artistique, mais on continue à y recourir malgré ces condamnations. Le paradoxe est toujours d'actualité et justifie l'intérêt que nous témoignons à ce principe dramatique.

Un deuxième paradoxe motive notre enquête sur les scènes de reconnaissance dans le théâtre des Lumières. Ce paradoxe s'impose, dès lors que nous nous penchons sur la place de ces scènes dans les comédies nouvelles. En effet, il s'agit d'un ressort dramatique propre au genre tragique, qui a fait fortune au sein du genre comique et pourtant très récurrent dans les comédies nouvelles dans lesquelles il constitue un des fondements d'une poétique qui se veut également nouvelle et originale. Comment le projet novateur des auteurs dramatiques peut-il s'accommoder de ce genre de procédés ? Comment les auteurs dramatiques se sont-ils approprié ce ressort et l'ont-ils mis au service des nouveaux impératifs des comédies nouvelles ? En réalité, c'est en vertu d'une transposition dramatique des propriétés et des significations de la reconnaissance que celle-ci a pu assumer un rôle à la fois nouveau et décisif. Un déplacement évident s'est opéré entre la reconnaissance tragique et la reconnaissance comique, d'un côté, et la reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques, de l'autre.

Un troisième paradoxe, enfin. La scène de reconnaissance est définie par Aristote, dans sa *Poétique*, comme un événement arrivant contre l'attente des spectateurs. La

⁴⁵ Notamment dans *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle* et *Le Refus du Pathos au XVIII^e siècle*.

meilleure des reconnaissances est celle qui produit une surprise totale et spectaculaire pour le spectateur. La notion de surprise est fondamentale et fonde l'efficacité des effets de cette scène. Or, l'usure du procédé implique nécessairement l'épuisement de ses effets⁴⁶. La répétition fait perdre aux reconnaissances leur énergie originelle, surtout avec un recours aussi massif. Selon toute logique, cet épuisement et cette usure devraient se traduire par l'absence d'effets sur le public qui peut se détourner des reconnaissances attendues et répétitives. Il n'en est rien. Le public semble être sinon conquis, du moins, complaisant, au XVIII^e siècle. Les situations pathétiques, dont les retrouvailles émouvantes entre les personnages, séduisent, plaisent et émeuvent souvent. La forte présence du thème de l'enfant naturel dans les pièces du XVIII^e siècle l'atteste. La question de la parenté, de la filiation mystérieuse, les enfants adultérins, les faux incestes sont omniprésents et constituent un motif récurrent dans la comédie et le drame⁴⁷.

Evidemment, aujourd'hui, nous ne pleurons plus à la lecture des pièces de théâtre du XVIII^e siècle. Sophie Marchand explique notre attitude par le regard anachronique que nous jetons sur ce répertoire. Les scènes de reconnaissance, qui ont souvent fait

⁴⁶ Umberto Eco avait consacré un chapitre à la reconnaissance dans son ouvrage intitulé *De Superman Au Surhomme*. Dans ce chapitre « L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance », il évoque et analyse le procédé de la reconnaissance dans le roman et écrit : « *La reconnaissance est un matériau à employer avec circonspection et devrait constituer le clou d'une intrigue digne de ce nom. Monte-Cristo, qui se dévoile maintes fois, et maintes fois apprend des manigances dont il a été victime, représente un cas rare et magistral de reconnaissance, qui pour être redondante car dispensée avec outrage, n'en est pas moins satisfaisante. En général, dans le roman-feuilleton, la reconnaissance, considérée comme ressort essentiel de l'intrigue, est répétée jusqu'à l'excès, perdant ainsi tout pouvoir dramatique et acquérant une simple fonction consolatoire, au sens où elle offre au lecteur une marchandise à laquelle il s'est désormais habitué. Ce gaspillage prend des formes anormales lorsque, de toute évidence, la reconnaissance est absolument inutile au dénouement de l'histoire et que le texte en regorge dans un but purement publicitaire, afin de mériter le label de roman-feuilleton idéal qui en donne pour son argent. Exemple lumineux de la Cour-Dieu de Ponson du Terrail* », Grasset, 1993, p. 32

⁴⁷ Yves Moraud rapporte l'avis de Jacques Truchet sur cette question : « *Dans son introduction au Théâtre du XVIII^e siècle (La Pléiade, t1)*, [il] signale que le thème des enfants naturels est l'un des grands thèmes du théâtre de l'époque et qu'avec Nivelle, Diderot, Beaumarchais débute 'une longue campagne de réhabilitation qui ne s'achèvera qu'au XX^e siècle », in *La Conquête de la Liberté de Scapin à Figaro, valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, PUF, 1981, p. 154

couler abondamment les larmes d'attendrissement des spectateurs de l'époque, nous paraissent ridicules et ne nous atteignent pas. Mais, le principe dramatique de la reconnaissance n'a jamais cessé d'être à l'honneur dans les créations artistiques modernes. Le cinéma d'aujourd'hui recourt très souvent à ce principe qui s'avère être très efficace auprès des spectateurs. Cela démontre et confirme l'efficacité du potentiel dramatique de la reconnaissance quelle que soit l'époque et quel que soit le genre artistique. Notre attitude confirme donc le deuxième paradoxe et prouve que, malgré l'usure du procédé, il continue à être présent dans les différentes œuvres littéraires et artistiques et continue à produire des effets sûrs.

Outre ces paradoxes qui justifient, à notre sens, une recherche relative aux scènes de reconnaissance, nous pensons également que l'examen de ce procédé dramatique peut éclairer le rapport entre la scène et la salle et donner une idée précise sur « l'incroyable théâtromanie qui habite le siècle ⁴⁸ », dont ne rend pas vraiment compte l'histoire littéraire ⁴⁹. La scène de reconnaissance est partie intégrante des nouveaux genres. Elle incarne le projet dramatique des Lumières qui consiste, avant tout, à créer un rapport à la fois intime et solide avec le spectateur, priorité absolue des auteurs. C'est de l'efficacité de l'effet dramatique que dépendent le succès des nouvelles formules dramatiques et la transmission efficace du message moral, philosophique et politique qu'elles tentent de véhiculer. Plus qu'une simple formule de la rhétorique pathétique, la scène de reconnaissance concentre, à notre sens, les innovations autant sur le plan de l'esthétique que sur celui des idées et renseigne de manière significative sur la spécificité des genres nouveaux. Grâce aux émotions qu'elle inspire et aux larmes qu'elle suscite parmi les personnages et, par conséquent, parmi les spectateurs, la reconnaissance dramatique donne lieu à une reconnaissance du spectateur dans le personnage et dans ses malheurs ou bonheurs. Ce n'était pas

⁴⁸ *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 9

⁴⁹ Notons que beaucoup de travaux ont tenté de rendre compte de la richesse de la vie théâtrale au siècle des Lumières dont les ouvrages de Martine de Rougemont et d'Henri Lagrave.

vraiment le cas au siècle précédent, l'histoire littéraire l'atteste, comme l'affirme Jean-Pierre Sarrazac:

Face au théâtre classique, le spectateur bourgeois pouvait, certes, s'identifier à tel ou tel héros, mais, en aucun cas, il ne pouvait se reconnaître en lui. Figures tragiques ou comiques se situaient soit plus bas, dans les ridicules, soit plus haut, dans les transports passionnels, que l'humanité bourgeoise moyenne ; les personnages du genre sérieux, au contraire, se situent de plain-pied avec la majeure partie du public. Du même coup, une relation d'empathie, scellée par un contrat de reconnaissance, s'instaure entre le spectateur et son personnage.⁵⁰

Au XVIII^e siècle, l'efficacité et le succès du spectacle sont tributaires de cette reconnaissance affective dans ce qui arrive aux personnages et qui est censée donner lieu à une adhésion d'ordre idéologique. Sophie Marchand a souligné cette particularité de la dramaturgie au siècle des Lumières qui correspond, selon elle, à une « conception originale de l'art dramatique déterminée par la prise en compte de l'effet⁵¹ ». La notion dramatique de l'*Intérêt* devient primordiale et s'affirme comme un principe essentiel pour les théoriciens du genre dramatique qui l'opposent à la distance comique ou tragique. Cette notion est définie ainsi par La Porte et Chamfort :

Intérêt. Ce qui attache, excite la curiosité, soutient l'attention et produit dans l'âme les différents mouvements qui l'agitent, la crainte, l'espérance, l'horreur, la joie, le mépris, l'indignation, le trouble, la haine, l'amour, l'admiration etc...⁵²

⁵⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », in *Le Théâtre en France, 1. Du moyen Âge à 1789*, Sous la direction de Jacqueline Jomaron, Armand Colin, 1977, p. 56

⁵¹ *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 13

⁵² LA PORTE, Joseph de, et CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas, *Dictionnaire Dramatique, Tome second*, Livre Numérique, Google books, p.75

L'efficacité sentimentale est un impératif de la dramaturgie et de la poétique des nouveaux genres dramatiques et un critère essentiel de leur succès. La récurrence des scènes de reconnaissance, situations pathétiques par excellence, illustre cette caractéristique majeure du théâtre du XVIII^e siècle et prouve que ce pathétique n'est pas toujours voulu et recherché pour lui-même, contrairement à ce que pensent plusieurs critiques au XVIII^e et aux siècles suivants.

Afin de rendre compte de ce rôle qui se précise avec le perfectionnement de l'esthétique et de la poétique des nouveaux genres dramatiques, au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, il nous a paru essentiel et évident d'opter pour une démarche et pour un plan diachroniques qui mettent en relief l'évolution sensible de l'investissement des scènes de la reconnaissance au sein des intrigues, ainsi que la variation des finalités et des intensions affichées par les auteurs dramatiques tout au long du siècle. Les scènes de reconnaissance acquièrent progressivement, dans le temps, des enjeux de plus en plus dirigés et des portées ouvertement politiques. Ce plan a donc l'avantage de donner à voir l'émanation progressive d'une philosophie morale, sociale et politique qui prend forme grâce aux rôles et aux portées que les auteurs dramatiques attribuent délibérément aux scènes de reconnaissance dans leurs pièces.

Quant au choix du corpus, nous avons opté pour les auteurs dramatiques qui ont fortement marqué le siècle autant par leurs écrits théoriques sur le théâtre que par leurs pièces. Nous avons retenu ceux dont les pièces ont connu une fréquentation considérable qui traduit le succès auprès des spectateurs de l'époque. Les scènes de reconnaissance étant un procédé mis au service d'une stratégie dramatique se fondant sur la prise en compte de l'effet, le succès des pièces a été un des paramètres qui a motivé le choix des pièces composant le corpus.

Le choix s'est porté naturellement sur le théâtre de Destouches et sur celui de La Chaussée dont les univers dramatiques sont assez représentatifs de la mutation du genre comique et de l'engouement du public de l'époque pour ces comédies nouvelles ; témoin le succès immense de ces pièces auprès du public. Le seul examen

du sort réservé aux représentations renseigne sur le succès des comédies moralisantes et larmoyantes. Nous rapportons ici les chiffres qui attestent du succès de ces deux auteurs. À la tête des pièces ayant rencontré le plus grand succès, *Le Philosophe Marié* de Destouches avec 80 000 spectateurs et 163 représentations. Il s'agit de la pièce qui a eu le plus de succès dans la période allant de 1715 à 1750. Les recherches d'Henri Lagrave stipulent qu'un minimum d'une vingtaine de représentations est requis pour assurer un franc succès. A partir d'une trentaine de représentation, c'est le triomphe incontestable pour une comédie « *dans sa nouveauté* ⁵³ », c'est-à-dire pendant la période de ses premières représentations. *Le Philosophe Marié*, *Le Préjugé à la Mode*, *La Fausse Antipathie*, *Mélanide* ont atteint et dépassé le nombre de vingt représentations « *dans leur nouveauté* ». Cela atteste, comme le démontre Lagrave, de leur succès incontestable auprès du public de l'époque. Dans les années 1715-1750, nous l'avons mentionné, le *Philosophe Marié* de Destouches attira de toutes les comédies de cette époque, le plus grand nombre de spectateurs. *Le Glorieux* de Destouches vient en deuxième position avec 530000 spectateurs et 73 représentations. *Le Préjugé à la Mode* de La Chaussée attire 31000 spectateurs en 51 représentations, *L'École des Mères*, du même auteur, attira 24000 spectateurs et eut 34 représentations. *Mélanide* eut 42 représentations et attira 21000 spectateurs. *Le Médisant* de Destouches eut 10763 spectateurs et 36 représentations, *La Force du Naturel*, du même auteur, soutenue par le public, qui l'a défendue contre le mépris de la critique selon le témoignage de Collé, eut 9679 spectateurs et 13 représentations. Ces chiffres attestent de la place importante occupée par Destouches et La Chaussée pendant la première moitié du siècle.

Les comédies de Marivaux ont également connu un succès certain auprès du public de l'époque. « En 1740, [Marivaux] est au faîte de sa gloire⁵⁴ » bien que les critiques ne l'aient pas épargné, comme l'explique Jean-Paul Sermain. Henri Lagrave a

⁵³ LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Librairie C. Klincksiek, 1972, p. 597

⁵⁴ SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelle de La chaussée, Rival ou disciple de Marivaux ? », in *Nivelle de La Chaussée, Destouches et La Comédie Nouvelle au XVIII^e siècle*, PUPS, 2011, p. 329

affirmé que Marivaux s'était imposé aux spectateurs de la première moitié du siècle comme auteur de comédie. Ses pièces attirèrent 31 000 spectateurs et eurent 87 représentations entre 1715 et 1750, ce qui est réellement considérable à une époque où ceux qui remportaient le suffrage du public étaient ceux qui cultivaient l'émotion et qui multipliaient les situations pathétiques et attendrissantes. *La Seconde Surprise de l'Amour* attira 19000 spectateurs et eut 58 représentations. Marivaux fait partie des quatre auteurs qui se sont partagé le succès de la scène française, aux côtés de Voltaire, Destouches et de La Chaussée. A la Comédie Italienne, il est l'auteur qui attire le plus de public, ses pièces y sont les plus représentées. Il vient en tête des auteurs les plus rentables à la Comédie Italienne. *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* eut 101 représentations et attira 42000 spectateurs, *La Surprise de l'Amour* eut 126 représentations et attira 40000 spectateurs, *La Double Inconstance* eut 120 représentations et attira 37000 spectateurs, pour ne citer que ces pièces. Marivaux est incontestablement le chef de file de la Comédie Italienne⁵⁵. La place qu'il occupe dans la faveur du public n'est pas aussi restreinte qu'on a coutume de le dire, comme le fait remarquer Lagrave. Nous avons, donc, choisi de nous pencher sur la place que réserve Marivaux à la reconnaissance dans ses comédies pour deux raisons. La première est bien évidemment le succès incontestable de ses pièces dès l'année 1720, malgré les attaques de la critique « au nom d'un retour à des valeurs *classiques*⁵⁶ ». La seconde, c'est l'originalité d'une poétique qui prend ses distances par rapport à la coloration pathétique qui caractérise beaucoup de comédies de la première moitié du siècle. En renouvelant les codes du genre comique et en ne cédant pas au goût du public qui se plaît à pleurer au spectacle⁵⁷, Marivaux a renouvelé le recours aux

⁵⁵ Depuis les travaux d'Henri Lagrave, la prétendue impopularité de Marivaux est totalement démentie grâce aux chiffres relatifs aux représentations et au nombre des spectateurs et qui prouvent que Marivaux a pu rivaliser de popularité avec Voltaire auprès du public.

⁵⁶ SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelles de La Chaussée, Rival ou disciple de Marivaux ? », in *Nivelles de La Chaussée, Destouches et La Comédie Nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 329

⁵⁷ Sophie Marchand affirme que « sous l'influence de l'évolution des mœurs et des modalités de la réception théâtrale, apparaissent dès les années 1720, des pièces qui, en même temps qu'elles expérimentent, sur le plan de l'écriture

reconnaisances au sein de ses comédies du sentiment et leur a attribué un sens et une portée inédits au théâtre.

En plus du succès de ces comédies auprès du public de l'époque, nous avons également pris en compte la réflexion novatrice et originale, pour le siècle, des auteurs dramatiques sur la vocation du théâtre et sur sa relation aux réalités sociales et politiques, déterminante au siècle des Lumières. Trois auteurs se sont imposés de ce point de vue : Denis Diderot, Louis-Sébastien Mercier et Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Leurs pièces et leurs écrits théoriques sur l'art dramatique ont été déterminants dans la seconde moitié du siècle : la coloration de plus en plus politique de la production dramatique, depuis la naissance du drame jusqu'à la révolution, a induit inévitablement un changement sensible au niveau du recours aux reconnaissances ainsi qu'au niveau du rôle qu'elles assument dans les pièces.

Par ailleurs, nous avons jugé qu'il était indispensable de respecter l'ordre chronologique dans notre examen des pièces de ce corpus. Cet ordre nous semble primordial puisqu'il reflète l'évolution sensible de la réflexion sur l'effet pathétique et sur l'efficacité de la scène de reconnaissance.

Nous tenterons, dans une première partie, de nous pencher sur les nouvelles comédies qui ont marqué la première moitié du siècle et d'examiner dans des pièces de Marivaux, de Nivelle de La Chaussée et de Destouches la place attribuée aux scènes de reconnaissance. Nous identifierons la distance prise par ces auteurs dramatiques par rapport à la dramaturgie classique, notamment en ce qui concerne la place et le rôle des scènes de reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques. Nous démontrerons que chacun de ces trois auteurs a eu recours à ce procédé dramatique de manière à la fois assumée et originale et l'a mis au service d'une finalité dramatique et idéologique que nous nous proposerons de préciser.

dramatique de nouvelles voies, bouleversent les habitudes du public par l'ampleur et la nature du succès qu'elles remportent. Le choc qu'elles constituent pour un spectateur à l'égard de qui elles effectuent une véritable captation laisse entrevoir une autre manière de concevoir l'effet théâtral.», Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle, ouvrage op. cit., p. 47

Dans la deuxième partie de ce travail, nous nous intéresserons au sort que réserve Diderot, dans ses drames et ses écrits théoriques sur le théâtre, à la scène de reconnaissance. Nous démontrerons que la poétique du genre sérieux, inspirée par les comédies nouvelles de la première moitié du siècle⁵⁸ et apportée *a posteriori* par Diderot au milieu du siècle, confirme la place que les scènes de reconnaissance doivent avoir au sein d'un genre dramatique neuf. Nous prouverons que cette place réservée à la reconnaissance tient au rôle décisif et stratégique qu'elle joue dans la promotion de la nouvelle poétique, d'une part, et dans la promotion des fondements de l'idéologie sociale illustrés et défendus par Diderot, d'autre part.

Enfin, dans le dernier tiers du siècle, nous nous proposerons de voir dans quelle mesure deux des successeurs de Diderot, Louis-Sébastien Mercier et Beaumarchais, ont suivi ses recommandations en ce qui concerne la mise à profit du potentiel dramatique des reconnaissances, notamment dans les pièces où ces deux auteurs reconduisent la poétique du drame. Nous tenterons, dans un second temps, d'interroger, lors de cette période prérévolutionnaire, la forte coloration politique de la scène de reconnaissance dans quelques drames de Louis-Sébastien Mercier ainsi que dans les deux premières pièces de la trilogie de Beaumarchais, dans lesquelles les deux auteurs dramatiques se séparent ouvertement de la poétique diderotienne.

⁵⁸ Notamment par celles de La Chaussée.

PREMIÈRE PARTIE

**Place et portée de la scène de reconnaissance
dans les comédies de Marivaux, de Destouches
et de Nivelles de La Chaussée**

Le début du XVIII^e siècle a vu s'épanouir une forme de comédie héritée de celle de Molière, dont les pièces sont encore très appréciées à cette époque. Ses successeurs, principalement Dancourt et Regnard, ont tenté de perpétuer les codes et l'esprit de la comédie moliéresque. Ces pièces amusantes et pleines d'esprit ont prolongé un mode d'expression théâtrale assez proche de celui de la comédie moliéresque et ont eu beaucoup de succès auprès du public. Or, très vite, les imitations de Molière arrivaient à épuisement ; la recette dramatique paraissait de plus en plus dépassée. Tourner en ridicule les travers et les vices de personnages extravagants, dessein premier de ce genre de comédies, ne constitue plus un enjeu dramatique original et fécond. La comédie s'éloigna donc peu à peu des types généraux de la comédie moliéresque. Le premier tiers du siècle connaîtra plusieurs tentatives de renouvellement du genre comique. En effet, la comédie se trouva au cœur de nombreux débats théoriques ; témoins les nombreux écrits, critiques et pièces où il est question, selon leurs auteurs, de la nouvelle voie que doit prendre le genre comique. Marivaux avait pris part à l'épilogue de la Querelle des Anciens et des Modernes⁵⁹ qui marqua les premières années du XVIII^e siècle, en se rangeant du côté des Modernes. La querelle a joué un rôle important dans le renouvellement de l'art dramatique. Marivaux n'a jamais cherché à rester dans la lignée de Molière. Il n'a jamais eu l'envie de perpétuer ce modèle ancien et s'est écarté de la comédie noire et grinçante de Dancourt, Regnard et Lesage. Son ambition était celle de créer une comédie nouvelle de par son sujet et sa forme, sans pour autant faire le choix de remettre en cause, de manière frontale, la définition traditionnelle de la comédie. Marivaux n'a jamais prétendu jouer au théoricien du théâtre ou au réformateur de la

⁵⁹ La Querelle des Anciens et des Modernes est née à l'Académie-Française. Elle agita le monde littéraire et artistique de la fin du XVII^e siècle. La polémique concernait la question de l'imitation des Anciens et celle de l'innovation. L'épilogue de cette querelle a eu lieu pendant les années 1714 à 1716, à l'occasion d'une question soulevée autour d'Homère : faut-il l'apprécier tel qu'il est ou le mettre au goût du jour ? L'imitation des Anciens doit-elle être au dessus des modes ou l'innovation doit-elle, au contraire, prendre en compte l'évolution des mœurs, des modes et des mentalités?

scène, mais il composa des comédies où il fit du sentiment amoureux et des mystères du cœur leur objet exclusif ; c'est en cela que consiste la nouveauté de son théâtre⁶⁰.

Philippe Néricault Destouches et Nivelles de La Chaussée ont été également parmi les premiers à interroger les frontières et les mutations du genre comique.

Le premier a poursuivi un idéal de comédie sérieuse et morale où le spectacle innocent de la vertu instruit et corrige, tandis que le second avait la conviction que le renouvellement du genre comique doit passer impérativement par l'obligation d'être plus proche des préoccupations et du vécu du spectateur qui doit être émotionnellement impliqué et doit se sentir intimement et profondément concerné par ce qui arrive aux personnages.

Ce qui distingue la démarche de Destouches et de La Chaussée de celle de Marivaux, c'est que contrairement à lui, ils ont fait, tous les deux, le choix délibéré de faire place à l'émotion dans leurs comédies⁶¹, ce qui constitue une nouveauté et un fait inédit au sein du genre comique. Leur ambition était de célébrer la vertu en la rendant agréable et touchante. Ils ont tenté ouvertement de susciter l'émotion des spectateurs, orientant la comédie vers l'attendrissement et le sérieux. La récurrence des scènes de reconnaissance pathétiques, qui compte parmi les principaux générateurs de l'émotion dans leurs comédies, rend compte de cet inflexionnement esthétique et

⁶⁰ Dans *L'Île de La Raison*, le personnage de Blectrue se moque allègrement de la tragédie dont il dénonce l'in vraisemblance permanente :

« Le Poète :- Tenez, je m'amusaïs dans mon pays à des ouvrages d'esprit, dont le but était, tantôt de faire rire, tantôt de faire pleurer les autres.

Blectrue :- Des ouvrages qui font pleurer, cela est bien bizarre.

Le Poète :- On appelle cela des tragédies, que l'on récite en dialogues, où il y a des héros si tendres, qui ont tour à tour des transports de vertu et de passion si merveilleux ; de nobles coupables qui ont une fierté si étonnante, dont les crimes ont quelque code de si grand, et les reproches qu'ils s'en font sont si magnanimes ; des hommes enfin qui ont de si respectables faiblesses, qui se tuent quelques fois d'une manière si admirable et si auguste, qu'on ne saurait les voir sans avoir l'âme émue et pleurer de plaisir. Vous ne me répondez rien.

Blectrue (surpris, l'examine sérieusement) : - Voilà qui est fini, je n'espère plus rien ; votre espèce me devient plus problématique que jamais. Quel pot pourri de crimes admirable, de vertus coupables et de faiblesses augustes ! il faut que leur raison ne soit qu'un coq-à-l'âne ». (I, 10).

⁶¹ Les comédies larmoyantes de La Chaussée et les comédies moralisantes de Destouches.

éthique de la comédie nouvelle où le pathétique des reconnaissances est mis au service de l'hommage rendu à la vertu malheureuse puis victorieuse.

Marivaux n'a pas emprunté la même voie. Il n'a pas eu recours aux reconnaissances dans le but d'attendrir et d'émouvoir. Dans ses comédies du sentiment, les scènes de reconnaissance mettent en relief le parcours complexe des personnages qui prennent conscience progressivement de la naissance de l'amour en eux et qui en sont les premiers surpris. Cette découverte de l'amour les transforme et leur donne accès à une partie d'eux-mêmes qu'ils ne connaissaient pas auparavant. Dans ses comédies sociales, les personnages se révèlent à eux-mêmes et se découvrent tels qu'ils ne se sont jamais connus grâce à la raison et à l'expérience du dépaysement.

Les nouvelles orientations que prend la comédie dans la première moitié du siècle et la nouveauté des projets dramatiques de Destouches, de Nivelles de La Chaussée et de Marivaux transparaissent, notamment, à travers la nouvelle place et le nouveau statut que nos trois auteurs accordent à la reconnaissance dans leurs comédies. Les deux premiers se sont même livrés à des réflexions lucides sur ce principe dramatique pour démontrer tout l'intérêt qu'il y avait à y recourir, malgré les préjugés qui pèsent sur lui. Dans leurs pièces, les trois auteurs s'écartent sensiblement, de manières différentes, de la notion aristotélicienne d'*anagnorisis*. Dans la *Poétique*, la reconnaissance est définie par Aristote comme une partie de l'intrigue, nécessairement liée au dénouement et associée principalement à l'ignorance de l'identité comme dans l'*Œdipe* de Sophocle. Il s'agit là des trois caractéristiques essentielles de la reconnaissance selon le Stagirite.

En effet, la reconnaissance relève dans la pensée aristotélicienne d'une réflexion sur l'organisation de l'action et sur la construction de l'intrigue. Avec la péripétie et le pathétique, elle constitue l'une des trois parties essentielles de la tragédie. Elle apparaît également comme un instrument de catégorisation permettant d'établir une distinction entre les actions dramatiques « simples » et « complexes ⁶² ». Au sein, de

⁶² *Poétique*, Chap. X

l'intrigue, elle marque la résolution finale de l'action car elle est fondamentalement liée au dénouement.

Aristote associe la reconnaissance principalement à l'ignorance de l'identité. Se croire autre que l'on est en réalité est la forme canonique de la reconnaissance qui est consubstantielle à la tragédie. *Œdipe* en est l'archétype, héros tragique qui prend conscience, au dénouement, qu'il est le meurtrier de son père et le mari de sa mère. Le personnage passe ainsi du bonheur au malheur. Pour Aristote, ce type de reconnaissance est le plus ingénieux. Cependant, il précise qu'il peut y avoir des reconnaissances qui ne se rapportent pas à une identité ignorée et dont l'intérêt est nettement moindre :

Il y a bien sûr d'autres reconnaissances : en effet, il peut arriver [que la reconnaissance] se produise au sujets d'êtres inanimés et même les plus insignifiants, et le fait de savoir si quelqu'un a fait ou n'a pas fait quelque chose peut aussi être l'objet d'une reconnaissance. Mais celle qui convient le mieux à l'intrigue et à l'action, c'est celle dont nous avons parlé (la reconnaissance d'une identité ignorée) ⁶³

Aristote donne clairement la préférence à la reconnaissance à propos des personnes, aux dépens de la reconnaissance à propos des faits. La reconnaissance la plus efficace, selon lui, est donc celle liée à la découverte de l'identité réelle d'un personnage principal. Au Chapitre XVI de la *Poétique*, le Stagiritte distingue les différentes espèces de reconnaissance en les hiérarchisant. Deux espèces sont jugées comme étant les plus éloignées et les plus étrangères à l'art. D'abord la reconnaissance par le biais d'indices (objets ou signes corporels), « dont on use très souvent par embarras⁶⁴ ». La deuxième espèce de reconnaissance, également jugée comme la plus éloignée de l'art, est celle à l'occasion de laquelle le personnage se

⁶³ *Poétique*, Chap. XI, p. 41

⁶⁴ Ibid.

fait reconnaître lui-même, en faisant cesser un déguisement conscient et volontaire. Aristote donne l'exemple d'Oreste qui « dans *Iphigénie*, fait reconnaître qu'il est Oreste. (...) [Il] dit de lui-même ce que veut le poète, mais pas ce qu'exige l'intrigue⁶⁵ ». La raison de la condamnation de ce type de reconnaissance tient à la manière dont elle s'opère : le personnage se fait reconnaître intentionnellement et révèle lui-même son identité ; Oreste se fait reconnaître par sa sœur et « fait la preuve de son identité ⁶⁶» en racontant son enfance.

Nous récapitulons les différents critères de la meilleure des reconnaissances en disant que, pour Aristote, il s'agit de la dernière partie d'une tragédie, à l'occasion de laquelle un personnage apprend, à ses dépens, sa véritable identité, ce qui le fait passer le plus souvent du bonheur au malheur. Si l'on examine les reconnaissances dans les comédies de Marivaux, de Destouches et de La Chaussée, nous pouvons mesurer l'écart qui sépare la théorie fournie par l'auteur de la *Poétique* des pratiques dramatiques dans la comédie nouvelle au XVIII^e siècle. Il est nécessaire de redéfinir et d'étendre la définition de la reconnaissance pour pouvoir rendre compte des spécificités de ce principe dramatique chez chaque auteur.

Alors qu'Aristote définit la reconnaissance comme « une partie de l'histoire », au même titre que les coups de théâtre⁶⁷, dans les comédies de Marivaux et dans quelques unes de Destouches, elle constitue plutôt une modalité fondamentale de la construction du personnage. Un glissement s'est effectué entre une conception de la reconnaissance qui accorde la prééminence à l'action vers une reconnaissance envisagée du point de vue du personnage. Il ne s'agit plus d'un renversement ultime de l'action selon lequel le personnage est anéanti ou, au mieux, sauvé. La reconnaissance correspond plutôt, dans ces deux univers dramatiques, à un cheminement intérieur du personnage. A la notion de « renversement » se substitue celle d'une maturation progressive qui se couronne par la reconnaissance ;

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Au chapitre VI de la *Poétique*.

reconnaisances amoureuses chez Marivaux, conversions morales chez Destouches. Dans les comédies d'intrigue de Destouches, la reconnaissance peut se réduire à un simple procédé comique. Quant aux comédies larmoyantes de La Chaussée, la reconnaissance n'y est pas une partie de l'action mais le sujet même des pièces. Par conséquence, la reconnaissance n'est plus nécessairement liée au dénouement, comme le préconise Aristote.

Par ailleurs, pour Aristote, l'ignorance de l'identité, dont l'exemple type est Œdipe, est la forme canonique de la reconnaissance. Le déguisement conscient qui prend fin grâce aux révélations du personnage déguisé est un type de reconnaissance que le Stagirite ne recommande pas. Or, il s'agit d'une modalité de la reconnaissance dont Marivaux s'est fait une spécialité aux dépens de la reconnaissance d'un déguisement involontaire de l'identité. Aucun des personnages de Marivaux ne découvre le secret de sa naissance ou de ses origines. Ses personnages se déguisent, se travestissent, mentent sur leur identité et révèlent, quand ils le décident, leur véritable identité. Marivaux a donc opté pour un type de reconnaissance qu'Aristote range parmi les plus étrangers à l'art. De plus, Aristote n'exclut pas qu'il puisse y avoir des reconnaissances « au sujet d'êtres inanimés », en donnant l'exemple de faits accomplis ou non par un personnage, mais il les juge comme faibles. Ces reconnaissances qui sont loin d'emporter sa préférence sont pourtant très récurrentes chez nos trois auteurs. Reconnaissances de stratagèmes, reconnaissance de caractères, reconnaissance de mensonges, reconnaissance de sentiments et reconnaissance de soi grâce à une expérience transformatrice (la découverte de l'amour ou le renoncement à un préjugé), sont autant de reconnaissances « d'êtres inanimés » auxquelles recourent très massivement nos trois auteurs.

Nivelle de La Chaussée est le plus proche, dans ses comédies, de l'*anagnorisis* aristotélicienne puisqu'il transpose, avec une certaine liberté, dans ses comédies larmoyantes, la reconnaissance d'une identité ignorée, telle que la définit Aristote. Il

s'agit, à quelques exceptions près⁶⁸, de personnages qui découvrent le secret de leur naissance et qui retrouvent des membres de leurs familles. Or, le passage se fait exclusivement du malheur au bonheur pour les personnages de La Chaussée, ce qui constitue une différence fondamentale avec la reconnaissance tragique. Le passage du bonheur au malheur, très récurrent dans les modèles de tragédies grecques auxquels réfère Aristote, n'est plus envisagé dans la comédie nouvelle⁶⁹.

Quant au mode selon lequel la reconnaissance doit se produire, Aristote considère que la meilleure est celle qui provoque une surprise et qui arrive contre toute attente. Cette règle n'est pas tout à fait observée par nos trois auteurs. Chez Marivaux, les personnages témoins du processus de la reconnaissance annoncent et révèlent au reste des personnages ainsi qu'au spectateur toutes les étapes de la reconnaissance et les preuves de sa survenue imminente. Chez La Chaussée, l'annonce d'une reconnaissance qui ne se produira qu'au dénouement est faite dès l'exposition. Chez Destouches, le spectateur sait qu'il assiste à une comédie où un original finira par connaître une conversion qui le révélera à lui-même. À la notion de surprise totale se substitue un suspense dramatique savamment aménagé. Enfin, si dans la *Poétique*, la reconnaissance est définie comme une forme dramaturgique, elle se charge, dans la comédie nouvelle, de contenus thématiques et d'enjeux moraux sociaux et philosophiques.

Ainsi, l'examen de la scène de reconnaissance permet de saisir et d'explicitier cet infléchissement à la fois éthique et esthétique de la comédie nouvelle dans la première moitié du siècle. Pour démontrer le rôle capital de ce principe dramatique dans le renouvellement de la comédie de la première moitié du XVIII^e siècle, nous nous proposons, dans un premier temps, de décrire les nouvelles voies sur lesquelles s'est engagée la comédie tout en mettant en relief l'écart qui la sépare de la comédie moliéresque et de la comédie de la Foire. Nous tenterons également de comparer la

⁶⁹ Nous montrerons que les reconnaissances qui dénouent quelques pièces de Marivaux peuvent paraître quelque peu problématiques, sans pour autant qu'on puisse parler d'un passage du bonheur au malheur.

place de la reconnaissance dans les genres traditionnels et celle que lui réserve la comédie nouvelle, d'exposer les réflexions des auteurs sur la reconnaissance et les problématiques qu'ils ont soulevées à l'endroit d'un procédé dérangeant et taxé souvent de facilité dramatique et, enfin, nous essayerons de démontrer que les auteurs accordent plus d'importance au suffrage du public qu'à l'avis d'une critique souvent hostile. Les auteurs dramatiques, conscients des vertus et des opportunités qu'offre ce principe dramatique, assument clairement le recours massif aux reconnaissances, ne voulant pas se priver de ce qui pouvait favoriser l'adhésion émotionnelle du spectateur à la fable.

Dans un second temps, nous nous proposons d'examiner les spécificités et la portée de la reconnaissance dans l'univers dramatique de chacun de nos trois auteurs. Nous mesurerons les écarts qui séparent la théorie aristotélicienne de la reconnaissance de la place qu'elle occupe dans l'univers de chaque auteur. Nous tenterons de prouver que l'adhésion sentimentale est mise au service de la promotion des nouveaux genres, d'un côté, tout en favorisant une adhésion d'ordre idéologique, de l'autre. Les auteurs dramatiques visent, à terme, à communiquer au spectateur, de la manière la plus efficace, un message moral et une réflexion sur l'homme et sur sa place dans la société et dans le monde.

1. Place de la reconnaissance dans la comédie nouvelle

1.1 Renouveau de la comédie : nouveauté des sujets et introduction de l'émotion

Dans le dernier épisode de la querelle des Anciens et des Modernes, Marivaux avait pris position pour les Modernes, notamment à travers les parodies d'œuvres classiques⁷⁰. Il fut un des représentants importants du courant moderne au XVIII^e siècle en établissant un genre tout à fait nouveau au théâtre et inconnu des Anciens. En effet, en réaction aux préceptes dramatiques classiques, dont il s'éloigne sensiblement et clairement, il a inventé un modèle inédit de comédie française en renouvelant profondément le genre comique et a orienté « les règles de la doctrine classique, toujours présentes au XVIII^e siècle, vers un nouvel imaginaire théâtral⁷¹ ». Son théâtre aurait précipité « la fin de la génération des successeurs de Molière⁷² ». Bien qu'il ait laissé peu de textes théoriques sur l'art dramatique⁷³, la rupture qu'il a opérée avec le théâtre classique est évidente et se manifeste principalement dans l'enjeu dramatique nouveau que Marivaux a mis en vedette dans ses comédies, qu'elles soient destinées à la Comédie Italienne ou à la Comédie-Française. Jean-

⁷⁰ Loin de déconsidérer les œuvres classiques, Marivaux avait repris selon un style enjoué les grands sujets et le patrimoine culturel des écrivains classiques et les avait travestis, citons notamment le *Télémaque travesti* en 1714-1715 et *L'Iliade Travestie* en 1716

⁷¹ *Le Théâtre Français du XVIII^e siècle, -histoire, textes choisis, mises en scène-*, sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand, Editions L'avant-scène théâtre, 2009, p.197

⁷² Ibid.

⁷³ Marivaux a rédigé un corpus théorique fragmentaire autour du théâtre composé du Prologue de *L'Île de la Raison*, des Avertissements aux *Serments Indiscrets* et au *Triomphe de l'Amour*, des 7^e, 8^e et 20^e feuilles du *Cabinet du Spectateur Français*, de la 6^e feuille de *l'Indigent Philosophe* et des 2^e et 6^e feuilles du *Cabinet du Philosophe*. Il n'avait pas voulu écrire de longs traités comme l'ont fait Diderot, Mercier ou encore Beaumarchais.

Paul Sermain a expliqué, en ces termes, le choix de Marivaux de ne pas fournir un programme poétique arrêté :

Marivaux, dans la logique de son engagement moderne, s'est refusé à tout prosélytisme théorique : le partisan de l'originalité ne saurait faire école, ni rhétorique ni poétique. Il n'a pas ignoré, dans ses premiers romans et essais, le bénéfice qu'on peut tirer de positions radicales, et l'agacement des critiques peut être compris comme un succès, mais il n'a pas poursuivi cette entreprise au théâtre : l'accueil du public parlait pour lui. Il n'a jamais rien déclaré sur ses pièces (sinon très brièvement dans la préface des *Serments Indiscrets*)⁷⁴

Marivaux renouvelle la comédie en redéfinissant ses enjeux et son sujet. Il centre l'action comique sur la naissance du sentiment amoureux. La comédie devient sous sa plume une peinture de l'amour et une analyse subtile du jeu amoureux. Il n'est plus question d'associer le thème de l'amour à une intrigue politique comme c'est le cas dans les tragédies du siècle précédent où ce thème n'est jamais conçu que dans son rapport à la sphère du pouvoir ou au motif de la transcendance capricieuse. Il était souvent annexé à d'autres thèmes dramatiques et avait rarement une existence propre. De même, dans la comédie moliéresque, l'amour des jeunes premiers se trouve systématiquement contrarié par l'autorité parentale et prépare le dénouement de la pièce qui se couronne presque invariablement par un ou plusieurs mariages. Il s'agit d'un motif dramatique secondaire qui offre la possibilité de dénouer l'intrigue de manière satisfaisante⁷⁵. Ainsi, dans la tragédie et la comédie au XVII^e siècle, le sentiment amoureux est certes un des éléments de l'intrigue mais qui n'a de sens que dans son rapport aux autres composantes de l'action. En inventant un nouvel univers dramatique, en redéfinissant les enjeux de la comédie et en centrant l'intérêt autour

⁷⁴ SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelles de La Chaussée, Rival ou disciple de Marivaux ? », in *Nivelles de La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle*, PUPS, 2011, p. 331

⁷⁵ Nous exceptons évidemment *Don Juan*, *Le Misanthrope* et *L'École des femmes*.

d'un thème unique et précis, Marivaux s'est définitivement détourné des enjeux de la dramaturgie classique tout en se démarquant de ses contemporains. Kléber Headens avait décrit les amoureux de Marivaux comme étant :

Les premiers amoureux parfaitement purs de notre théâtre, car ils n'ont pas à lutter avec les lois de la cité ou de l'honneur, comme dans Corneille, avec la fatalité, comme dans Racine, avec des pères avarés ou des tuteurs jaloux, comme dans Molière. Non, ils sont seulement aux prises avec eux-mêmes lorsqu'ils voient se révéler dans leur cœur un sentiment inconnu.⁷⁶

Dans les comédies de Marivaux, l'amour n'est pas un simple motif dramatique conventionnel. Il est le sujet principal de la pièce qu'il s'agit de développer et d'éclairer de la première à la dernière scène. Marivaux décrit en ces termes l'angle qu'il a choisi pour traiter du motif de l'amour dans son théâtre :

Chez mes confrères, l'Amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux, malgré les opposants; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères.⁷⁷

En effet, le principal obstacle qui s'oppose à l'épanouissement de l'amour, c'est l'ignorance de ce même amour par le personnage qui aime et qui n'en a pas tout de suite conscience. Marivaux met en scène, dans ses comédies du sentiment, la déroute, les angoisses et les doutes du personnage en proie à des sentiments inédits dont il ignore tout et qui s'imposent à lui au terme d'un long processus introspectif qui prend fin grâce à la verbalisation de ces sentiments. Dans ce théâtre, les scènes de

⁷⁶ HAEDENS, Kléber, *Une Histoire de la Littérature Française*, Grasset, 2007, p. 314

⁷⁷ MARIVAUX, *Théâtre Complet*, Paris, Editions du Seuil, p 20. Toutes les références au théâtre de Marivaux auront cette édition pour source unique.

reconnaissance mettent en lumière les circonstances de la naissance de l'amour et le processus par lequel il se révèle aux personnages ainsi que cette découverte de soi rendue possible grâce à l'expérience amoureuse.

Si Marivaux n'a pas fourni de théories sur le théâtre, Destouches et La Chaussée ont tous les deux fait le procès, dans leurs écrits théoriques, du style faux et affecté de certaines productions dramatiques. Tout en se réclamant de Molière⁷⁸, Destouches se sépare de ce modèle en déclarant vouloir engager la comédie sur une nouvelle voie :

Toute la gloire dont je puisse me flatter, c'est d'avoir pris un ton qui m'a paru nouveau, quoique après l'incomparable Molière il semblât qu'il n'y eut point d'autre secret de plaire que celui de marcher sur ses traces. Mais quelle témérité de vouloir suivre un modèle que les auteurs les plus sages et les plus judicieux ont toujours considéré comme inimitable ! il ne nous a laissé que le désespoir de l'égaliser : trop heureux si, par quelque route nouvelle, nous pouvons nous rendre supportable après lui⁷⁹

Dans son article intitulé « La fidèle infidélité », Dominique Quéro souligne l'ambiguïté des propos de Destouches. Ce dernier tient à signaler, à l'occasion de cette *mention obligée* de Molière, ce qui le sépare de son modèle : « Du moins trouve-t-on clairement formulé et explicité, dans cette fameuse Préface, un idéal de comédie sérieuse et morale⁸⁰ », explique-t-il.

Destouches prend progressivement ses distances par rapport à la comédie moliéresque. Il commence sa carrière d'auteur dramatique en composant des comédies de caractères et des comédies d'intrigue au dénouement édifiant. Avec *Le*

⁷⁸ Dans la préface du *Glorieux*, Destouches fait une référence appuyée à Molière en le présentant comme un modèle absolu.

⁷⁹ DESTOUCHES, *Le Glorieux*, Préface, p 153

⁸⁰ QUERO, Dominique, « La fidèle infidélité: De *La Critique de l'Ecole des Femmes* à *La Critique du Philosophe Marié* et à *La Critique de La Fausse Antipathie* », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, PUPS, 2012, p. 249

Philosophe Marié, comédie moralisante représentée en 1727, Destouches présente un tout autre visage en orientant la comédie sur la voie de l'attendrissement et de la morale. *Le Glorieux*, pièce représentée en 1732 et qui connut un grand succès, conforte l'auteur sur cette nouvelle voie qui mêle attendrissement et plaisanterie. La vraie comédie, selon Destouches, serait donc celle qui allie rire et émotion pour instruire le spectateur. L'écart qui sépare la comédie traditionnelle de celle qu'il veut voir sur la scène est sensible à travers *L'Ingrat*, pièce où Destouches adapte le *Tartuffe* de Molière. Dans cette pièce Damon est un personnage détestable qui ne cherche aucunement à dissimuler sa fourberie, ce qui le rend moins dangereux que le personnage de Molière. La critique y a vu une preuve de faiblesse de la pièce de Destouches : « comment supporter un être aussi fourbe et qui ne paye ses bienfaiteurs que de la plus noire ingratitude ? », s'interroge Joseph Graziano, qui affirme à la fin du XIX^e siècle:

On ne peut rire en présence d'un homme tel que le personnage de l'Ingrat pour qui la reconnaissance est une tyrannie à laquelle il ne voudra ni ne pourra jamais se soumettre. Il eut mieux valu choisir un personnage moins odieux et plus ridicule, dont on aurait pu rire tout à son aise⁸¹

J. Graziano semble ignorer que le caractère de Damis est aussi noir à dessein, que le but de Destouches n'est pas de faire rire à ses dépens, mais de le donner à voir dans toute sa noirceur et son ingratitude. En effet, l'Ingrat ou Damis n'hésite pas à proclamer et à revendiquer son ingratitude et à mépriser ouvertement le reste des personnages. La différence fondamentale entre Damis et Tartuffe, c'est que le premier joue avec désinvolture. Son imprudence et sa confiance excessive en lui-même finissent par le perdre. Tartuffe, lui, est plus dangereux car plus habile et plus

⁸¹ GRAZIANO, Joseph, *Essai sur la vie et les Œuvres de Destouches, Dissertation Inaugurale présentée le 26 octobre 1888 à la Haute Faculté de Philosophie de l'Université de Leipzig*, Franenfeld Imprimerie, J. Huber, 1889, p. 14

intelligent. Le *Tartuffe* repose sur le thème central de l'hypocrisie. Masque, dissimulation, illusion, jeu des apparences, triomphe de la feinte rendent le personnage de Tartuffe dangereux et puissant. Damis a affiché ouvertement sa méchanceté, ce qui le rend beaucoup moins redoutable que Tartuffe, et plus fragile encore. Il agit sans art. Tartuffe, lui, fascine par son adresse et son habileté. Son hypocrisie est dangereuse car jouée avec art. Il ne trompe pas le spectateur mais risque de présenter le vice sous un jour plaisant.

Le statut des victimes est également différent chez Molière et chez Destouches. Orgon et Géronte n'inspirent pas les mêmes sentiments au spectateur. Chez Destouches, la victime de l'Ingrat inspire une certaine sympathie. Géronte, la victime de Damis, attendrit le spectateur et le force parfois même à sourire. Sa bonne foi le touche. Le spectateur voudrait pouvoir lui dessiller les yeux et le mettre en garde contre celui qu'il protège généreusement puisque son sens de l'honneur conjugué à son emportement l'empêchent de voir la méchanceté, pourtant flagrante, de Damis. À l'inverse, l'aveuglement d'Orgon amuse le spectateur et le fait rire à ses dépens. Ni l'insolente ironie de Dorine, ni le sentimentalisme de Mariane, ni la rage de Damis, ni les patientes démonstrations de Cléante, ni les supplications d'Elmire n'ont rien pu faire. Orgon s'obstine farouchement à ne rien voir. C'est l'exemple type de l'homme dupé. La vérité lui échappe totalement et ce par sa faute. C'est son aveuglement qui le rend ridicule.

La leçon de morale est plus efficace chez Destouches car ce dernier a tenté de créer une atmosphère sentimentale qui relaye efficacement la thèse de la pièce. En voulant dénoncer les faux dévots, Molière a donné plus de place à Tartuffe, aux dépens de ses victimes qui sont, en plus, ridiculisées. A l'inverse, dans *L'Ingrat*, l'attendrissement suscité par le sort réservé aux victimes fait que la scène de reconnaissance relative au caractère de Damis est à la fois attendue et espérée par le spectateur. Quand elle se produit, elle annule le danger de l'ingrat et fait cesser l'atmosphère d'inquiétude sur la scène comme dans la salle. La reconnaissance constitue l'enjeu majeur de la pièce de Destouches. Il faut que Géronte, Cléon et Orphise réalisent toute leur imprudence.

Il faut que la reconnaissance leur fasse prendre conscience de la séduction que peut exercer un personnage maléfique, il faut qu'ils prennent conscience du risque qu'ils ont failli faire prendre à leurs proches et à eux-mêmes. Il faut que la reconnaissance soit exemplaire pour les victimes et garante d'un retour définitif et rassurant à l'ordre. La reconnaissance dans *L'Ingrat* est de ce fait, différente de celle du *Tartuffe*. Alors que celle-ci est mise au service de la gaieté franche et du rire aux dépens d'un Orgon naïf et borné, elle amène dans la comédie moralisante un dénouement édifiant et exemplaire.

A la tragédie, Destouches réserve des critiques plus directes. Dans *La Fausse Agnès*, Angélique condamne ouvertement le ton tragique. Apprenant à Léandre qu'il a un rival sérieux, ce dernier se lance dans une longue tirade déclamatoire exagérément tragique, et Angélique de répondre : « Ah, vous voilà monté sur le ton tragique ! Il vous sied fort bien, Léandre, et vous déclamez à merveille ; mais je n'aime point ce ton là. Rentrons dans le naturel⁸² ».

Le *Prologue de L'Ambitieux et L'Indiscrette* a été aussi l'occasion pour Destouches de réaffirmer les mêmes critiques. Mélample, auteur tragique, incarne encore une fois la suffisance et l'orgueil. Quand le Marquis le prie de rabattre sa gloire, il répond, hautain :

« Voila le langage ordinaire
Des auteurs que ma gloire aigrit⁸³ ».

Par ailleurs, ce que Destouches déplore plus particulièrement, c'est la violence des fins tragiques. Dans le *Prologue de La Fausse Agnès*, il présente l'Auteur Tragique sous les traits d'un personnage orgueilleux, suffisant et hautain qui, tout en « déclamant sur le ton tragique⁸⁴ », déclare qu'il n'y a pas assez de meurtres et de sang sur la scène française à son goût :

⁸² DESTOUCHES, *La Fausse Agnès*, p. 15. Toutes les références au théâtre de Destouches auront pour source les *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Amsterdam, M. DCC. LXXII, 1772.

⁸³ DESTOUCHES, *Prologue de L'Ambitieux et de L'Indiscrette*, p 11

⁸⁴ DESTOUCHES, *Prologue de La Fausse Agnès*, p. 15

Tentez, Seigneur, tentez ces cœurs pusillanimes, qui n'osent au théâtre égorger des victimes (...) trop heureux si leurs vers aussi mous que leurs âmes par des traits énervés font sangloter des femmes. Pour moi, je ne connais ni pitié ni terreur, je sens que je suis fait pour inspirer l'horreur.⁸⁵

Cette tirade lui vaudra d'être chassé de la scène.

Cette condamnation de la fin tragique violente est donnée à voir dans *Le Curieux Impertinent* (1710), pièce inspirée d'une nouvelle tragique de Cervantès intitulée *Curioso Impertinente*. Cette nouvelle constitue le chapitre XXXIII et suivant de la première partie du *Don Quichotte*. Il s'agit d'« une histoire toute tragique et la leçon qui s'en dégage, n'est pas beaucoup plus utile que celle d'Œdipe⁸⁶ ». Sous la plume de Cervantès, le curieux impertinent, Anselme, voulant mettre à l'épreuve la vertu de sa femme, demande à son ami Lothaire de lui faire des avances malgré les nombreuses mises en garde de cet ami. En effet, les talents de Lothaire se révèlent tragiquement efficaces : « la passion s'étant mise de la partie, elle enflamme tout : bonheur conjugal, fidélité, amitié, tout périt victime de ses ravages⁸⁷ ». Quand la femme d'Anselme reconnaît l'identité de son séducteur et le stratagème imaginé par son mari, elle se sauve dans un couvent et y meurt. Lothaire cherche et trouve la mort au champ d'honneur. Anselme meurt tourmenté par les remords et le chagrin d'avoir tout perdu et d'avoir causé lui-même sa propre perte. Le sujet de la nouvelle de Cervantès est essentiellement tragique. Déshonneur, passion fatale, exclusion ou mort symbolique, culpabilité dévastatrice : tous les ingrédients du tragique sont présents dans cette nouvelle. Ce sont donc les scènes de reconnaissance qui ont engendré, sur le plan de l'intrigue, la mort tragique des personnages principaux. En effet, quand tout se sait dans la version originale de Cervantès, c'est-à-dire, quand la

⁸⁵ Ibid. pp. 15, 16

⁸⁶ HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches, L'Homme et L'Œuvre*, Debreczen, 1918, p. 59

⁸⁷ Ibid. p. 60

femme reconnaît le stratagème du mari, quand ce dernier découvre l'amour coupable qui est né par sa faute entre son épouse et son meilleur ami, la seule issue de l'histoire est l'anéantissement de tous les personnages. Les liens sacrés du mariage ont été souillés par des amours adultères et coupables : aucune réparation n'est possible quand tous les personnages possèdent un savoir égal à propos de ce qu'ils viennent de subir, le dénouement de la nouvelle est fatalement funeste.

Le sujet de la nouvelle de Don Quichotte inspira Destouches qui l'adapta au théâtre. La Marquise de Tibergeau, qui y avait vu un admirable sujet de Comédie, l'avait proposé à l'auteur. *Le Curieux Impertinent* fut représentée et imprimée en 1710. Dans cette pièce, Destouches a suivi de près la version originale de Cervantès. Il en a conservé la fable, le plan général et les personnages. Il s'en est écarté, cependant, au niveau du dénouement et du sort réservé aux personnages et ce en changeant radicalement le rôle des scènes de reconnaissance qui ont eu, sous sa plume, une toute autre signification et qui ont, de ce fait, assuré le passage d'une fable tragique à une comédie moralisante édifiante et pathétique. Pour transformer un sujet tragique en un sujet de comédie, Destouches doit avant tout changer la nature des liens entre Léandre, l'impertinent, et sa Julie qui n'est que sa fiancée, et non plus son épouse, dans la nouvelle version. Cette transformation annulera le danger de l'adultère, responsable en grande partie du dénouement tragique chez Cervantès. Les amours de Damon, l'ami de Léandre, sont parfaitement possibles et légitimes en l'absence du lien sacré du mariage entre Léandre et Julie. Le dénouement par reconnaissance ne peut être que juste, heureux et édifiant, et voici comment. Léandre est la victime pathétique de la reconnaissance de son propre stratagème. Quand Julie apprend que son futur mari voulait la soumettre à une épreuve humiliante, elle se sent trahie. Cette reconnaissance signe la fin de la relation entre les deux personnages alors que le stratagème imaginé par Léandre était censé déboucher sur une confirmation de l'amour de sa fiancée. La scène de reconnaissance correspond au moment dans la pièce où Léandre perd, à la fois, une amante et un ami. Son aveuglement, qui ne cesse pourtant définitivement, qu'à la dernière scène de la pièce, ne cause pas sa

mort, comme c'est le cas dans la nouvelle de Cervantès. Loin de là. Quand il découvre enfin qu'il a été à son tour joué par Damon et Julie, il réalise enfin son imprudence et accepte sa punition : « Je perds tout ce que j'aime, et le mérite bien⁸⁸ ». Les remords ne le tuent pas, au contraire, la reconnaissance du stratagème de Julie et Damon lui ouvre les yeux. Il réalise la leçon ; elle est cruelle mais juste. Il sait qu'il mérite ce qui lui arrive et cette histoire lui servira de leçon pour l'avenir.

Intéressons-nous au personnage de Julie. Dans la version de Cervantès, la reconnaissance est le résultat de l'indiscrétion d'une servante qui soulève le voile sur le stratagème du mari. Chez Destouches, la reconnaissance du stratagème se fait de manière graduelle dans la pièce. Ce mode de réalisation de la reconnaissance rend cette dernière plus supportable pour le personnage qui reconnaît. A la quatrième scène du premier Acte, Julie refuse de voir l'étrangeté du comportement de Léandre. A la huitième scène du deuxième Acte, elle peine à comprendre le comportement de Damon qui lui fait des avances : « Ce discours m'étonne, et j'ai peine à comprendre Damon...⁸⁹ ». Désespérée par l'absence de Léandre, elle commence à trouver son comportement étrange et suspect. A la troisième scène du troisième acte, elle a désormais une conscience aigüe que quelque chose se trame :

Je viens me plaindre à vous de vous-même Léandre
A votre procédé je ne puis rien comprendre
Vous manquez pour me voir si peu d'empressement
Que sans vous faire tort, je pourrais aisément,
(...)
Soupçonner que peut-être une autre a pu vous plaire⁹⁰.

⁸⁸ DESTOUCHES, *Le Curieux Impertinent*, scène 6, p. 88

⁸⁹ Ibid. p. 30

⁹⁰ Ibid. p. 40

Très vite, elle commence à reconnaître en Léandre un homme sans honneur qui excuse les impertinences audacieuses de son rival :

Le peu de sensibilité
Que cause à votre cœur son infidélité
Me fait connaître en vous un amant bien facile
On aime faiblement quand on est si tranquille.⁹¹

Le verbe *connaître* a ici le sens de découvrir, de percer à jour Léandre : un homme faible et froid, selon Julie. C'est le premier pas vers la reconnaissance du stratagème. Ainsi, Julie, décidée de découvrir les raisons du comportement étrange de Léandre, s'en quête auprès de Damon :

Dans tous ses procédés vous voyez, qu'il est faux
(...)
Ne me déguisez rien, dites moi je vous prie,
Ses délais affectés, son refroidissement
Mettent mon cœur dans une incertitude...
Ah ! Damon, tirez-moi de cette inquiétude⁹²

Elle finit par tout savoir. Damon lui découvre le stratagème de Léandre et lui déclare son amour. Cette découverte permettra à Julie de s'expliquer, à elle-même, les mouvements de son cœur et les ressentiments qu'elle éprouvait à l'égard de Léandre sans oser se l'avouer à elle-même.

La reconnaissance du stratagème fonctionne comme un événement révélateur :

Il m'a trop offensé [Léandre], et j'estime Damon

⁹¹ Ibid. p. 43

⁹² Ibid. pp. 54, 55

Déjà depuis longtemps par sa froideur extrême
Léandre dans mon cœur se desservait lui-même
Je cachais mon dépit, et sentais chaque jour
Que j'aimais par devoir autant que par amour
Ses feintes, ses soupçons ont achevé l'ouvrage,
Je ne saurais tenir contre un pareil outrage ;
J'ose te l'assurer, l'affaire d'aujourd'hui
Ne permet pas que j'aie aucun retour pour lui ⁹³

La reconnaissance du stratagème doublée d'une reconnaissance amoureuse réciproque portera le coup fatal aux impertinences et à la jalousie malade de Léandre. Elle achève le processus de désamour entre Julie et Léandre ; c'est la phase terminale de la reconnaissance qui ouvre un nouvel épisode : celui de la vengeance de Julie. Ainsi, alors que la reconnaissance chez Cervantès perd les personnages par son aspect bref et ponctuel, alors qu'elle les anéantit en s'abattant sur eux comme la foudre, sans nulle compensation ; chez Destouches, elle est vécue comme une nouvelle chance. Julie découvre progressivement l'entreprise de son futur mari. Elle est préparée, à la fin du quatrième Acte, à découvrir toute la vérité le concernant ; découverte dont la cruauté est tempérée par le mode graduel de la révélation, mais aussi par une autre reconnaissance, celle faite à propos de l'amour sincère de Damon. Cette reconnaissance amoureuse fonctionne comme une compensation, une réparation morale. Julie, humiliée par les soupçons de Léandre et par la nature de l'épreuve qu'il lui a imposée, vit l'amour de Damon et leur future union à la fois comme une réparation et comme une récompense providentielle. Toutes les scènes de reconnaissance dans la version de Destouches transforment le sort des personnages et assurent une fin heureuse et édifiante. Elles sont vécues sur le mode du soulagement et du bonheur. Certes, la leçon est cruelle pour Léandre, seul personnage victime de la reconnaissance, mais elle est également efficace. Léandre accepte son châtement qu'il dit avoir justement mérité. Cette lucidité le sauve et lui épargne une fin malheureuse. *Le Curieux Impertinent* de Destouches est une pièce optimiste et

⁹³ Ibid. p. 78

morale qui rompt avec le pessimisme et la noirceur de la nouvelle espagnole. La reconnaissance fatale sous la plume de Cervantès devient exemplaire, juste et gage du bonheur conjugal sous celle de Destouches.

La Chaussée marque également sa désinvolture à l'égard de la tragédie. Dans *La Critique de la Fausse Antipathie*, le personnage de Melpomène est accusé par le Génie de tenir un discours affecté et artificiel :

Sœur tragique, ôtez vos échasses
Au fait. Si vous voulez que je sois bien instruit
Croyez-moi, laissez-là ce pompeux verbiage
Qui vous emplît la bouche, et ne fait que du bruit
Humanisez votre langage
Ou bien, laissez parler la sœur au brodequin.⁹⁴

La Chaussée condamne fermement un style peu naturel qui n'est pas apte à toucher les spectateurs. La Comédie, « sœur au brodequin », a, selon lui, l'avantage d'être plus proche du langage du spectateur. Cependant, La Chaussée condamne fermement le théâtre de la Foire. Il déplore, en effet, ses travers et dérives dans Le prologue de la Fausse Antipathie où un personnage désigné par l'Homme sensé dit vouloir à la fois s'amuser et s'instruire. La Folie, autre personnage du Prologue, pense que vouloir s'instruire au théâtre, c'est faire preuve de mauvaise foi, et à l'Homme sensé de répondre avec vigueur :

Le vrai, le naturel ont des charmes pour moi
Renvoyez aux forains ces folles rapsodies
Que l'on veut bien nommer du nom de Comédies
Qu'on ne voit qu'une fois, que jamais on lit,
Où l'esprit et le cœur ne font aucun profit
Quoi ! Nous aurons toujours des farces surchargées ?

⁹⁴LA CHAUSSEE, *Critique de la Fausse Antipathie*, scène 3, pp. 99, 100. Toutes les références au théâtre de La Chaussée auront pour source les *Œuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, de l'Académie française*, tome 1 à 5, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.

Une intrigue cousue à des scènes brochées ?
 Des suppositions, des caractères faux,
 Absurdes, indécents, chargés outre mesure ;
 Des portraits inventés, dont jamais la nature
 N'a fourni les originaux ?
 Hé quoi, dans le siècle où nous sommes,
 Qu'elle nécessite d'imaginer des hommes !
 De pousser leur folie au suprême degré !
 C'est assez des travers que chacun d'eux se donne.
 Peignez-les tel qu'ils sont. Un ridicule outré
 Fait rire, et cependant ne corrige personne⁹⁵.

Le personnage fait ouvertement le procès de la Comédie de la Foire et de ses propriétés qui le révoltent. Intrigues étrangères au vécu du spectateur, immoralité, obscénités, propos indécents et rire gratuit sont fermement condamnés. « Ces folles rapsodies » ne correspondent aucunement à ce que La Chaussée veut voir sur la scène. Il entend renouveler la conception du comique par injection du pathétique et de la morale, ce qui constitue, à cette époque « une véritable subversion de la définition classique du comique⁹⁶ ». Si la comédie moliéresque et le théâtre de la Foire mettent en avant, à des degrés différents certes, les vices et les ridicules, et s'appliquent à produire une gaieté mécanique, la comédie telle que la rêve La Chaussée doit s'occuper des embarras de la vertu et doit réserver une place essentielle à l'attendrissement et à la morale.

Destouches et La Chaussée posent la célébration de la morale comme but suprême et premier de la comédie tout en la débarrassant de ce qui s'écarte du vrai, du naturel et de l'utile. La comédie nouvelle doit établir une liaison nécessaire entre comique et morale. Ils sont également convaincus que les situations attendrissantes représentent un relai efficace du message moral. Si dans les comédies de caractère et les comédies moralisantes de Destouches, le rire se mêle aux larmes, dans ses comédies larmoyantes, La Chaussée privilégie l'attendrissement en tempérant le rire par

⁹⁵ LA CHAUSSEE, *Prologue de La Fausse Antipathie*, p. 21

⁹⁶ GOLDZINK, Jean, « Théâtre et subversion chez Marivaux », in *Marivaux Subversif ?*, sous la direction de Franck Salaün, Editions Desjonquères, 2003, pp. 264, 265

l'émotion jusqu'à le bannir totalement. Tous les deux ont relancé la comédie dans un sens plus moralisateur, mais La Chaussée a plus vite pris ses distances avec les effets comiques les plus appuyés, préférant susciter l'émotion. Ils ont inventé « un genre dramatique véritablement différent d'une comédie vraiment comique, héritière des sujets et procédés codifiés d'après Molière et son école », affirme Jean Dagen qui ajoute :

Rien de plus normal qu'une conception nouvelle du théâtre répondant, sans doute mieux que la comédie classique, mieux encore et sans conteste que la tragédie actuelle, à l'attente du public moderne, à ses goûts en fait de sentiments, de préoccupations morales, de style théâtral surtout.⁹⁷

Cette citation s'applique parfaitement à la comédie marivaudienne dont la nouveauté des sujets et des enjeux dramatiques a pu séduire un large public à la Comédie-Française et surtout à la Comédie Italienne. Signalons, toutefois, que Destouches et surtout La Chaussée ont pris position contre les comédies de Marivaux. Le premier déplore, dans une Lettre envoyée à Mr. L' Abbé D**, ces « Pièces tragiques, pièces comiques [où] tout roule sur l'Esprit-roi ; héros, maîtres et valets ne parlent qu'en épigrammes. [...] La simple nature est bannie de la scène ; on n'y veut plus que de l'esprit ⁹⁸ ». Le second a formulé des critiques similaires dans La Critique de la Fausse Antipathie où il conseille ironiquement aux auteurs dramatiques, visant clairement Marivaux⁹⁹, de continuer d'adopter un ton philosophique, et ce par le

⁹⁷ DAGEN, Jean, « Introduction », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 10

⁹⁸ DESTOUCHES, « Troisième Lettre à Mr. L' Abbé D**. Sur le Goût », in *Œuvres Complètes*, Tome IV, p. 30

⁹⁹ Dans son article « Nivelle de La Chaussée, rival ou disciple de Marivaux », Jean-Paul Sermain précise que La Chaussée vise Marivaux à travers le discours de la Précieuse. Cette dernière déclare :

« Génie, élevez-vous à des objets plus grands.

Prenez le ton philosophique ;

Ajustez la métaphysique

A l'usage du sexe et des honnêtes gens ;

biais du personnage ridicule d'une Précieuse. A travers ces critiques, c'est le style de Marivaux et le langage de ses personnages qui sont essentiellement visés, c'est-à-dire, l'essence même de son théâtre. Marivaux « prête à ses personnages une parole spirituelle qui est engagée dans une expérience présente, qui se développe dans l'instant, il les fait réagir à des sollicitations immédiates ¹⁰⁰ ». En effet, c'est grâce au langage que le personnage marivaudien se révèle à lui-même en prenant conscience de ses sentiments et de leur signification. Le langage revêt dans le théâtre de Marivaux une fonction révélatrice. L'amour n'a pas d'existence réelle sans la parole d'amour ; la connaissance que cet amour prend de lui-même ne peut se réaliser en dehors du langage. Destouches et La Chaussée se sont donc attaqués à un élément fondamental de l'univers dramatique marivaudien. Mais, s'ils se sont attaqués à Marivaux, ce n'est nullement dans l'optique de revenir à la comédie de Molière. Nos trois auteurs ont tenté d'engager la comédie sur des voies nouvelles. Ils leur restaient de faire accepter la nouveauté des sujets et l'originalité du style.

1.2 Réflexions lucides sur la reconnaissance et revendication de son potentiel dramatique

1.2.1 La reconnaissance, « partie honteuse de la pièce¹⁰¹ »

Pour le mettre à portée, ôtez-lui les échasses ;

Mais ne lui donnez pas des allures trop basses ;

Ayez le badinage abstrait et clair-obscur,

Toujours enveloppé d'un tendre crépuscule.

Faites-vous deviner, vous plairez à coup sûr.

Ayez pour votre langue un peu moins de scrupule ;

Osez en disposer comme de votre bien. », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, PUPS, 2012, p. 333.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ L'expression est de l'Envieux, personnage de *L'Envieux* de Destouches.

L'acheminement de la comédie sur la voie de l'émotion et de la sensibilité s'est effectué notamment grâce à la récurrence des situations pathétiques dans les comédies larmoyantes de La Chaussée et dans les comédies moralisantes de Destouches. En effet, ces deux auteurs ont eu recours, très souvent, aux scènes de reconnaissance, ce qui leur a valu d'être accusés de vouloir susciter l'émotion du spectateur à tout prix et d'opter pour des facilités dramatiques telles que les dénouements par reconnaissance. La Chaussée et Destouches ont tenté de répondre à ces accusations en livrant dans leurs écrits théoriques sur l'art dramatique leurs sentiments et idées concernant le principe dramatique de la reconnaissance.

1.2.1.1 La Chaussée, du *Rapatriage* à *La Critique de la Fausse Antipathie*

Le Rapatriage, comi-parade graveleuse en un acte, est une œuvre de jeunesse jugée comme ordurière car « la morale n'est pas [son] fort¹⁰² ». Dans cette pièce, le jeune La Chaussée livre son point de vue à propos de l'emploi de la scène de reconnaissance au théâtre. La pièce donne une idée sur une étape bien déterminée de la carrière dramatique de La Chaussée, sur les réflexions d'un jeune auteur dramatique inexpérimenté et badin. Dans cette comi-parade, il y a trois couples: Isabelle et Léandre, les amoureux, Gilles et Perette, les valets, Cassandre (père de Léandre) et Mme Croqu'oison (mère d'Isabelle), les barbons. Isabelle « engrossée et abandonnée par Léandre veut le *rapatrier* alors que celui-ci cherche à faire un mariage d'argent en épousant un barbon¹⁰³ ». Elle se travestit pour surveiller Léandre et se fait passer pour le frère de Gilles, le valet de l'amant infidèle. Léandre, lui, se déguise en femme pour séduire son propre père, Cassandre. Examinons les reconnaissances dans cette pièce. Dès la deuxième scène, le spectateur peut

¹⁰² MOUREAU, François, « *Le Rapatriage* : La Chaussée et la comédie risible », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, PUPS, 2012, p. 216

¹⁰³ Ibid.

s'attendre à une scène de reconnaissance lors de laquelle on découvre qu'un fils, déguisé en femme, fait la cour à son propre père. Son valet commente cette audace :

Vous voulez épouser, et qui ? Monsieur Cassandre
Rapport à ce qu'il a des écrits à foison
Outre que vous êtes mâle, ainsi que de raison,
C'est que ce vilain ladre est Monsieur votre père
Fi ! Fils épouser le mari de sa mère !
Jarni, c'est un inceste, au moins à ce qu'on dit
Et tout ce qu'on revient est autant de maudit
Mordienne, faut avoir un peu de sacristie¹⁰⁴

Dans ce commentaire du valet, transparaissent les implications à contre-emploi d'une scène de reconnaissance entre membres d'une même famille. Outre la banalisation du motif de l'inceste, cette scène donne à voir les liens dissolus au sein d'une même famille et le mépris que se témoignent ses membres.

Plus loin, Isabelle veut à tout prix s'introduire dans la maison de son amant infidèle. Pour ce faire, elle tente, déguisée en homme, de passer auprès de Gilles pour son propre frère en le forçant à la reconnaître comme tel. Gilles, fils unique, finira en effet par la reconnaître, alléché par un éventuel héritage :

- Isabelle : Qu'est-ce donc ? On dirait, à te voir par le ventre
Que tu ne connais pas ton frère... Ouvre les yeux
- Gilles : Vous ! Le fils de ma mère ?
- Isabelle : Mordienne, flaire-moi de la bonne manière
Et sens dessus-dessous, et sens devant derrière
(...)
Suis-je ton frère ? Quoi ! Tu ne le remets pas ?
- Gilles : Si-fait, queque fois... Mais puissé-je avoir la rage.
Si je vous en connais pour cela davantage.
(...)
Mais comment pouvez-vous être mon propre frère
Drés-là que je suis fils unique de ma mère ?
- Isabelle : Est-ce qu'on peut jamais au juste, en cas de ça

¹⁰⁴ LA CHAUSSEE, *Le Rapatriage*, scène 2, p. 11, 12

Savoir toutes les sœurs et les frères qu'on a ?
Faudrait être sorcier ou Docteur de Sorbonne.
- Gilles : Morgué, je ne suis pas goûteux de soupe-bonne,
Et cependant je crois, frère, que vous m'en coulez.
Tant y a, soyons cousins, dès que vous le voulez.¹⁰⁵

Isabelle insiste lourdement jusqu'à ce que Gilles la reconnaisse pour son frère, sans grande conviction. A la cinquième scène, il renonce définitivement à ses scrupules : Isabelle recourt à un moyen sûr et efficace pour détruire les dernières réticences du valet :

- Isabelle : Tu ne douteras plus que je ne sois ton frère,
Je t'apporte la part de biens que notre père
A délaissés (...)
- Gilles : Je sens, à cet aspect, mon âme qui frétille ;
Je reconnais mon sang. Ce titre est de famille
Je vais bien m'en refaire. Allons, baille, cadet.¹⁰⁶

Le motif de la voix du sang est délibérément tourné en ridicule dans cette scène. Loin d'être une émotion des entrailles qui surgit du fond du personnage, elle est rendue possible moyennant une somme dérisoire d'argent. Gilles est prêt à reconnaître Isabelle déguisée comme son propre frère, bien qu'il sache que cela soit impossible, pourvu que cela puisse lui procurer quelques sous. Par ailleurs, cette scène donne également une idée sur la fréquence et la banalité des relations illégitimes dans la société telle que la peint *La Chaussée* qui rendent plausibles toute prétendue relation de parenté.

La Chaussée s'amuse à transgresser les règles et les codes qui régissent le recours à la scène de reconnaissance au théâtre. Quand Isabelle reconnaît sa mère, elle lui demande de se boucher les oreilles :

¹⁰⁵ LA CHAUSSEE, *Le Rapatriage*, scène 3, p. 14, 15

¹⁰⁶ *Ibid.* scène 5, p. 19

« Je fais un aparté, bouchez-vous les oreilles
Ou bien faites semblant d’aboyer aux Corneilles
(Elle lui fait faire le moulinet) »

Cette dernière s’exécute et Isabelle apprend au spectateur qu’elle est la rivale de sa propre mère ; elle n’hésite pas à l’insulter:

Oh ! Jour, non pas de Dieu, quel quatre-temps fatal !
Ma rivale est ma mère en propre original.
Du même gueux que moi son vieux cœur s’amourache.
Elle veut me couper l’herbe sous la moustache¹⁰⁷

A cause d’un aparté invraisemblable, la reconnaissance n’est pas réciproque. La fille fait savoir tout le mépris éprouvé à l’égard de sa propre mère. Quand cette dernière la reconnaît à son tour, elle fait éclater toute sa haine de marâtre ; contre-emploi d’une scène de reconnaissance où, au lieu de la joie et de l’émotion qui devraient caractériser des retrouvailles entre fille et mère, on assiste à une scène ordurière où on s’échange les pires insultes. La reconnaissance est détournée de ses desseins dramatiques conventionnels et c’est ce qui génère le comique, conséquence de ce nouvel investissement, certes douteux, de la scène de reconnaissance dans une parade destinée exclusivement à l’amusement gratuit et libertaire.

La parodie et la caricature se font éclatantes quand Isabelle demande au reste des personnages de s’attendrir et de pleurer sur commande puisque c’est l’usage lors d’une scène de reconnaissance :

- Isabelle [Elle jette sa robe et son chapeau] :
Alte-là, tous les trois ! Vous épousez trop dru
[A Madame Croqu’oison] [A Cassandre] :
Malheureuse! Tu vois ta fille, et toi, ta bru

¹⁰⁷ *Ibid.* scène 4, p. 21

[A Léandre] :
 Toi reconnais ta femme sans culotte
 Que l'on tombe à mes pieds, qu'on me colle la botte
 Obéissez ; à bas, mère, beau-père, époux
 [Tous se jettent à genoux]
 (...)
 - Madame Croqu'oison :
 Mais qu'est-ce à dire donc que manigance.
 - Cassandre :
 Qu'est-ce que ce tripotage ?
 - Isabelle :
 Double, triple, quadruple, où vous devriez tous.
 Larmoyer, sangloter, hurler comme des loups.
 Voyez Perette en pleurs.
 - Perette :
 Eh ! Non, c'est la roupie.
 - Gille :
 Morguenne, tout ceci me donne la pépie.
 - Isabelle :
 Il faut donc vous sortir tout cela plus au loup.
 C'a, qu'on me violonne un peu de violon.¹⁰⁸

Le cérémonial de mise dans ce genre de scène est loin de se faire de manière spontanée. Isabelle exige qu'on tombe à ses pieds, qu'on pleure d'émotion et de remords !

La Chaussée, nous offre des scènes de reconnaissance originales où tout est à contre sens, où tout est parodie, caricature, dénonciation. La voix du sang devient parlante à force d'argent, elle est assimilée au flair animal. Le mensonge se substitue à la vérité qui devrait se faire jour au moment de la reconnaissance. Le jeune La Chaussée mine de l'intérieur les principes mêmes et les manifestations traditionnelles de la reconnaissance. Il met en relief l'inverse de ce qu'une scène de reconnaissance affirme au sein du genre sérieux. Il est clair qu'à travers ce traitement, le jeune La Chaussée fait le procès d'un procédé dramatique qu'il juge usé, peu naturel et ridicule. *Le Rapatriage*, œuvre d'un jeune auteur badin, nous livre ses convictions et sa réflexion désillusionnée quant aux procédés dramatiques invraisemblables et

¹⁰⁸ LA CHAUSSEE, *Le Rapatriage*, scène 20, pp. 48, 49

lassants. La pièce constitue, ainsi, un témoignage précieux dont l'intérêt est de montrer, à la lumière des débuts de *La Chaussée*, l'évolution de sa pensée et de sa réflexion quant à la vocation de l'art dramatique. Du *Rapatriage* à *La Fausse Antipathie*, nous constatons et observons la maturation de cette pensée à travers le changement majeur dans le recours aux scènes de reconnaissance, ce qui permet d'apprécier les nouvelles priorités de *La Chaussée*. Il y a, en toute évidence, un changement de perspective et une révision radicale de la vocation du théâtre qui transparait à travers la réhabilitation de la scène de reconnaissance dans toutes les comédies larmoyantes de *La Chaussée*.

Dans la première scène de *La Critique de La Fausse Antipathie*, *La Chaussée* répond aux critiques subies par sa pièce intitulée, *La Fausse Antipathie*. Cette pièce est présentée comme un « équivoque enfant » qui a été désavoué à la fois par *Thalie* (la muse qui préside à la comédie) et *Melpomène* (muse de la tragédie). Paradoxalement, tout en rejetant cette pièce, les deux muses se l'imputent involontairement puisque la pièce constitue un compromis des deux genres. *La Chaussée* présente la recette dramatique de ce genre nouveau tout en préparant déjà son plaidoyer en faveur de la scène de reconnaissance finale qui dénoue *La Fausse Antipathie*. Dans *La Critique*, l'*Intrigue* se définit en ces mots:

« Je fournis aux mortels l'adresse, l'industrie
Les ressorts, la tournure, et ce mélange heureux
Qui force la fortune à seconder leurs vœux ¹⁰⁹ »

L'*Intrigue* affirme donc le caractère optimiste et heureux de cette dramaturgie nouvelle. Les personnages doivent impérativement accéder à une forme de satisfaction et de bonheur à la fin de la pièce. L'*Intrigue* réserve ainsi une place de choix au hasard heureux qui doit régir la fortune des personnages. Ce hasard heureux ne pouvant se réaliser dans la majorité des cas que grâce aux scènes de reconnaissances opportunes, se pose naturellement la question de la légitimité et de

¹⁰⁹ LA CHAUSSEE, *Critique de la Fausse Antipathie*, scène 1, p. 94

la place de ce ressort dramatique au sein du nouveau genre. Le Dénouement est présenté par l'Imagination comme la partie la plus délicate et la plus problématique de l'intrigue :

C'est un traîneur qui va toujours cahin-caha ;
On ne sait, avec lui comment il faut s'y prendre.
Tantôt, il vient trop tôt, et plus souvent trop tard ;
Quand il arrive à temps, c'est un bien grand hasard ¹¹⁰

Elle ajoute à la troisième scène, toujours à propos du Dénouement :

Il faut, en attendant qu'il traîne ici ses pas,
Allonger la courroye, user de remplissages ;
Et, quand les spectateurs sont las de s'ennuyer,
Le drôle se réveille, et vient les renvoyer.¹¹¹

A travers ce portrait réaliste du dénouement, La Chaussée touche du doigt la difficulté d'amener des dénouements naturels et vraisemblables. Cette « partie honteuse de la pièce », comme l'appelle Destouches dans son *Envieux*, a souvent constitué un problème pour les auteurs dramatiques qui optent, non sans une certaine gêne, pour des dénouements par reconnaissance. Le hasard fait bien les choses quand il s'agit de dénouer l'intrigue d'une pièce. Le Dénouement est d'ailleurs exaspéré qu'on rît toujours de lui :

¹¹⁰ Ibid. scène 2, p. 98

¹¹¹ Ibid. scène 3, p. 109

C'est qu'enfin je suis las de tant me répéter
 Tout paraît épuisé (...)

Comptons. Pour dénouer les sottises courantes,
 Je n'ai que deux ou trois manières différentes
 Tantôt, c'est un rival, un barbare, un tyran.
 Qui va par les forfaits, signaler sa puissance ;
 Mais enfin dont le cœur vient à résipiscence ;
 Tantôt, je suis empoisonné ;
 Ou bien j'arrive assassiné
 Sur deux des miens qui me soulèvent ;
 Je fais ma doléance, et les sifflets s'achèvent.
 Une fois je viens inconnu, déguisé,
 Et souvent fort dépaysé.
 J'envisage les gens, je lâche une équivoque,
 Sur quoi l'on m'en riposte une autre réciproque.
 Je change de maintien, je fais un aparté,
 Assez haut pour être, à la ronde,
 Très bien ouï de tout le monde ;
 Mais que l'on ne doit pas entendre à mon côté.
 Je me rapproche alors. Je jase, l'on bataille
 On m'interroge, et je réponds.
 On se trouble, et je me confonds.
 On insiste, j'hésite, et, de fil en aiguille,
 Je me nomme. On s'écrit : ah ! C'est vous ! Tout d'un
 Temps.
 Je tombe aux pieds, ou bien je saute au cou des gens
 Maugrebleu des reconnaissances !
 Je ne veux plus avoir ces sottises complaisances
 Ne comptez plus sur moi je vous avertis
 Je ne reconnaîtrai seulement pas mon père
 (...)

Les pièces désormais seront sans dénouement.¹¹²

Ces confidences faites par le Dénouement mettent en relief l'embarras que ressent ce dernier devant des spectateurs agacés par les formules traditionnelles et répétitives auxquelles recourent les auteurs pour dénouer leurs pièces. Alors qu'un dénouement doit surprendre et passionner les spectateurs, étant une étape décisive de l'intrigue, il est invariablement ennuyeux et désespérément attendu. Les auteurs dramatiques n'ont que deux ou trois possibilités pour dénouer leurs pièces. D'abord, un personnage étranger à la pièce surgit de nulle part pour apporter une solution qui

¹¹² Ibid. p. 110

n'est pas prévue par l'intrigue. Il arrive aussi que le personnage principal se fasse tuer et que le rideau se baisse sur cette scène stérile qui, selon le Dénouement, provoque l'exaspération et les sifflements du public de l'époque, très souvent agacé par les fins tragiques. Enfin, le Dénouement s'attarde sur cette troisième possibilité, les scènes de reconnaissance qui arrivent à point nommé pour dénouer l'intrigue et renvoyer chez eux des spectateurs impatients de voir la pièce se terminer. Le Dénouement regrette que les scènes de reconnaissance soient souvent provoquées par des personnages étrangers à l'action, qui reviennent d'un long voyage, juste au moment où l'auteur dramatique a besoin d'eux pour dénouer sa pièce ! Il s'attarde sur le cérémonial affecté et faux qui régit les retrouvailles où il est impératif de pleurer, de s'embrasser et de crier *c'est vous, c'est moi, c'est lui...*, de dire son émotion au moyen des mêmes expressions et des mêmes formules que le spectateur a fini par apprendre par cœur.

Ce passage de la pièce nous prouve que La Chaussée est bien conscient des possibilités réduites du dénouement ainsi que de l'invraisemblance parfois évidente des reconnaissances qui viennent presque miraculeusement dénouer les pièces de théâtre. Cette conscience aigüe des limites de l'art dramatique prouve que l'auteur est débarrassé de toute illusion quant aux difficultés d'écrire pour le théâtre, qu'il prend la mesure de la force de la convention qui limite les possibilités du dénouement qui serait donc le talent d'Achille de toute pièce. Cela explique qu'il est facilement attaqué par une critique consciente de la difficulté de la tâche, surtout s'il se fait grâce à une scène de reconnaissance, procédé qui souffre particulièrement d'être considéré comme une facilité dramatique à la quelle recourent des auteurs en mal d'imagination.

L'attitude de La Chaussée dans *La Critique de la Fausse Antipathie* est celle d'un dramaturge lucide. Il sait la suspicion qui pèse sur les scènes de reconnaissances. Toutefois, il est intimement convaincu des qualités d'un tel procédé surtout dans le cadre de la comédie telle qu'il l'ambitionne. Il compte, en effet, renouveler cette scène dans ses comédies larmoyantes en la mettant au service de l'émotion et de la

morale. Les commentaires quant à l'intrigue de *La Fausse Antipathie* confirment cette intention. La pièce a été une réussite auprès du public, ce qui confirme l'engouement de ce dernier pour le nouvel investissement que La Chaussée a fait des scènes de reconnaissance, responsables en grande partie de ce succès. L'interprétation de Sophie Marchand, relative à cet endroit de *La Critique de la Fausse Antipathie*, nous semble un peu excessive. Elle affirme en effet :

Le propos de La Chaussée reste toutefois à interpréter avec prudence, l'auteur se moquant, à travers cette allégorie, de la reconnaissance qu'il a lui-même mise en scène au dénouement de son drame. La critique est alors moins à mettre au compte des spectateurs déçus que de l'insatisfaction d'un poète contraint de se prêter à des artifices¹¹³

Nous pensons au contraire que, *La Fausse Antipathie* est une sorte d'essai où l'auteur tente de défendre le recours motivé et vraisemblable aux reconnaissances ; cette première comédie larmoyante qui inaugure une série de neuf pièces de cette même facture les met à l'honneur en en faisant un procédé récurrent qui marquera toute la production dramatique de La Chaussée.

Momus rend hommage à cette scène :

(...) C'est un coup de maître
Comment, il s'agissait de faire reconnaître
Deux époux qui s'étaient oubliés à forfait
Oh ! La reconnaissance a fait un bel effet »
Il affirme que l'évènement est vraisemblable :
L'Hymen est fort sujet à manquer de mémoire
Et l'intrigue pourrait citer plus d'une histoire,
De maints et maints époux les mieux appropriés,
Qui seront bien plus vite, et bien mieux oubliés¹¹⁴

¹¹³ *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 424

¹¹⁴ *Ibid.* scène 5, p. 11

D'ailleurs, seul compte le plaisir que procure la scène. Si elle est bien amenée, la reconnaissance ne peut que plaire aux spectateurs. *La Critique de la Fausse Antipathie* a été composée après que *La Fausse Antipathie* a eu un succès certain auprès du public. La Chaussée a donc fait le procès du recours maladroit à cette scène car il a senti la nécessité de réhabiliter un procédé jugé, à juste titre, usé et peu naturel, vu l'usage répétitif et abusif qu'en ont fait les auteurs dramatiques. Son intention a été d'exploiter efficacement et intelligemment les vertus de ce procédé pour le mettre au service des desseins de la comédie sérieuse, de s'efforcer de rendre les reconnaissances à la fois belles et motivées et de donner un souffle nouveau au dénouement par reconnaissance. La responsabilité de l'auteur est engagée dans la mise à profit du potentiel dramatique d'un procédé sur lequel pèse un lourd préjugé qui consiste à considérer le dénouement par reconnaissance comme un dénouement artificiel et attendu. *La Critique de la Fausse Antipathie* reflète le malaise de l'auteur quant à l'usure certaine du procédé de la reconnaissance. Toutefois ce malaise est aussitôt dépassé puisque La Chaussée est intimement convaincu des mérites et des avantages que peut procurer la reconnaissance dans le renouvellement de l'effet dramatique et dans la prise en charge du message moral de la pièce. Ainsi, la constatation de l'usure du procédé ne constitue nullement une condamnation définitive, bien au contraire. La Chaussée attend du spectateur qu'il mette le plaisir ressenti au moment des reconnaissances au dessus de toute autre considération. Il se propose, dans le reste de ses comédies larmoyantes, de mettre à profit le potentiel dramatique de la reconnaissance et entend laisser aux spectateurs le loisir de juger de son efficacité et de son nouveau statut. La dernière réplique de Momus semble en effet léguer au public la liberté d'en juger : « (...) Jugera qui vaudra le procès¹¹⁵ ».

¹¹⁵ Ibid. scène 5, p. 114

1.2.1.2 La reconnaissance dans le théâtre de Destouches, de la comédie de caractère à la comédie moralisante

La critique sévère du pathétique douteux des reconnaissances dans *L'Amour Usé*¹¹⁶ donne à voir la position de Destouches par rapport à ce ressort dramatique. La cinquième scène du troisième acte de cette pièce présente un intérêt certain quant à la réflexion de Destouches sur la scène de reconnaissance. Il s'agit d'une parodie d'une scène de reconnaissance. Le hasard a voulu que le Chevalier et Angélique se soient aimés depuis longtemps, avant de se retrouver chez Isabelle, où se passe l'action de la pièce. Ces retrouvailles inopinées et surprenantes vont être orchestrées de manière appuyée par Destouches. Il serait éclairant d'en rapporter un extrait.

- Lisette, au Chevalier : Qu'avez-vous, Monsieur ? Vous palissez ?
- Le Chevalier : Je ne sais si je rêve ou si je veille.
- (...)
- Le Chevalier, d'une voix faible : C'est elle. Angélique ?
- Angélique : Qu'entends-je ?
- Le Chevalier : Belle Angélique.
- Angélique : Ah, Ciel ! Quel son de voix vient de me frapper ! Je frémis...Fuyons.
- Le Chevalier : Arrêtez un moment.
- Angélique : Je n'en puis plus.
- Le Chevalier : Quoi ! C'est vous, ma chère Angélique ?
- Angélique : Quoi ! C'est vous, mon cher Chevalier ? Par quelle aventure nous revoyons-nous ? Pourquoi me cherchez-vous ? Ne nous étions-nous pas promis de nous fuir à jamais ?
- Le Chevalier : Il est vrai. Mais que venez-vous faire ici ?
- Angélique : J'y viens pour y mourir de regret et de douleur.
- Frontin : Que diable veut dire ceci ? Allons, Mademoiselle, allons rejoindre votre tante.
- Lisette : Je crois qu'elle s'évanouit.
- Frontin : Au secours donc. Lisette ! Ceci devient tragique.
- Lisette : Eh, vraiment oui ; c'est une reconnaissance.
- Le Chevalier, se jetant aux genoux d'Angélique : Regardez-moi, belle Angélique, reprenez vos sens, ou je vais expirer à vos pieds.
- Angélique : Pourquoi me rappelez-vous à la vie ? Laissez-moi mourir ; c'est l'unique bonheur qui me reste à souhaiter.

¹¹⁶ Pièce qui a connu, par ailleurs, un échec cuisant quand elle fut représentée.

- Le Chevalier : Vivez pour l'amour de moi.
- Angélique : Je ne veux plus vivre, puisque je ne puis être à vous.
- Frontin : Oh ! Oh ! Voici une plaisante scène ! Est-ce qu'ils jouent la comédie ?
- Lisette : Non, mon garçon, ce qu'ils disent n'est point étudié ; c'est la nature qui parle.
- Frontin, à Lisette : Mais, si je ne me trompe, Lisette, ces jeunes gens-là s'adorent ?
- Lisette : Eh ! Vraiment oui. Les pauvres enfants sont bien dignes de compassions et je ne puis m'empêcher de pleurer.
- Frontin : Ah ! Ne pleure pas, je te prie, car je pleurais aussi, et cela serait ridicule. Monsieur et Mademoiselle, abrégez, s'il vous plaît, vos doléances, car mon maître est sur le point de rentrer, et la scène que vous jouez ne le divertirait pas.¹¹⁷

L'exacerbation des émotions, l'exagération des effets, des sentiments, le recours à une rhétorique et à un vocabulaire sentimental trahissent une volonté consciente de la part de Destouches d'élaborer la parodie d'une scène de reconnaissance. Le langage pompeux et artificiel des amants qui se reconnaissent est un clin d'œil aux reconnaissances tragiques dont la tonalité et le style sont désuets. Destouches se propose donc de dénoncer le pathétique exacerbé et outrancièrement artificiel de certaines scènes de reconnaissance dont il dresse une caricature amusante. Angélique a des pensées sombres et morbides qui sont jugés injustifiées par les valets. Les commentaires ironiques et moqueurs de ces derniers viennent condamner et tourner au ridicule ce style haché, ces soupirs et cette souffrance affectée. En effet, comme ils le remarquent judicieusement, la scène prend des proportions tragiques sans que la situation ne le demande. L'échange entre Frontin et Lisette vient miner de l'intérieur cette comédie et désamorcer le ton exagérément tragique des amants. D'ailleurs, le contraste qui se dégage des échanges des valets, d'un côté, et des amants, de l'autre, contribue à discréditer la douleur de ces derniers. Cette scène de reconnaissance, amenée sur un fond de moquerie et d'exaspération, ne peut toucher le spectateur, qu'on veut littéralement obliger de s'attendrir.

¹¹⁷ DESTOUCHES, *L'Amour Usé*, pp. 184-186

Outre ses vertus divertissantes, la parodie est investie d'une intention satirique et critique évidente. La cible de Destouches est, selon toute évidence, la reconnaissance dans les comédies larmoyantes de La Chaussée. En effet, dans *La Lettre à Monsieur Le Comte de L'*** sur la comédie intitulée l'Amour Usé*, espèce de pièce justificative, Destouches se plaint amèrement de la cabale qui ne lui avait pas permis ce qu'on passe à tous les auteurs : « ma comédie (...) vient d'être reçue du public comme le plus mauvais ouvrage qu'on ait jamais mis au théâtre (...) et je vous assure que ce n'est point le Public qui l'a condamnée ».

Il explique plus loin que sa pièce n'a pas la prétention d'instruire ou d'émouvoir. Son seul dessein était celui de divertir, et il ajoute :

Le sujet (...) n'est pas soutenu ni par la versification, qui souvent fait admirer des fadaises ou des pensées fausses, ni par ce fond touchant, intéressant, pathétique qu'on dérobe quelquefois à Melpomène, pour transporter à Thalie le don des larmes ; heureux don que le bon goût ne lui refuse pas toujours, mais qu'il ne lui prodigue jamais, et que les partisans de ce bon goût ne peuvent lui voir usurper trop longtemps, et avec trop d'empire, sans protester hautement contre cette usurpation. J'offrais et j'offre au Public l'Amour Usé, comme une des bagatelles amusantes qui délassent du tragique, ou de ce comique noble et sublime qui se pique d'en approcher, et de tendre plutôt à se faire admirer qu'à faire rire.¹¹⁸

Destouches semble attribuer l'échec de sa pièce à l'engouement pour le larmoyant. Il proteste dans cette *Lettre* contre le romanesque douteux de l'auteur de *Mélanide* dont le succès a éclipsé le reste des pièces. Quoi qu'il en soit, la cinquième scène du troisième Acte de *L'Amour Usé* peut être interprétée comme une condamnation franche et directe du mauvais pathétique des reconnaissances.

Destouches a composé des comédies de caractère et des comédies d'intrigue où les scènes de reconnaissance sont mises au service d'un comique léger et badin, dont

¹¹⁸ Ibid. pp. 125, 126

L'Amour Usé, Le Triple Mariage et d'autres comédies légères. Mais, l'auteur a également composé des comédies sérieuses dites moralisantes où les scènes de reconnaissance assument une toute autre fonction.

Le retour en force que constitue la Comédie du *Philosophe Marié*, représentée en 1727 après dix années d'absence de Destouches, et son succès incontestable auprès du public et de la critique, donnent à voir une nouvelle position de l'auteur en ce qui concerne le dénouement par reconnaissance. Un compte rendu de ce succès constitue le sujet d'une autre pièce, *L'Envieux*, où l'auteur répond à la critique qui s'est liguée contre lui et contre ses comédies, et où beaucoup de ses ennemis se sont reconnus sous les traits de personnages suffisants et hypocrites. Dans *Philosophe Marié*, l'agencement des actes, l'alternance des rires et des larmes, le caractère des personnages constituent, selon Araminte, autant de facteurs de succès. Cependant, le dénouement est selon elle le meilleur argument pour soutenir et garantir ce succès comme elle l'explique à l'Envieux : « enfin le dénouement qui, comme vous savez, est presque toujours la partie honteuse de la pièce a paru le meilleur morceau de celle-ci. A peine a-t-elle été fini, qu'on n'a plus entendu qu'un tonnerre d'applaudissements¹¹⁹ ».

Or, le dénouement du *Philosophe Marié* est amené grâce à une scène de reconnaissance qui lève la méprise sur l'identité de Mélite. Il est loin d'être honteux puisque la reconnaissance n'est ni forcée ni arbitraire. Il ne s'agit pas d'un *deus ex machina*. Le dénouement du *Philosophe Marié* résulte du nœud de la pièce, c'est-à-dire, des faits eux-mêmes, comme le recommande Aristote. De plus, cette reconnaissance est à la fois spectaculaire et émouvante. La méprise qui s'étend sur trois scènes prend fin grâce à la reconnaissance dont l'effet sur les personnages et les spectateurs se nourrit du contraste qui se dégage de la juxtaposition des caractères de Céliante et de Mélite. Les critiques ont loué ce dénouement. La Harpe pense qu'il

¹¹⁹ DESTOUCHES, *L'Envieux*, p. 256

« est fort bien amené par la méprise de l'oncle¹²⁰ ». Ce succès de la pièce permet à Destouches d'expliquer dans *L'Envieux* sa conception de l'art dramatique et de l'assumer ouvertement. Le Marquis, porte-parole de l'auteur dans la pièce, s'en explique ainsi :

Ne convenez-vous pas Messieurs, qu'il y a deux sortes de comédies : pièces d'intrigues, pièces de caractères ? (...) L'objet principal dans une pièce d'intrigue, c'est de surprendre par un enchaînement d'aventures, qui tiennent le spectateur en haleine, et forment un dénouement (...) L'autre genre de comédie, et qui, à mon sens, est le plus estimable et le plus instructif, est ce qu'on appelle pièce de caractère.¹²¹

Ce premier chef d'œuvre est suivi par un second, *Le Glorieux* où la fameuse scène de reconnaissance entre un père et un fils a été à l'origine directe du succès de la pièce. D'Alembert explique l'accueil flatteur que le public avait réservé au *Glorieux* par les scènes touchantes et par l'avènement du pathétique pris en charge par les scènes de reconnaissances entre les membres d'une même famille qui se retrouvent. *Le Glorieux* doit son succès à la réussite de la combinaison de l'élément romanesque et de l'élément comique, à l'union heureuse du pathétique et du comique qui ouvre une nouvelle voie à l'art dramatique ; « il est encore resté, par le charme des deux contraires et par la parfaite justesse des proportions, le modèle du genre¹²² », affirme Schoepke, dans une étude consacrée à Destouches à la fin du XIX^e siècle. Les scènes de reconnaissance ont été, sans doute, à l'origine du succès du *Glorieux* et du *Philosophe Marié*.

¹²⁰ LA HARPE, *Lycée*, Tome XVI, p. 35

¹²¹ DESTOUCHES, *L'Envieux*, pp. 267, 268

¹²² SCHOPKE, P.T, *Philippe Néricault Destouches et son Théâtre*, Leipzig, 1886, p.28

1.2.2 Reconnaissance et adhésion du spectateur

1.2.2.1 Suffrage du public

L'approbation du public est indispensable et fondamentale pour que la comédie nouvelle puisse acquérir une légitimité et une visibilité ; Destouches, La Chaussée et Marivaux en étaient conscients. Les scènes de reconnaissance ont, dans leurs comédies, la vocation de susciter l'adhésion sentimentale et mentale des spectateurs qui ont réellement manifesté lors des représentations un intérêt certain pour ces scènes et pour la nouvelle orientation prise par le genre comique.

Dans les comédies de Marivaux, les scènes de reconnaissance ne sont pas mises au service du pathétique. Marivaux n'a pas misé, comme ses pairs, ni sur les larmes, ni sur l'efficacité des reconnaissances émouvantes. Il n'a pas fait le choix délibéré de faire pleurer mais de donner à voir la naissance de l'amour en dépit du mensonge et du masque. C'est en cela que sa démarche est radicalement différente de celle de Destouches et de La Chaussée. Il n'espère pas émouvoir mais vise plus simplement à mettre en scène des situations dramatiques variées relatives à l'aventure amoureuse. La critique lui avait d'ailleurs reproché une démarche et des enjeux dramatiques trop abstraits et trop répétitifs pour intéresser le public de l'époque. D'Alembert en rend compte dans son hommage à Marivaux. Constatant que le scénario récurrent dans son théâtre est le spectacle d'un amour qui se cache, il fait remarquer que :

le gros des spectateurs, qui ne peut y regarder de si près, n'est frappé que de cette ressemblance, sans daigner remarquer que l'amour se cache diversement, et sans savoir par conséquent aucun gré à l'auteur d'avoir saisi et peint ces différences fugitives. Tel est le jugement, ou plutôt l'instinct de cette multitude, qui ne va pas au théâtre pour observer au microscope les fibres du cœur humain, mais pour en avoir à découvert les mouvements et les efforts, qui n'aperçoit, dans ces dissections subtiles, que des redites monotones et fastidieuses, et à laquelle pourtant tout auteur dramatique est condamné à plaire, puisqu'il se l'est donnée pour juge.¹²³

¹²³ D'ALEMBERT, *Eloge de Marivaux*, in *Marivaux, Théâtre Complet*, Editions du Seuil, 1964, pp 20, 21

D'Alembert souligne la subtilité des sujets marivaudiens et stipule que le public aurait été rebuté par le caractère complexe de l'aventure amoureuse. En réalité, Marivaux expose délibérément les ficelles de son intrigue au spectateur. Il lui donne accès aux rouages de la comédie et l'invite à prendre ses distances par rapport à elle. Alors qu'il s'agit essentiellement, dans les comédies de Destouches et de La Chaussée, de favoriser l'illusion dramatique pour réussir à émouvoir le public, Marivaux, lui, invite ce public à prendre ses distances par rapport à l'intrigue et à identifier les codes et les ficelles du jeu. Pierre Voltz avait souligné cette caractéristique de l'univers dramatique marivaudien qui détermine l'effet des scènes de reconnaissance sur le spectateur : « Tous les personnages jouent avec naturel une histoire dont le public voit matériellement réalisées sous ses yeux les conventions ¹²⁴ ». Au lieu que le plaisir du spectateur naisse de l'illusion créée et entretenue par, entre autres, les scènes de reconnaissance émouvantes, il naît plutôt de la reconnaissance des mécanismes dramatiques dont le plus important : le jeu et la fin du jeu, c'est-à-dire de l'attention qu'il prête à toutes les étapes du processus de la reconnaissance.

Destouches et La Chaussée, ont, de leur côté, compris que l'installation, la promotion et le succès de leurs comédies passent par cet investissement nouveau et assumé du principe dramatique de la reconnaissance qui plaît aux spectateurs. Tout les deux ont donc rendu hommage à l'autorité suprême du public et ont condamné ouvertement une critique qui considère les scènes de reconnaissance comme la faiblesse majeure du genre, alors que c'est précisément ce qui remporte l'adhésion du public.

La Critique de l'Ecole des Femmes de Molière va inspirer la démarche offensive de Destouches et de La Chaussée. Cette comédie écrite en réponse aux réactions d'une critique prévenue contre Molière et contre les attentes et le goût du parterre, a inspiré nos deux auteurs. Molière voulait, à travers cette *Critique*, pointer du doigt l'habitude

¹²⁴ VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Armand Colin, 1964, p 117

prise par la critique de condamner presque systématiquement les pièces de théâtre qui connaissent un immense succès auprès des spectateurs. Il affirme qu'un ouvrage acquiert une légitimité dès qu'il plaît au public. Dorante, porte-parole de l'auteur, est indigné par la condamnation systématique des pièces où tout le monde court :

Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ? (...) Ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir.¹²⁵

L'Envieux, pièce de Destouches, écrite en réponse aux agissements de la cabale organisée par Jean-Baptiste Rousseau contre le succès du *Philosophe Marié*, est, au même titre que la *Critique de l'Ecole des Femmes*, une condamnation de la tyrannie de la critique doublée d'un hommage rendu à l'autorité et au suffrage du public. Lycandre, l'envieux, personnage par lequel Destouches désigne Jean-Baptiste Rousseau, veut à tout prix provoquer la chute du *Philosophe Marié* : « Allons mes amis, [crie-t-il à Polidor et Dorante] puisque nos premiers efforts sont sans effet, la plume à la main, écrivons, faisons pleuvoir des critiques, des lettres anonymes, des paradoxes, des apologies ironiques¹²⁶ ».

Ailleurs, dans *Le Prologue de la Fausse Agnès*, Mercure rassure ainsi la "Comédie Française" :

« Je ferai mes efforts pour détourner l'orage.

La critique fait toujours rage.

On la conjure vainement¹²⁷ »

¹²⁵ MOLIÈRE, *La Critique de L'Ecole des Femmes*, pp. 277, 278

¹²⁶ DESTOUCHES, *L'Envieux*, p. 263

¹²⁷ DESTOUCHES, *Prologue de La Fausse Agnès*, p. 19

Le seul refuge contre cette critique ravageuse serait le suffrage du public. La préface du *Glorieux* rend hommage à son autorité : « je promets au public à qui je suis si redevable, qu'en cherchant à lui procurer de nouveaux amusements, je n'épargnerai ni soins ni travaux, pour mériter la continuation de ses suffrages ¹²⁸». Destouches réaffirme, à la suite de Molière, l'importance de l'approbation du public seul juge du mérite ou de la faiblesse d'une pièce, c'est le sens des recommandations de la Présidente du Prologue de *L'Ambitieux et l'Indiscrette*:

Ecoutez la pièce Nouvelle
Si le public la trouve belle
S'il applaudit, signalez-vous (...)
Que s'il fronde l'ouvrage, ou ne l'applaudit pas
Soyez-en bien fâché, mais soyez-le tout bas.¹²⁹

La Chaussée défend les mêmes convictions dans le *Prologue de La Fausse Antipathie*. Le Génie se propose dès les premiers vers de la pièce de sonder les inclinations du public :

« Sur le goût du public je vais être éclairci
Lui-même, il m'apprendra ce secret difficile¹³⁰ ».

Tout le *Prologue* représente cette enquête auprès des représentants du public : le *Bourgeois*, la *Précieuse*, l'*Admirateur*, le *Critique*, le *Petit-maître* et l'*Homme Sensé*. Tous les types du public défilent pour définir leurs attentes afin d'en déduire les qualités d'une bonne Comédie.

Le Critique sera aussitôt remercié puisqu'il affirme sans regret :

(...) Je blâme tout d'avance.
Le titre de l'Ouvrage, et le nom de l'Auteur
Suffisent pour cela, quand on est connaisseur.

¹²⁸ DESTOUCHES, *Le Glorieux*, p. 3

¹²⁹ DESTOUCHES, *Prologue de La Fausse Agnès*, p. 21

¹³⁰ LA CHAUSSEE, *Prologue de La Fausse Antipathie*, p.1

C'est le Bon Sens qui fait que jamais je ne loue.¹³¹

Il conclut la scène en s'adressant au Génie qui lui demande s'il peut lui plaire un jour:

« Point du tout. Quant à moi, ce que je vous en dis

C'est pour votre profit. Jamais je n'applaudis¹³² ».

Ainsi, *Destouches* et *La Chaussée* comptent ouvertement sur le seul avis des spectateurs pour asseoir la nouveauté de leurs pièces. Ce sont d'ailleurs ces nouvelles exigences des spectateurs de la première moitié du siècle qui font progresser sensiblement un théâtre qui mêle le rire aux larmes vers un théâtre qui fonde l'intérêt sur l'émotion rendue possible, entre autres, au moyen des scènes de reconnaissance pathétiques, et ce malgré une critique hostile. *Destouches* et *La Chaussée* n'ont fait que se plier aux attentes d'un spectateur qui aime à se laisser émouvoir. Ils ont su plaire à un public nouveau car ils ont eu l'intelligence de comprendre et de satisfaire un goût propre à l'époque comme l'explique Anne Coudreuse:

Au XVIII^e siècle, le public fait, grâce au Pathos, sa véritable entrée dans la littérature, une entrée en force. Le goût du public devient un élément déterminant dans le succès, mais aussi dans la production d'une œuvre littéraire, grâce à la promotion du sentiment dans la théorie esthétique.¹³³

Henri Lagrave fait remarquer que « le public de la première moitié du siècle s'intéresse passionnément à la nouveauté ; les premières suscitent curiosité, passions, rivalités et cabales¹³⁴ ». Le suffrage du public est, donc, primordial pour le succès d'une pièce. Les reconnaissances intéressent vivement les spectateurs et font toujours

¹³¹ Ibid. p. 9

¹³² Ibid. p. 10

¹³³ COUDREUSE, Anne, *Le Refus du Pathos au XVIII^e siècle*, Champion, Paris, 2001, p. 239

¹³⁴ LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie C. Klincksiek, 1972, p.650

les impressions les plus vives et les plus touchantes. Le public de l'époque appréciait l'intensité de leurs effets.

1.2.2.2 La reconnaissance entre l'aménagement d'une surprise et l'entretien d'un suspense dramatique

Les scènes de reconnaissances impliquent la question de l'information du spectateur. Le degré de savoir du spectateur relatif aux identités des personnages, à la vraie nature des liens qui les lient et aux secrets de leurs naissances, détermine nécessairement ses impressions ainsi que la nature de son implication mentale et émotionnelle lors de la représentation. Deux grandes possibilités s'offrent à l'auteur dramatique. Ils peuvent opter pour la surprise totale en choisissant de taire au spectateur les secrets de l'intrigue et les données relatives aux identités des personnages. Le spectateur possède, dans ce cas, le même savoir que le personnage et découvre en même temps que lui, au moment des reconnaissances, ce que ce dernier ignore sur lui-même. L'auteur dramatique compte, dans ce premier cas, sur les vertus d'une surprise finale saisissante dont l'effet est certain et fort. Il arrive également que le choix des auteurs dramatiques se porte sur le suspense qu'ils entretiennent tout le long de l'intrigue. Dans ce cas, ils choisissent de mettre le spectateur dans la confiance en lui fournissant toutes les informations sur les véritables identités des personnages et sur leurs secrets. Le spectateur jouit, ainsi, d'une supériorité de savoir par rapport aux personnages auxquels l'auteur dramatique réserve une surprise absolue. Ce mode de réception fondé sur un suspense captivant crée les conditions d'une vive attention et d'une implication émotionnelle accrue puisque le spectateur craint constamment que les personnages fassent des choix ou commettent des actes regrettables, dans l'ignorance.

A ces deux possibilités s'ajoute une troisième, celle où il s'agit de réaliser un compromis entre l'omniscience totale du spectateur et son ignorance relatives aux

scènes de reconnaissances de la pièce. Ce mode particulier est caractérisé par la diffusion d'indices qui disent et annoncent indirectement ces scènes.

Alors que Destouches et La Chaussée ont privilégié, dans la reconnaissance, les effets du spectacle, à savoir, la surprise totale ou le suspense dramatique, Marivaux, lui, a privilégié la distance ironique. Dans son théâtre, le spectateur a immédiatement accès à toutes les informations concernant l'action. Il a même accès à ce qui se passe dans l'esprit et le cœur du personnage puisque « Marivaux fait (...) subrepticement pénétrer le spectateur sur *l'autre scène* des fantasmes et des non-dits et lui laisse le loisir d'y réfléchir¹³⁵ ». En réalité, le projet dramatique de Marivaux ainsi que les enjeux de ses comédies sentimentales et sociales impliquent nécessairement une information complète qui assure la pleine intelligence de l'action. De plus, la fréquence des déguisements conscients nécessite que le spectateur en soit informé pour suivre le progrès des projets des personnages déguisés. Si Marivaux donne au spectateur l'accès à une information complète, c'est pour l'inviter à avoir une distance critique par rapport à la fiction et pour qu'il puisse apprécier la progression du processus de la reconnaissance vécu par les personnages. La difficulté consiste à conserver l'intérêt du spectateur alors que le dénouement est connu d'avance. Par ailleurs, une particularité du théâtre marivaudien réside dans la présence de personnages qui sont autant de spectateurs internes de l'action. Ce sont, selon l'expression de Rousset, « des délégués indirects du dramaturge¹³⁶ » qui annoncent la naissance de l'amour et dont les paroles « créent une forme de fatalité comique » puisque la fin est connue par avance. Le personnage du Baron de *La Surprise de l'amour* est un exemple type des personnages-spectateurs dans les comédies de

¹³⁵ BAHIER-PORTE, Christelle, « “Voilà qui est fini” : dramaturgie et pensée du temps dans les deux *Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », in *Marivaux ou les préjugés vaincus? La Surprise de l'amour, La Seconde surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour ou du hasard*, ouvrage coordonné par Catherine Ailloud-Nicolas, CNED, 2009, p. 101

¹³⁶ ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », in *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963, p. 45-64

Marivaux. Il se présente à la Comtesse comme « un homme à pronostic¹³⁷ » et lui annonce, avec beaucoup d'assurance, qu'elle aime déjà Lelio et que Lelio l'aime aussi, bien que tous les deux ne le sachent pas encore : « Je vous demande pardon, mais vous aimerez, s'il vous plaît, madame (...) voilà de l'amour qui prélude par le dépit (...) Ah le beau duo ! vous ne savez pas encore combien il est tendre¹³⁸ ». À Colombine, la servante de la Comtesse, il déclare : « laissez-les là, Colombine, ils sont de méchante humeur ; ils viennent de se faire une déclaration d'amour l'un à l'autre, et le tout en se fâchant¹³⁹ ». Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, c'est à Monsieur Orgon et à Mario, père et frère de Silvia, que revient la fonction de personnages témoins. Au deuxième acte, s'adressant à Silvia, Mario affirme avec beaucoup de malice : « Tu épouseras Dorante et même avec inclination, je te le prédis¹⁴⁰ »

L'intérêt du spectateur est déplacé du dénouement au processus même de la reconnaissance qui aura forcément lieu. Marivaux offre ainsi un plaisir nouveau et subtil à son spectateur. Ce dernier découvre, dans ces pièces dont il connaît l'issue, comment le personnage reconnaîtra l'amour, à quel moment et selon quel cheminement. Alors que la meilleure des reconnaissances selon Aristote est celle qui produit une surprise totale et celle qui est accompagnée d'un coup de théâtre spectaculaire, dans le théâtre de Marivaux, la reconnaissance est prévisible sans que cela n'en diminue l'intérêt. La question est de savoir comment les personnages accèdent à la reconnaissance et non de savoir s'ils vont se marier à la fin de la pièce. Ce que Marivaux essaie de susciter chez son spectateur, c'est une attention et une intelligence qui lui permettent d'apprécier et de suivre les voies par lesquelles le personnage accède à une forme de connaissance inédite de soi. Le spectateur n'a

¹³⁷ MARIVAUX, *La Surprise de l'amour*, (I, 8), in *Marivaux Théâtre Complet*, Classiques Garnier, 2000, p. 259. Toutes les références au théâtre de Marivaux seront puisées dans cette édition.

¹³⁸ Ibid. p. 260

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, (II, 11), p. 918

donc pas l'occasion de s'ennuyer comme l'avait affirmé D'Alembert¹⁴¹. D'ailleurs, Marivaux s'était défendu de l'accusation selon laquelle ses pièces se ressemblent toutes et sa réponse prouve qu'il attend de son public une concentration et une vigilance particulières :

Dans mes pièces, [dit-il], c'est tantôt un amour ignoré des deux amants, tantôt un amour qu'ils sentent et qu'ils veulent se cacher l'un à l'autre, tantôt un amour timide, qui n'ose se déclarer ; tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi né, pour ainsi dire, dont ils se doutent sans être bien sûrs, et qu'ils épient au-dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor. Où est en cela toute cette ressemblance qu'on ne cesse de m'objecter ?¹⁴²

Ces différentes configurations de l'intrigue telles qu'exposées par Marivaux donnent à voir les priorités de ce dernier : son programme dramatique n'implique pas une volonté de susciter l'émotion du spectateur, mais plutôt le sens de l'observation et une concentration accrue. Il faut que le spectateur puisse identifier le moment où les personnages reconnaissent l'amour et font ainsi cesser l'ignorance dans laquelle ils ont été longtemps prisonniers. Marivaux n'a donc pas misé, comme ses deux confrères, sur l'émotion et sur le pathétique. Il voulait intéresser par la subtilité des analyses et des observations du cœur et de ses secrets.

Dans *L'Obstacle Imprévu* de Destouches et *L'Homme de fortune* de Nivelles de La Chaussée, les deux auteurs réservent aux spectateurs une surprise finale. Un épisode vient miraculeusement débrouiller l'intrigue. Certes, le dénouement est amené, dans ces deux pièces, de manière providentielle et romanesque, mais il constitue assurément une surprise dont les vertus sont plaisantes et efficaces. Lycandre de

¹⁴¹ « Cette éternelle surprise de l'amour, sujet unique des comédies de Marivaux, est la principale critique qu'il ait essuyée sur le fond de ses pièces ; car nous ne parlons point encore du style : on l'accuse, avec raison, de n'avoir fait qu'une comédie en vingt façons différentes », « Eloge de Marivaux », in *Marivaux Théâtre Complet*, Editions du Seuil, 1964, p 20

¹⁴² Ibid

L'Obstacle Imprévu apporte des révélations qui annulent l'obstacle devant son mariage. L'arrivée à point du père de Mélanie, le Vicomte d'Elbon, dans *L'Homme de Fortune*, qui semble être ressuscité pour les besoins du dénouement, crée à la fois l'obstacle et la solution à l'intrigue. Ces arrivées imprévues constituent une surprise totale à la fois pour les personnages et pour le spectateur, pour le grand plaisir de ce dernier.

Le Glorieux compte des reconnaissances correspondant à une surprise et d'autres plus attendues. A la troisième scène du quatrième acte, Lycandre révèle à Lisette qu'il est son père, cette reconnaissance ne constitue pas une véritable surprise pour le spectateur, elle est préparée en amont. En revanche, les révélations quant à la naissance du Comte constituent, elles, une surprise absolue pour le spectateur, à moins qu'il réussisse à deviner que c'est Lycandre qui est à l'origine des lettres menaçantes et sévères reçues par le Comte à la douzième scène du deuxième acte, ce qui est possible pour un spectateur attentif.

Le choix de la surprise réservée au spectateur au moyen des scènes de reconnaissance tardives occasionne un plaisir certes efficace mais ponctuel. A l'inverse, le choix qui consiste à favoriser une complicité avec le public en lui fournissant une information complète à propos des liens entre les personnages, que ces derniers ignorent, exacerbe le plaisir dramatique qui naît de cette supériorité de savoir. Un spectateur prévenu sera constamment tenu en haleine car craignant constamment pour le sort des personnages qui agissent dans l'ignorance¹⁴³. L'auteur dramatique crée, ainsi,

¹⁴³ Véronique Lochert rapporte dans son article « Les Didascalies de la reconnaissance : les avatars de l'agnition de la représentation à la lecture » que : « dans ses *Entretiens avec François Truffaut*, Hitchcock distingue le suspense de la surprise en prenant l'exemple de la bombe placée sous une table, qui doit exploser à une heure donnée. L'explosion de la bombe étant équivalente au coup de lumière de la reconnaissance, Hitchcock parle très bien, sans le savoir, des effets produits par la reconnaissance. En effet, si le public ne connaît pas l'existence de la bombe, il est surpris quand elle explose, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt, alors que s'il est au courant, il est plein d'angoisse pour le personnage qui court le risque de mourir -- ou, au théâtre, de commettre un parricide ou un inceste sans le savoir : « dans le premier cas on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense », in *La Reconnaissance sur la scène française XVII^e—XXI^e siècle*, p. 74

une tension dramatique durable et renforce l'empathie avec le personnage victime de son ignorance. Au moment de la reconnaissance, bien que mis au courant de l'issue de l'intrigue, le spectateur est gagné par l'émotion vécue par les personnages. Le mystère est savamment entretenu pour que le spectateur puisse «jouir de ce que Marmontel appellera le *pathétique réfléchi*¹⁴⁴». Plusieurs pièces mettent en œuvre cette stratégie dramatique en révélant dès les premières scènes tous les éléments nécessaires à la compréhension des enjeux de l'intrigue. C'est le cas de toutes les comédies de caractère de Destouches où il est impératif que le spectateur soit au courant du caractère et des agissements de l'original de la pièce pour mesurer son impact sur l'action et la douleur de ses victimes. Dès le titre, tout est dit, lecteurs et spectateurs savent d'emblée qu'il s'agira de suivre de près les agissements d'un *Ingrat*, d'un *Médisant*, d'un *Ambitieux* ou d'un *Glorieux*. Ces personnages doivent être signalés tout de suite comme étant des vicieux qui doivent se repentir ou être exclus à la fin de la pièce. La reconnaissance relative à leurs caractères ne doit surprendre que le reste des personnages. Quelques comédies d'intrigue, du même auteur, suscitent également un suspense dramatique palpitant. L'exemple de *La Fausse Agnès* est éclairant. Destouches prend le parti, dans cette pièce, de mettre son spectateur dans le secret des déguisements de Léandre et de L'Olive ainsi que des stratagèmes d'Angélique concertés avec son amant. Ce choix semble s'expliquer par le thème central de la pièce : amener l'autorité parentale à consentir aux amours des jeunes premiers et évincer un rival, du reste, peu dangereux ; thème traditionnel de la comédie classique. Le spectateur doit être informé de cette entreprise pour augurer de son succès ou de son échec et pour apprécier les incognitos, les équivoques et la déroute des personnages victimes des stratagèmes et des déguisements.

La Chaussée recourt également, assez souvent, au suspense dramatique dans ses pièces. Dès les premières scènes du *Préjugé à la mode*, le spectateur apprend que

¹⁴⁴ MARMONTEL, *Eléments de littérature*, Paris, Firmin Didot, 1857, t. III, p. 90, article « Pathétique », in La Chaussée, Destouches et la comédie larmoyante au XVIII^e siècle, article « Les jeux de l'ordre et du désordre : réflexions sur les intrigues de *La Fausse Antipathie* et de *Mélanide* », p.177

Constance affecte de paraître heureuse en ménage aux yeux des autres, alors qu'elle est, en vérité, malheureuse et souffre de la négligence et de l'indifférence de son mari, Durval. À la septième scène, le spectateur apprend grâce à un aparté de Durval, qu'il est la source des présents que reçoit sa femme et qu'il compte changer de comportement en lui révélant ouvertement son amour. D'emblée, le spectateur détient tous les fils de l'intrigue. C'est ce même choix que fait encore La Chaussée dans *L'École des Amis* et dans *L'École de la Jeunesse*. Cette dernière pièce mérite qu'on s'y attarde. À la première scène, toute la situation est exposée dans ses moindres détails. Le spectateur saisit l'enjeu de l'intrigue et s'apprête à voir comment le Marquis triomphera de sa mauvaise réputation et persuadera de sa bonne foi et de sa conversion sincère. Le suspense est saisissant dès les premières répliques, suspense doublé d'une angoisse extrême du personnage en attente de son jugement et qui craint à chaque moment l'arrivée du rapport qu'attend la Comtesse et qui contient sa condamnation. Au début du troisième acte, le suspense est à son comble. Le courrier peut arriver à n'importe quel moment ; c'est une menace constante qui pèse à la fois sur le personnage principal, sur ses confidents et sur le spectateur. La reconnaissance et ses suites se déroulent pour le personnage et pour le spectateur sur le mode du soulagement et de la délivrance. Le suspense dramatique entretenu jusqu'à la dernière scène est incontestablement l'un des facteurs majeurs du succès qu'a eu la pièce à l'époque.

Par ailleurs, dans beaucoup de leurs pièces, Destouches et La Chaussée ont préféré le plus souvent opter pour un mode de réception qui serait le produit d'un compromis entre la surprise absolue et le suspense total. En effet, ce troisième choix traduit une volonté de concilier les deux modalités précédentes. Il s'agit pour les auteurs, en optant pour cette solution moyenne, d'engager le spectateur à participer activement à l'action. Ni révélations tardives, ni expositions limpides et complètes de l'action, mais une économie scrupuleuse et stratégique de l'information qui oblige le spectateur à deviner le sort des personnages, au fur et à mesure que l'action évolue,

aidé par des indices diffus dans le texte par le dramaturge. Lanson blâme à tort cette option dont il ne semble pas saisir ni l'intérêt ni le but :

Parfois, le premier acte est vide : c'est que l'auteur n'a pas encore pu rassembler tous les fils de son action et les faire voir au public, de façon qu'il en suive le jeu. Au second acte, il achève son exposition : nous comprenons le premier et nous commençons à voir l'action se mettre en marche (...) Il y a là autre chose qu'une disposition vicieuse du sujet, un défaut de courage ou une maladresse de l'auteur.¹⁴⁵

Lanson donne pour exemple *Mélanide*, *L'École des mères* et *La Gouvernante*. Examinons de près ces pièces. Dans la liste des personnages de *L'École des mères*, il est précisé que Marianne est la fille des Argant. Le lecteur sait d'emblée qu'il y aura une scène de reconnaissance qui découvrira ce lien ignoré par la majorité des personnages. Le spectateur, lui, n'ayant naturellement pas accès à cette liste, doit deviner ce lien de parenté à travers les indices diffusés par l'auteur tout le long de l'intrigue et ce bien avant les révélations rapportées par Mr Argant. Il se doute bien, à la huitième scène du deuxième acte, que le choix de Doligni fils « *revient au même*¹⁴⁶ » et que ce dernier, qui refuse de se marier avec la fille des Argant, refuse, en réalité, de se marier avec Marianne qu'il aime et qu'il croit être plutôt la nièce des Argant. Le spectateur finit donc par déduire la nature des liens entre les personnages en étant attentifs aux discours de ces derniers où transparaissent des indices propres à le mettre sur la voie de la découverte des enjeux de l'intrigue avant même qu'ils soient ouvertement exposés par les personnages. Le secret de la naissance de Marianne n'est plus un secret pour le spectateur dès la fin du second acte et avant les révélations de son père. Cette découverte ne se déroule pas sous le signe de la surprise absolue, elle résulte certainement de la culture dramatique du spectateur qui

¹⁴⁵ LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée ou la Comédie Larmoyante*, p. 177, 178

¹⁴⁶ LA CHAUSSEE, *L'École des Mères*, (II, 8), p. 324

devine plus au moins aisément les scènes de reconnaissance préparées en amont tout au long de l'intrigue.

Dans *Mélanide*, le spectateur s'attend d'emblée à des secrets, à des révélations et à des scènes de reconnaissances, La Chaussée n'en fait pas mystère. Au début de l'action, le spectateur apprend que Mélanide tremble à l'idée que l'on puisse découvrir ses secrets. Il ignore cependant la manière dont devrait évoluer l'action. Il avance à tâtons et découvre ces secrets presque au moment où ils se révèlent. La conformité des confidences faites séparément par Mélanide et par le Marquis à Théodon éveille les premiers doutes du spectateur sur la nature des relations qui peuvent lier ces deux personnages. En effet, tout correspond : les dates, les sentiments, les faits. Le spectateur peut, en vertu de cette conformité, affirmer sans crainte d'erreur que le Marquis est bien ce mari recherché par Mélanide, et ce, avant que la scène de reconnaissance qui confirme ces soupçons n'ait eu lieu. Il ne renonce pas, comme Théodon, à cette hypothèse et compte doubler d'attention et de vigilance. Dans les scènes qui suivent, il peut soupçonner Darvianne d'être ce fils dont parle Mélanide à la première scène du quatrième acte. Darvianne est présenté comme le neveu de Mélanide, mais aucun autre personnage ne peut être ce fils, à part lui. Là encore, le spectateur devance l'action ; la scène de reconnaissance entre la mère et le fils viendra, en effet, *a posteriori*, confirmer son intuition. Ainsi, durant toute la durée de l'action, le spectateur s'embarque dans l'intrigue avec un savoir réduit et comble ses lacunes informationnelles en devinant, peu avant les scènes de reconnaissances, les secrets des personnages et de l'action.

Dans *La Gouvernante*, La Chaussée ne divulgue rien à son spectateur tout au long du premier acte, ce n'est qu'au début du deuxième que les premières révélations sont progressivement données. Toutefois, dès la fin du premier acte, le spectateur se fait une idée générale sur l'intrigue sans pour autant percer les secrets de la Gouvernante. La Chaussée ne fournit pas d'indices francs qui aideraient à devancer la marche de l'action mais laisse entrevoir la suite de l'intrigue. Dès la première scène du deuxième acte, ces fameux indices vont foisonner et se multiplier. Le monologue de

la Gouvernante trahit le lien de parenté qui la lie à Angélique qui n'est autre que sa propre fille. Le spectateur peut désormais deviner les autres secrets de la Gouvernante et reconnaître en elle et en Angélique les deux victimes recherchées par le Président bien avant que les révélations ne soient apportées par les personnages. Ce compromis entre la surprise et le suspense offre un potentiel dramatique mis au service des desseins stratégiques de l'auteur. Ce dernier ne donne pas la solution à son spectateur ; il lui fournit des indices pour qu'il accède lui-même aux enjeux de l'action. Ainsi, une sorte de jeu s'installe entre l'auteur et son public selon lequel il faut deviner et trouver la solution avant les personnages, ce qui contribue à fidéliser ce public de plus en plus habitué au style de l'auteur et à ses comédies. La Chaussée et Destouches cultivent une sorte de résonance des scènes de reconnaissances d'une pièce à l'autre. Cette résonance permet aux spectateurs de l'époque de reconnaître le procédé avant même qu'il ait lieu au sein de l'intrigue, se référant à leur culture dramatique et à leur connaissance parfaite des canevas des pièces de ces deux auteurs auxquels ces derniers les ont habitués, parvenant à instaurer une sorte de rituel qui garantit l'attention du public.

La reconnaissance, selon ces trois modes de réception, n'est autre que la partie apparente d'une stratégie globale qui tend à faire connaître et accepter les nouvelles comédies et à rendre efficace le message moral et humaniste qu'ils tentent de véhiculer. Il s'agit pour ces deux auteurs de mettre à profit le potentiel dramatique sûr des scènes de reconnaissance et d'utiliser leurs effets immédiats sur les spectateurs pour servir cette visée essentielle de la comédie nouvelle. La scène de reconnaissance, loin d'être une simple facilité dramatique, offre, en effet, le double intérêt de susciter à la fois la réflexion et l'émotion du spectateur et de capter ainsi son attention tout en instaurant dans la salle un sentiment de communion accrue qui attache le spectateur aux personnages et à leurs histoires.

Dans cette première étape du travail, nous avons essayé de démontrer que nos trois auteurs dramatiques ont tenu à marquer leur distance de manière franche avec les codes du théâtre du siècle précédent. En prenant fait et cause pour les Modernes contre les Anciens, Marivaux a entraîné la comédie sur une voie nouvelle et a repensé en profondeur le registre de la comédie. L'investissement des scènes de reconnaissance dans son théâtre met en évidence cette nouveauté, tant des enjeux que de la forme dramatique. De leur côté, Destouches et La Chaussée ont fait évoluer la comédie sur la voie du pathétique qui garantit selon eux l'efficacité du message moral auprès d'un public séduit par cette nouvelle facture et féru précisément des scènes de reconnaissance émouvantes mises à l'honneur dans la comédie sérieuse. Les trois auteurs ont eu recours, de manière délibérée et lucide, à la reconnaissance, passant outre les préjugés qui pèsent sur ce procédé dramatique souvent décrié. Le mode de réception qui oscille entre la surprise et le suspense dramatique, favorise l'identification et la reconnaissance du spectateur, condition primordiale du succès des nouveaux genres et de l'efficacité de la transmission du message moral et humaniste qu'ils ambitionnent de communiquer aux spectateurs. L'ingéniosité d'une nouvelle recette dramatique qui met les scènes de reconnaissance au service de l'émotion et de la célébration de la morale a fait le succès des comédies de Destouches et La Chaussée. Dans les comédies de Marivaux, le spectateur est invité à suivre l'évolution intérieure des personnages et à apprécier toutes les étapes par lesquelles ils passent avant d'accéder à la reconnaissance. Nous tenterons dans la seconde partie de nous attarder sur la nouveauté des manifestations, des rôles et des significations de la reconnaissance dans les trois univers dramatiques différents : celui de Marivaux, celui de Destouches et enfin celui de Nivelle de La Chaussée.

2. Propriétés dramatiques et morales de la reconnaissance dans la comédie nouvelle

2.1 La reconnaissance dans le théâtre de Marivaux

L'originalité de la place de la reconnaissance dans le théâtre de Marivaux est la conséquence d'un recentrement de ce procédé sur le personnage. En effet, la scène de reconnaissance n'est plus, comme l'a préconisé Aristote, un moyen de faire survenir le dénouement au même titre que la péripétie. Elle n'est plus une des trois parties de la fable, mais une modalité de la construction du personnage. Dans les comédies de Marivaux, les reconnaissances sont de deux ordres. D'abord, les reconnaissances qui se confondent avec le processus de maturation et de la prise de conscience de l'amour naissant, c'est-à-dire avec la fable elle-même. Marivaux a transposé le processus de la reconnaissance au sein même des personnages. Le second type correspond à la reconnaissance d'un personnage qui déguise volontairement son identité ou ses projets dans le but de mettre à l'épreuve un autre personnage et de s'assurer de ses propres sentiments, ainsi que de ceux du personnage mis à l'épreuve. Il arrive que ces reconnaissances d'un déguisement volontaire et d'un stratagème soient intégrées au processus de la reconnaissance de soi. Elles s'accompagnent d'une prise de conscience de l'amour et d'une connaissance inédite de soi.

Ces deux types de reconnaissance dans le théâtre de Marivaux ne correspondent pas à la découverte d'un lien objectif qui lie le personnage à son entourage immédiat et à son histoire, comme c'est le cas dans les comédies de Destouches et surtout de celles de La Chaussée où ces scènes ont lieu grâce à un signe ou indice extérieur qui ressurgit du passé¹⁴⁷. Il n'y a pas chez Marivaux des personnages qui ignorent leur

¹⁴⁷ Nous sommes tentée de faire un rapprochement entre le mode selon lequel les personnages de Marivaux prennent conscience de l'amour naissant et la théorie de réminiscence platonicienne. Marivaux semble être plus proche de Platon

naissance ou qui retrouvent des parents après une longue séparation. Quand les reconnaissances se rapportent à l'identité des personnages, il s'agit toujours d'une identité volontairement cachée et dérobée au reste des personnages. Et, ce n'est pas tant l'identité cachée que les raisons qui motivent le déguisement qui importent. Il ne s'agit plus d'un destin qui accable le personnage ou fait son bonheur ; il s'agit plutôt de personnages qui contrôlent ce qu'on doit savoir d'eux et qui font connaître leurs identités au moment qu'ils jugent opportun.

2.1.1 La reconnaissance d'un déguisement conscient

2.1.1.1 Des reconnaissances sans lien direct avec le thème de l'amour

Le Prince Travesti (1724) et *L'Ecole des Mères* (1732), *Le Dénouement Imprévu* (1724) et *La Mère Confidente* (1735) font partie des pièces de Marivaux où les scènes de reconnaissance ne sont pas mises ni au service du motif de la naissance de l'amour ni au service d'une épreuve.

Dans *Le Prince Travesti*, le rôle joué par les reconnaissances est un rôle traditionnel. En effet, celles relatives à l'identité de Lelio, et à celle du Roi de Castille, sont des reconnaissances classiques, du type de celles des tragi-comédies du siècle précédent. D'ailleurs, un des contemporains de Marivaux, Gueullette, avait affirmé que *Le Prince Travesti* est une tragi-comédie mise au goût de 1720.

Les obstacles à l'amour entre Lelio et Hortence sont des obstacles extérieurs. Il s'agit de la colère de la Princesse et des bassesses du personnage de Frédéric. Hortence et Lelio se rencontrent et se reconnaissent à la sixième scène du premier

que d'Aristote. La reconnaissance dans ses comédies ne constitue pas une partie de la fable comme l'a défini le Stagirite.

Platon affirme que toute connaissance est une reconnaissance. Marivaux semble adopter ce même raisonnement. Ses personnages pensent, à tort, se connaître de manière parfaite et certaine. Cependant, ils ne rentrent réellement en possession d'une forme de connaissance de soi fiable et sûre que grâce à l'aventure amoureuse.

acte. Ils s'avouent mutuellement un amour toujours vivant malgré le passage du temps, mais Hortence craint la vengeance de la Princesse et dit vouloir renoncer à son amour pour sauver son amant. Il ne s'agit donc pas, dans cette pièce, de la naissance de l'amour puisque les personnages s'aiment dès les premières scènes. Les enjeux sont d'ordre politique : Hortence ne veut pas priver Lelio d'un avenir politique radieux avec la Princesse et refuse de mettre sa vie en danger ; elle agit en conséquence. Or, ce danger peut être levé dès qu'elle découvre l'identité véritable de Lelio, qui est déjà un prince - Prince de Léon-, et dès que les personnages découvrent l'identité réelle de l'ambassadeur du roi de Castille, qui n'est autre que le roi lui-même. Dans cette pièce, les reconnaissances relancent l'intérêt de scène en scène, mettent en valeur une intrigue politique mais n'entretiennent jamais un rapport direct avec le thème de l'amour.

La reconnaissance de l'identité de Lelio par Hortence est empêchée et retardée à cinq reprises tout au long de l'intrigue. A la huitième scène du premier acte, Hortence interrompt la révélation. Douze scènes plus loin, à la septième scène du deuxième acte, Lelio tente une nouvelle fois de révéler son secret à Hortence et, une nouvelle fois, la reconnaissance est empêchée. Lelio en vient à penser que cette reconnaissance n'aura pas d'incidence sur les choix et décisions d'Hortence : « quand je vous apprendrai qui je suis, cela ne servirait de rien ; vos refus n'en seraient que plus affligeants¹⁴⁸ ». Il se ravise aussitôt et tente une nouvelle fois de révéler le secret de sa naissance mais il est interrompu une quatrième fois. Ce n'est qu'à la cinquième tentative qu'il lui avoue être le Prince de Léon ; cette révélation produit « une surprise modeste¹⁴⁹ » chez Hortence. Elle ne suffit pas non plus à lever les obstacles extérieurs. Elle ne protège pas Hortence de la colère de la Princesse. En effet, Hortence devra son salut et son bonheur à la clémence et à la générosité de la Princesse qui accepte de bon cœur de lui céder Lelio, et ce avant

¹⁴⁸ MARIVAUX, *Le Prince Travesti*, (II, 7), p. 433

¹⁴⁹ Ibid. p. 435

qu'elle ne reconnaisse, elle-même, l'ambassadeur du roi de Castille pour le roi lui-même. Ainsi même cette seconde reconnaissance n'a aucune incidence sur le sort des personnages. Elle assure, tout au plus un dénouement heureux qui arrange tous les personnages. Les reconnaissances dans *Le Prince Travesti*, se rapportent exclusivement aux identités civiles et aux secrets de naissance, elles ne pèsent pas sur l'action mais sont mises au service du romanesque propre à ce genre d'intrigues. Marivaux n'y recourt pas pour mettre en valeur la naissance ou la surprise de l'amour. Il s'agit plutôt d'un rôle traditionnel et classique des reconnaissances.

Dans *L'École des Mères*, l'amour entre Angélique et Éraste est partagé et réciproque. Les deux jeunes premiers s'aiment, mais la mère d'Angélique veut marier cette dernière à un vieil homme riche. La pièce se dénoue grâce à la générosité du vieux Damis qui renonce à ses projets dès qu'il découvre que l'amant d'Angélique, Éraste, n'est autre que son propre fils. Le sujet de cette pièce rappelle beaucoup les intrigues de Molière où le conflit qui oppose parents et enfants s'annulent en vertu d'une reconnaissance de l'identité de l'un des personnages, ce qui arrange tout le monde. Marivaux, qui avait précisé que l'enjeu de ses comédies était de donner à voir l'amour *en querelle avec lui-même*, reprend, dans cette pièce, à son compte le schéma de la comédie moliéresque et met en scène, dans cette pièce, un amour aux prises avec l'autorité maternelle et avec la rivalité paternelle. Frédéric Deloffre va plus loin en affirmant que Marivaux a composé une pièce « où les considérations sérieuses entre mère et fille étaient balancées par des éléments traditionnels empruntés à Dancourt¹⁵⁰ ».

Dans la pièce, une scène de reconnaissance manquée génère le comique et donne le ton. Champagne, valet de M. Damis, reconnaît Éraste, le fils de son maître, mais doute aussitôt de lui pour la simple raison qu'Éraste nie être Éraste. Champagne continue dans les scènes suivantes¹⁵¹ à nier l'évidence et à s'en tenir aux démentis de

¹⁵⁰ *Marivaux Théâtre Complet*, « Introduction », par F. Deloffre, La Pochothèque/Classiques Garnier, 2000, p. 15

¹⁵¹ Les scènes 8,9 et 10.

celui qui porte le visage d'Éraste. Il accorde plus de crédit à ses mensonges absurdes qu'à ses propres yeux. Ces scènes légères et comiques contrastent avec la tonalité pathétique des autres scènes où Angélique tente de s'affranchir de l'autorité maternelle accablante. À la douzième scène, M. Damis apprend, au terme d'un long entretien avec Angélique, que cette dernière ne l'aime pas, qu'elle est forcée d'obéir à sa mère et qu'elle aime ailleurs. En dépit de ce qu'il vient d'apprendre, M. Damis déclare à la scène suivante : « Ceci me chagrine, mais je l'aime trop pour la céder à personne ¹⁵² ». Sa détermination prouve que si son rival n'était pas son propre fils, la comédie aurait pu mal finir. Heureusement pour Angélique que son vieux prétendant n'est autre que le père de son amant et qu'il est prêt à la lui céder. Ce n'est qu'à cette seule condition que la comédie peut bien finir. La reconnaissance bilatérale entre Éraste et M. Damon, et la reconnaissance par le reste des personnages de l'identité des deux prétendants ainsi que de la nature des liens qui les lient, constituent la seule issue possible de la comédie. Tyrannisée par une éducation sévère qui lui ôte toute liberté de choisir ou de s'exprimer, Angélique ne peut que se révolter contre cette mère autoritaire ou accepter le sort qu'elle lui réserve. Ces deux possibilités ne constituent pas une fin édifiante ou heureuse. Le dénouement par reconnaissance est nécessaire. Il est assez significatif, par ailleurs, que lors de la scène de reconnaissance finale, la mère n'adresse jamais la parole à sa fille et se contente de dire qu'elle accepte de se conformer aux conseils de M. Damis. Sur un plan dramatique, la reconnaissance présente une issue heureuse. Néanmoins, elle ne semble pas avoir une incidence sur le rapport tendu et toujours problématique entre la mère et la fille, alors que ce rapport constitue l'enjeu majeur de la pièce ¹⁵³.

Même situations dans *La Mère Confidente*. Angélique et Dorante s'aiment mais la mère d'Angélique conseille à sa fille d'oublier cet amant sans fortune, qui en plus projette de l'enlever. Ne pouvant chasser Dorante de son cœur, Angélique consent à

¹⁵² MARIVAUX, *L'École des Mères*, scène 13, p. 1160

¹⁵³ F. Deloffre pense que Marivaux a décidé d'approfondir le sujet dans *La Mère Confidente*.

ce que sa mère aille lui parler en se présentant à lui comme une parente éloignée pour lui ouvrir les yeux sur l'imprudence de ses projets. Mais avant que cette entrevue n'ait eu lieu, l'oncle de Dorante, Ergaste, auquel Mme Argante veut marier sa fille, renonce à ce mariage et assure la fortune de son neveu. Les deux scènes de reconnaissance, reconnaissance de Mme Argante comme la mère d'Angélique par Dorante et la reconnaissance d'Ergaste comme oncle de Dorante par la mère et la fille, n'ont pas d'incidence directe sur l'amour des jeunes premiers. La mère intervient après que Dorante a renoncé à ses projets grâce aux promesses de son oncle (le spectateur assiste à une *plaidoirie à vide*). La reconnaissance, par Dorante, de la tante comme étant, en réalité, la mère d'Angélique, n'impressionne pas ce dernier et n'a aucune incidence sur l'action. La reconnaissance d'Ergaste comme étant l'oncle de Dorante permet de dénouer l'action à la manière des comédies moliéresques.

Le Dénouement Imprévu offre une intrigue plus complexe. Dans cette pièce, Melle Argante aime Dorante, qui n'est pas très ennuyeux et qui habite Paris, car elle le connaît depuis quatre ans. Elle refuse de se marier à Eraste qu'elle ne connaît pas et Melle Argante se méfie de ce qu'elle ne connaît pas. Elle ne veut pas courir le risque de se confronter à l'inconnu et préfère se complaire dans le confort d'une relation amoureuse médiocre qui offre l'assurance des choses familières et connues. « Voilà où j'en suis ¹⁵⁴ », déclare Melle Argante à la quatrième scène. Le spectateur peut identifier, grâce à cette réplique, le point de départ de l'aventure amoureuse. Éraste, de son côté, ne veut pas épouser Melle Argante, pensant que son père la force à l'épouser. Pour s'en assurer il se présente à elle comme étant l'ami d'Éraste. Dès qu'ils se rencontrent, ils s'aiment immédiatement. Melle Argante comprend, tout de suite, qu'il s'agit d'Éraste lui-même ; au-delà du déguisement, son cœur a reconnu celui de l'homme qu'elle aime. Elle lui confie qu'elle veut bien de lui comme époux. Les personnages de cette pièce se rencontrent, se reconnaissent et s'avouent leurs

¹⁵⁴ MARIVAUX, *Le Dénouement Imprévu*, scène 4, p. 563

sentiments. Il n'y a pas, comme dans les autres pièces de Marivaux un long processus de la reconnaissance de l'amour. Les personnages ne se connaissent pas auparavant et pourtant ils se sont aimés aussitôt et ont immédiatement pris conscience de cet amour. Melle Argante apprend que la connaissance préalable des êtres n'est pas une condition nécessaire à l'épanouissement et à l'amour. L'inconnu cesse de lui faire peur. Elle a connu l'amour vrai non avec celui qu'elle connaît depuis des années mais avec celui qu'elle vient de reconnaître comme l'être aimé. En amour, la connaissance superficielle des êtres n'est pas une garantie de bonheur et d'épanouissement. L'inconnu et l'imprévu ont mille fois plus de charme que l'habituel et le connu. Si Melle Argante a reconnu l'amour, c'est parce qu'elle a à sa disposition des moyens de comparer ce qu'elle ressent pour Éraste avec ce qu'elle ressent pour Dorante. Pendant quatre ans, elle a aimé par habitude, mais surtout par peur d'avoir affaire à l'inconnu. En l'espace de quelques instants, elle a reconnu l'amour véritable, parce qu'il ne ressemble en rien à ce qu'elle a déjà connu. Le déguisement d'Éraste n'a pas pu empêcher l'amour de naître. La reconnaissance de l'amour et de l'être aimé se passe de la connaissance, se substitue à elle et donne accès à une nouvelle forme de connaissance qui se construit au-delà du masque et du déguisement.

2.1.1.2 Les reconnaissances dans les comédies de l'épreuve

Dans d'autres comédies de Marivaux, les reconnaissances se rapportent à des déguisements conscients et volontaires de personnages qui entendent éprouver d'autres personnages pour tenter de connaître leurs vrais sentiments¹⁵⁵. Dans ces pièces, les personnages s'aiment et se l'avouent. Les obstacles à l'amour sont donc extérieurs, et les reconnaissances rendent possibles l'union des personnages dont

¹⁵⁵ Dans le théâtre de Marivaux, l'épreuve remplace le conflit propre au théâtre classique. Il s'agit d'un changement capital.

l'amour est ouvertement et parfaitement affirmé par eux. C'est, par exemple, le cas de *L'Épreuve* (1740), de *La Femme Fidèle* (1755) et des *Serments Indiscrêts* (1732). F. Deloffre avait expliqué que les personnages de Marivaux ressentent « une défiance à l'égard des sentiments d'autrui, cette recherche anxieuse d'une véritable sincérité [est] un trait constant des êtres qu'a créés Marivaux¹⁵⁶ ». Dans *L'Épreuve*, Lucidor fait part à son valet de son projet de vouloir éprouver le cœur d'Angélique avant de l'épouser. Dès la première scène, il admet qu'Angélique est « innocente », avec « tant d'honneur et de vertu en elle ». Il admet qu'il l'aime, « que toutes ses façons n'ont signifié que cela » et que « toutes les siennes n'ont été que des expressions du penchant le plus tendre et le plus ingénu ». Il sait « qu'elle [l'] aime sans [lui] en parler », que son cœur est « simple, honnête, vrai¹⁵⁷ ». Cependant, il compte s'en assurer davantage avant de lui déclarer son amour : « Tout sûr que je suis de son cœur, je veux savoir à quoi je le dois¹⁵⁸ ». Il imagine des stratagèmes et des mensonges que son valet, Frontin, juge cruels et inutiles. Il demande à son valet de se déguiser en un riche bourgeois pour aller demander la main d'Angélique. Il demande également à Maître Blaise, jeune fermier du village, de faire également sa demande. *A priori*, l'épreuve n'apprendra rien à Lucidor qu'il ne sache déjà. Dans cette pièce, les reconnaissances se rapportent aux véritables identités des prétendants d'Angélique ainsi qu'au stratagème imaginé par Lucidor. Marivaux réunit, dans *L'Épreuve*, des scènes de reconnaissance comiques et des scènes de reconnaissance pathétiques. Les scènes de reconnaissances manquées entre Frontin déguisé et Lisette, servante d'Angélique, garantissent, dans la pièce, des moments de franche comédie qui jurent avec l'atmosphère pathétique de la scène de reconnaissance à l'occasion de laquelle Angélique découvre le stratagème cruel de Lucidor. *L'Épreuve* est une pièce où l'auteur se propose, non pas de donner à voir la naissance de l'amour, mais, au contraire, la menace d'un amour qui risque de s'éteindre.

¹⁵⁶ Marivaux *Théâtre Complet*, Notice de *L'Épreuve*, p. 1668

¹⁵⁷ MARIVAUX, *L'Épreuve*, scène 1, p. 1681

¹⁵⁸ Ibid.

Angélique, en apprenant les stratagèmes de Lucidor se trouve totalement indignée par ses projets et par l'humiliation qu'il lui a fait subir. La réaction d'Angélique n'a rien de commun avec les autres héroïnes de Marivaux qui n'ont pas essuyé un tel affront. Même si la reconnaissance du stratagème rend possible une réconciliation finale, ce que le spectateur retient, c'est l'amertume d'Angélique et sa déclaration de haine à Lucidor : « (...) je vous aime si peu que si je ne me retenais pas, je vous haïrais¹⁵⁹ », lui lance-t-elle furieuse. Le dénouement n'est pas complet, il manque un signe clair d'Angélique signifiant qu'elle aime toujours Lucidor. A cause de cette épreuve, l'amour ne gagne rien, loin de là. Il était solide et heureux à la première scène, après la reconnaissance, il menace de faiblir et de s'éteindre.

L'épreuve dans *La Femme Fidèle* est moins cruelle. L'intrigue de cette pièce a pour source *L'Odyssée*. Un mari revient chez lui après une longue absence et se demande si sa femme l'aime encore. Il décide d'éprouver sa fidélité. Le thème de la fidélité conjugale est l'un des thèmes principaux des comédies de Destouches et surtout de *La Chaussée*¹⁶⁰. Ils en font, tous les deux, le fondement de l'ordre social. Cependant, si Marivaux choisit de traiter de ce thème, « ce beau sujet de comédie larmoyante¹⁶¹ », en 1755, dans cette pièce tardive, ce n'est pas pour suivre la voie de l'attendrissement, comme ses confrères. Maria Grazia Porcelli affirme que dans *Les Acteurs de bonne foi* et dans *La Femme Fidèle*, Marivaux réaffirme la vitalité de modèles comiques que la scène française avait délaissés au profit des comédies larmoyantes et moralisantes. Dans ces deux pièces :

¹⁵⁹ Ibid. p. 1706

¹⁶⁰ *Le Préjugé à la Mode, La Fausse Antipathie et Mélanide*, pour ne citer que ces trois comédies de La Chaussée ont pour enjeu principal la bonne entente conjugale.

¹⁶¹ Remarque de Lucette DESVIGNES, dans son article « Marivaux et Homère : *La Femme Fidèle* ou la réconciliation », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-septembre 1967, p. 529-536, in *Marivaux Subversif ?* sous la direction de Salaün, Editions Desjonquères, 2003, p. 343

Marivaux confronte son propre modèle théâtral au modèle de comédie qui triomphe alors sur les scènes parisiennes. Grâce à son extraordinaire habileté dans la construction des intrigues, il parvient à donner des solutions originales à certaines situations qui caractérisent la comédie sentimentale¹⁶²

En effet, la scène de reconnaissance qui dénoue *La Femme Fidèle* diffère des reconnaissances qui dénouent les comédies pathétiques qui portent sur le même sujet. Chez Marivaux, la reconnaissance met fin à une épreuve : Le Marquis, couvert de haillons, se présente à la Marquise comme un ami de son mari qui vient lui annoncer la nouvelle de sa mort. Il s'agit chez Marivaux, avant tout, d'une reconnaissance de stratagème. De plus, il n'y a pas chez lui une volonté de susciter l'attendrissement et de donner à voir des retrouvailles pathétiques et émouvantes entre deux époux : « Si Marivaux choisit une trame sentimentale, il parvient à éluder les solutions proposées par le genre sentimental. Sa manière de composer prive, paradoxalement, de tout sentimentalisme une comédie sentimentale¹⁶³ », affirme Maria Grazia Porcelli. Alors que chez Destouches et *La Chaussée*, l'émotion ressentie et les larmes versées lors des scènes reconnaissance finales, qui sont essentiellement des manifestations de la nature, suffisent à prouver la bonne foi des personnages, à authentifier leurs sentiments et leurs résolutions et à constituer le dénouement heureux, chez Marivaux, les larmes ne suffisent pas, d'où le recours à l'épreuve, à l'artifice et au jeu dont l'issue positive est l'unique garantie de l'authenticité des sentiments. Les larmes sont chez *La Chaussée* et Destouches la preuve de la vertu. Or, ce que recherchent les personnages de Marivaux, c'est la vérité, et le vrai n'émerge pas des larmes, mais de l'épreuve. Colas, le jardinier avait confié au Marquis, au début de la pièce, que sa femme l'a pleuré de nombreuses années avant d'accepter les avances de Dorante. Le Marquis a pu constater par lui-même la tristesse de la Marquise. Mais, cette tristesse

¹⁶² PORCELLI, Maria Grazia, art. « Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre », in *Marivaux Subversif?* sous la direction de Salaün, Editions Desjonquères, 2003, pp. 336, 337

¹⁶³ Ibid. p, 337

et ces larmes ne suffisent pas à l'assurer de l'amour de sa femme. D'ailleurs, le Marquis refuse de se faire reconnaître par sa femme quand il la voit, lui-même, pleurer. Le moment de la reconnaissance n'est pas encore venu pour lui. Il lui faut davantage de preuves. L'épreuve continue car les larmes ne peuvent pas y mettre fin, comme c'est le cas dans les comédies larmoyantes et moralisantes. La comédie de Marivaux continue au-delà des larmes et la reconnaissance ne coïncide pas avec cet aveu lacrymal. La reconnaissance ne peut pas avoir lieu avant que le Marquis ne soit complètement sûr des sentiments de la Marquise. Cette nouvelle place et cette nouvelle fonction de la reconnaissance déplace l'intérêt du spectateur qui porte son attention davantage sur le meneur du jeu que sur le personnage qui subit l'épreuve. Le cas des Serments Indiscrets est différent encore. Ce sont les personnages eux-mêmes qui s'imposent volontairement une épreuve pénible, par fierté. Avant de se rencontrer et de se connaître, Lucile et Damis refusent le projet de mariage arrangé par leurs parents respectifs. Or dès leur première rencontre, ils s'aiment ; l'amour fait une forte impression sur leurs cœurs. Néanmoins, les deux choisissent de se cacher mutuellement leur amour, par fierté, et s'engagent même à faire annuler le projet de mariage, tout en craignant de voir leurs tentatives réussir. Ainsi, dans cette pièce, chacun des deux sait qu'il aime, mais ce qu'il ignore, c'est qu'il est aimé en retour. La reconnaissance finale porte sur un fait : le caractère réciproque de l'amour ; une donnée qui leur échappe car ils ont choisi de mentir et de cacher leurs sentiments. Lisette, la servante de Lucile, ne se rend pas compte de cette naissance de l'amour. Elle s'avère incapable d'en interpréter les symptômes et va même jusqu'à affirmer à M. Orgon, père de Lucile, que Damis ne fait que feindre d'aimer sa fille. Elle constate que les deux jeunes gens dérogent à leur projet de faire annuler le mariage et oublient leurs résolutions :

Ce n'est pas là votre chemin ; prenez garde que le Diable ne vous écarte ; tenez, vous ne voulez point vous épouser : abrégeons, et tout à l'heure, entre

mes mains cimentez vos résolutions d'une nouvelle promesse de ne vous appartenir jamais.¹⁶⁴

Lisette ne joue pas, dans cette pièce, le rôle du personnage témoin de la naissance de l'amour, comme c'est souvent le cas des domestiques dans les comédies de Marivaux. C'est elle qui s'avère incapable de reconnaître les symptômes de l'amour chez les maîtres ; elle s'étonne de la mauvaise humeur de sa maîtresse et, pensant la rassurer, elle lui affirme que Damis aime sa sœur Phénice. Lucile en vient à regretter l'aveuglement de sa servante qui ignore tout de sa souffrance. Loin de les pousser à s'avouer leur amour, elle s'oppose à tout ce qui peut favoriser des confidences mutuelles. Ce n'est que très tardivement dans la pièce, à la sixième scène du troisième acte, que la servante découvre l'amour de Lucile pour Damis. Au dénouement, ce dernier ne peut plus garder le secret : « que je vous adore depuis le premier instant, et que je n'osais vous le dire¹⁶⁵ ». Cette déclaration surprend Lucile : « mais qu'est ce que cela signifie Damis ? (...) Je ne m'attendais pas à ce discours là, car vous me promîtes alors de rompre notre mariage¹⁶⁶ ». Les deux personnages réalisent qu'ils s'étaient volontairement enfermés dans le silence. Ce qu'ils découvrent au dénouement, ce ne sont pas leurs propres sentiments, mais ceux de l'autre. Leur amour est partagé, c'est l'unique information qui leur manquait. La reconnaissance n'a de sens qu'en raison de la volonté consciente des personnages qui ont, par fierté, caché leurs sentiments.

Quand elle est le fruit d'un déguisement conscient, changement de costume ou mensonge qui rendent possible un stratagème ou une épreuve, la reconnaissance ne se rapporte pas simplement à une découverte d'une identité civile ou d'un fait. Chaque personnage, qu'il soit meneur du jeu ou victime éprouvée, a accès, à l'occasion de la reconnaissance, à une vérité inédite sur lui-même et sur les autres.

¹⁶⁴ MARIVAUX, *Les Serments Indiscrets*, (I, 6), p. 1080

¹⁶⁵ Ibid. (V, 7), p. 1130

¹⁶⁶ Ibid.

M. Damis de *L'École des Mères* mesure son imprudence, Angélique de *L'Épreuve* découvre la cruauté des hommes, le Marquis de *La Femme Fidèle* apprend qu'il est possible d'aimer et de rester fidèle en dépit du temps qui passe. Dans toutes ces pièces, les personnages s'aiment mais font face à des obstacles extérieurs qui menacent l'épanouissement de l'amour. Dans d'autres comédies de Marivaux, l'amour ne constitue pas un présupposé de l'intrigue. Il s'agit d'une donnée qui échappe aux personnages et qu'ils découvrent tardivement grâce aux reconnaissances.

2.1.2 La reconnaissance de soi

Dans nombre de comédies de Marivaux, les scènes de reconnaissance mettent en lumière une expérience intime vécue par le personnage qui prend conscience de la naissance de l'amour en lui, c'est-à-dire, d'un lien subjectif qui le lie à un autre tout en lui révélant prioritairement une vérité sur lui-même. Dans *Les Effets Surprenants de la Sympathie*, Marivaux affirme avec force :

(...) Qui n'a point aimé, (...) ses jours ne sont qu'un tissu de mouvements indifférents, il ne connaît point l'avantage qu'il y a d'être, il ignore la plus noble partie de lui-même ; le cœur, ce présent des dieux, est un trésor dont la valeur lui échappe..., mortel vraiment infortuné, qui meurt sans avoir senti ce qu'il était¹⁶⁷.

La véritable connaissance de soi n'est possible que grâce à l'aventure amoureuse qui apporte un éclairage essentiel sur l'être humain. Cette connaissance est également possible grâce à l'expérience du dépaysement, notamment dans les deux *Îles*, où c'est

¹⁶⁷ MARIVAUX, *Les Effets Surprenants de la Sympathie*, In *Théâtre Public* de Bernard Dort, Editions du Seuil, 1967, p. 53 (en note de bas de page)

grâce à la raison que les personnages se découvrent tels qu'ils ne se sont jamais connus auparavant. A l'occasion de ces deux expériences, les personnages de Marivaux, qui pensent se connaître, découvrent à leurs dépens qu'en réalité, ils s'ignorent. La naissance de l'amour et la révélation par la raison les changent et les transforment.

2.1.2.1 La reconnaissance de soi grâce au dépaysement et à la raison

Dans *L'Île de la Raison*, huit Européens débarquent sur une île où la taille des hommes est proportionnelle à leur degré de folie. Les huit personnages sont immédiatement devenus des nains. Ils ont été pris de stupeur en se regardant, aussi petits de corps que de raison. Ils ne pouvaient plus se reconnaître pour des hommes surtout en face des insulaires devant lesquels ils se sont transformés en de petites créatures.

Dans cette pièce, l'épreuve consiste à atteindre une lucidité purificatrice qui s'apparente à une guérison d'un passé peu glorieux que les personnages doivent remettre en question. Maître Blaise, Fontignac, Spinette, la Comtesse, le Médecin et le Courtisan arrivent respectivement à mettre fin à leur aveuglement sur eux-mêmes et à faire cesser cette ignorance fondamentale de ce qu'ils sont réellement. Seuls le Philosophe et le Poète demeurent incapables de jeter un regard critique et lucide sur leurs défauts. Le processus de la reconnaissance se fait en plusieurs étapes. La situation initiale correspond à un aveuglement de tous les personnages. Survient une plongée dans le passé suivie d'une sorte de clairvoyance qui donne lieu à un repentir. Les huit personnages n'ont pas vécu le même parcours vers la reconnaissance de soi. Celui dont la taille a le moins souffert est Blaise, le paysan. La Comtesse, elle, avait eu beaucoup de mal à ouvrir les yeux. Lorsque sa servante Spinette lui dresse son portrait et la met face à ses propres défauts, elle proteste, incrédule :

A votre compte, Spinette, je suis donc une étourdie, une sotte et une glorieuse ? (...) De l'orgueil, de la sottise et de l'étourderie ! (...) enfin, Spinette, je veux croire que tout ceci est de bonne foi ; mais je ne vois rien en moi qui ressemble à ce que vous dites¹⁶⁸

Cette incapacité à voir est relevée par le personnage de Blectrue qui recourt à une métaphore significative : « Morgué, pourtant, je vous approchons la lanterne assez près du nez ». Finalement, c'est à la suite du portrait assez cruel, dressé par Spinette que la Comtesse s'écrie, confuse, en parlant de ce portrait :

Spinette, il me dessille les yeux ; il faut se rendre, j'ai vécu comme une folle. Soutiens-moi ; je ne sais ce que je deviens (...) Ah ! mes enfants, ce qu'il y a de plus doux pour moi dans tout cela, c'est le jugement sain et raisonnable que je porte actuellement des choses¹⁶⁹

Ayant vécu l'expérience de la reconnaissance de soi, la Comtesse se propose d'amener son frère, le Courtisan, à ce qu'il se reconnaisse à son tour : « Moi qui vous parle, lui dit-elle, voyez ce que je suis aujourd'hui ; reconnaissez-vous votre sœur à l'aveu franc qu'elle a fait de ses folies ? m'auriez-vous cru capable de ce courage là ?¹⁷⁰ » Et le Courtisan de répondre : « moi, je ne me connais point de ces faiblesses, de ces extravagances dont on peut rougir ; je ne m'en connais point¹⁷¹ ». Fontignac ne désespère pourtant pas de « guérir un aveugle¹⁷² ». Tous accèderont à cette reconnaissance de soi à l'exception du Philosophe et du Poète. Blectrue, le conseiller du Gouverneur de l'île, chargé d'accompagner les huit Européens dans leur thérapie, incite le Poète à se reconnaître : « Je crois voir (...) quelque

¹⁶⁸ MARIVAUX, *L'Île de La Raison*, (II, 6), p. 705

¹⁶⁹ Ibid. (II, 7), p. 709

¹⁷⁰ Ibid. (III, 1), p. 713

¹⁷¹ Ibid. (III, 2), p. 715

¹⁷² Ibid.

changement à votre taille. Courage, petit homme, ouvrez les yeux¹⁷³ », sans succès. L'épreuve s'avère difficile pour les plus récalcitrants et les plus malades.

Dans *L'Île des Esclaves*, Euphrosine et Iphicrate font l'expérience douloureuse de la reconnaissance de soi, en se découvrant vains, injustes et cruels après que leurs domestiques ont dressé d'eux des portraits peu complaisants. Trivelin, un insulaire de l'île, décrit en ces termes l'expérience que doit imposer Clianthis, esclave d'Euphrosine, à sa maîtresse : « il est nécessaire que vous m'en donniez un portrait qui se doit faire devant la personne qu'on peint, afin qu'elle se connaisse, qu'elle rougisse de ses ridicules, si elle en a, et qu'elle se corrige¹⁷⁴ ». À la maîtresse, il déclare :

Si vous en convenez, cela contribuera à rendre votre condition meilleure (...) on espèrera que, vous étant reconnue, vous abjurerez un jour toutes ces folies qui font qu'on aime que soi et qui ont distraité votre cœur d'une infinité d'attentions plus louables¹⁷⁵

Sous la contrainte, les maîtres ont fait l'expérience de l'échange des rôles sociaux et des identités. Cette inversion des statuts vise à leur faire découvrir la dureté de leur caractère et la futilité de leurs mœurs. Ils renvoient d'eux-mêmes « l'image d'un visage qui s'est durci en masque ridicule et odieux¹⁷⁶ ». La violence dont sont capables les esclaves ouvre les yeux des maîtres sur leur propre violence. En vertu d'un effet de miroir, en plus de l'effet déstabilisant des portraits, les maîtres se reconnaissent dans les excès de leurs esclaves. Ils acquièrent également la capacité de voir ces esclaves non plus comme des esclaves, mais comme des êtres humains : « ils

¹⁷³ Ibid. (I, 10), p. 689

¹⁷⁴ MARIVAUX, *L'Île des Esclaves*, scène 3, p. 598

¹⁷⁵ Ibid. scène 4, p. 602

¹⁷⁶ GOLDZINK, Jean, *De chair et d'Ombre, essai sur Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de la Bretonne et Goldini*, Paradigme, Orléans, 1995, p. 85

ne tarderont pas à se reconnaître guéris¹⁷⁷ ». L'humiliation que les esclaves font subir aux maîtres est orientée vers une meilleure connaissance de soi. Cette épreuve est censée guérir plutôt que punir. Il s'agit d'une épreuve à but thérapeutique dont la première conséquence est le repentir. Les deux esclaves font, eux-aussi, l'expérience de la reconnaissance de soi puisqu'ils se découvrent capables de cruauté et de violence. Leurs agissements et leurs paroles leur révèlent une facette d'eux-mêmes qu'ils ne soupçonnaient pas. Eux aussi se repentent de leur cruauté.

Dans les deux *Îles*, l'état des personnages est considéré comme une maladie avant la reconnaissance. L'ignorance de soi est une maladie dont souffrent tous les personnages et dont ils guérissent en vertu d'une reconnaissance bienfaitrice de soi. Ils reconnaissent leurs faiblesses, leurs défaillances, leurs défauts et se défont du masque qu'ils ont arboré sans même le savoir.

2.1.2.2 La reconnaissance de l'amour : « un approfondissement dans la connaissance de soi ¹⁷⁸ »

« L'action marivaudienne débute par une surprise : quelque chose survient au personnage, et celui-ci n'a jamais rien connu ni senti de pareil. C'est un événement absolu, sans précédent ¹⁷⁹ ». C'est ainsi que Bernard Dort définit l'enjeu des comédies de Marivaux : une surprise, une incompréhension fondamentale à laquelle répondra, au terme d'une longue introspection, une reconnaissance de l'amour, mais surtout une reconnaissance de soi. De la comédie moliéresque¹⁸⁰ à la comédie marivaudienne, il y a un passage de l'obstacle extérieur à l'obstacle intérieur : l'amour, tout en étant « fort de ses certitudes¹⁸¹ », est confronté, dans la première, à

¹⁷⁷ SANAKER, John Kristian, *Le Discours mal apprivoisé – essai sur le dialogue de Marivaux* -, Solum Forlag A/S, Norvège, Oslo, 1987, p. 32

¹⁷⁸ L'expression est empruntée à André Blanc.

¹⁷⁹ DORT, Bernard, *Théâtre Public 1953-1966*, Editions du Seuil, 1967, p. 41

¹⁸⁰ *Don Juan* et *Le Misanthrope* mis à part.

¹⁸¹ COUPRIE, Alain, *Le Théâtre, Texte, Dramaturgie, Histoire*, Armand Colin, 2007, p. 76

l'opposition paternelle, alors qu'il est confronté, dans la seconde, à lui-même, c'est-à-dire à une contrainte purement interne. De la tragédie du siècle précédent à la comédie marivaudienne s'opère également le même passage puisque dans la tragédie, il est question du conflit qui oppose la passion amoureuse à la raison d'Etat. Cette mutation structurelle¹⁸² a pour conséquence un déplacement de l'intérêt de l'obstacle extérieur surmonté vers l'aveu de reconnaissance exprimé par le personnage qui accède à la vérité. L'action coïncide avec « cette période de trouble et d'évolution psychologique où le héros qui aime sans encore le savoir, découvre qu'il aime et se résout à adhérer à l'élan qui le porte ¹⁸³ ». Pour un personnage de Marivaux, le temps de l'aventure amoureuse, c'est le temps de la découverte de soi-même. C'est « un voyage au monde vrai ¹⁸⁴ ».

Nous nous proposons de donner à voir ce processus de la reconnaissance dans *La Surprise de l'Amour* (1722), *La Seconde Surprise de l'Amour* (1727), *L'Heureux Stratagème* (1733) et *La Double Inconstance* (1723). Dans toutes ces pièces, l'amour se dérobe aux personnages jusqu'à ce qu'ils acquièrent la capacité de se voir amoureux et de se voir transformés au terme de l'aventure extraordinaire - qui sort littéralement de l'ordinaire- qu'ils viennent de vivre. Le passé des personnages constitue systématiquement un obstacle à la reconnaissance. Ce qui s'est passé avant que le rideau ne se lève n'a aucune incidence sur leur devenir. Il leur arrive, certes, d'avoir peur de rompre avec ce qu'ils connaissent déjà, avec ce qu'ils croyaient être, mais la surprise de l'amour les fait rompre définitivement avec un passé qui constitue

¹⁸² Dans un article sur les différentes catégories de personnages dans les comédies de Marivaux, E. J. H. Greene fait l'observation suivante : « Si l'on supprime les Vieux, et donc l'obstacle extérieur, il faut bien que l'obstacle devienne intérieur, chez les Jeunes. Il faut, en même temps, que les jeunes, pour être plus étoffés, aient acquis une certaine expérience de la vie et qu'ils croient avoir tiré des leçons de cette expérience ou au moins adopté une attitude. (Voilà pourquoi il y a tant de jeunes veuves dans le théâtre de Marivaux.) », « Vieux, Jeunes et Valets dans la comédie de Marivaux », in *Cahiers de l'Association des études françaises* (mai 1973), p. 183. Cité dans l'ouvrage de SANAKER, John Kristian, *Le Discours mal apprivoisé – essai sur le dialogue de Marivaux-*, Oslo, 1987, p. 16

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ L'expression est de Frédéric Deloffre.

un handicap¹⁸⁵ dont il faut se débarrasser pour accéder à la reconnaissance de leur vrai être. Alors que la reconnaissance dans le théâtre de Destouches, et plus encore dans celui de La Chaussée, est intimement liée au passé, aux souvenirs, aux origines et aux secrets de la naissance, chez Marivaux, les personnages reconnaissent, paradoxalement, quelque chose qu'ils n'ont jamais connu auparavant. Ils découvrent une vérité nouvelle, sur eux-mêmes, qui prend racine dans un présent immédiat et qui représente une nouvelle naissance au monde, ce que n'offre pas l'immersion dans l'histoire personnelle et familiale. Le personnage n'a pas d'histoire, la reconnaissance ne se fonde pas sur des données préalables à la naissance de l'amour. Bien au contraire, étant le fruit de cette naissance, elle lui est toujours postérieure. Elle n'est possible que quand le personnage arrive à déchiffrer et à verbaliser de manière lisible et consciente le changement que l'amour a opéré en lui.

Ainsi, Marivaux privilégie dans son recours aux scènes de reconnaissance une perspective synchronique puisqu'il ne s'intéresse qu'à l'histoire immédiate du personnage. Cela implique naturellement qu'il n'y a ni scènes de reconnaissance spectaculaires qui mettent en relief des destins exceptionnels ni le motif traditionnel de la voix du sang qui accompagne souvent ce genre de scènes.

Dans les quatre comédies que nous avons choisies et qui sont représentatives du processus de la reconnaissance amoureuse, une autre forme de reconnaissance se met en place, dès les premières scènes. Il s'agit de la reconnaissance des domestiques ou des personnages inventeurs des épreuves qui interprètent et identifient les signes d'amour que laissent transparaître les personnages amoureux. Cette forme récurrente de reconnaissance est proche du quatrième type de reconnaissance définie par Aristote dans sa *Poétique* : « la reconnaissance issue d'un raisonnement ¹⁸⁶ ». Ces personnages clairvoyants et omniscient représentent dans les comédies de Marivaux

¹⁸⁵ Dans beaucoup de pièces, le passé est intimement lié à une expérience douloureuse des personnages.

¹⁸⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Chap. XVI, p. 63

« une force motrice visible¹⁸⁷ » car ils reconnaissent et verbalisent l'amour des maîtres ou des personnages éprouvés, bien avant ces derniers. Ce sont ces :

Valets et autres personnages témoins, dont le rôle consiste à observer, à contrôler et parfois à critiquer et à corriger le comportement des personnages principaux. Car leur point de départ est toujours l'erreur des personnages surpris. Ceux-ci se trompent sur leurs propres sentiments, et l'action des témoins vise à ramener les brebis égarées, à leur imposer une expérience qui leur révélera la Vérité, temporairement cachée par les mécanismes d'auto-défense déclenchés par la surprise.¹⁸⁸

Il leur arrive d'abrégier le parcours de la reconnaissance et d'accélérer l'évolution du personnage en inventant des ruses qui fonctionnent comme un catalyseur de l'expérience amoureuse.

Dans *La Surprise de l'Amour*, pièce destinée à la Comédie Italienne, les deux personnages principaux, Lelio et la Comtesse, se retirent à la campagne avec la ferme résolution de ne plus fréquenter les hommes. Le premier, trahi par une maîtresse, jure de ne plus exposer son cœur au danger d'aimer et jure de mépriser toutes les femmes. La Comtesse, elle, est farouchement hostile à l'amour et à la galanterie pour lesquels elle dit ressentir de l'aversion. Ces deux personnages se rencontrent. Lelio veut d'abord s'éloigner, mais se ravise et explique son attitude à la Comtesse qui, piquée, lui confie que si elle le voulait, elle pourrait lui prouver que c'est le ridicule des hommes qui pousse les femmes à l'infidélité. Cette première rencontre et ces premiers échanges jettent dans l'âme des deux personnages un sentiment nouveau qu'ils n'arrivent pas à s'expliquer et qui les rend, dore-et-déjà, étrangers à eux-mêmes. À la cinquième scène du premier acte, Arlequin, valet de Lelio, se rend compte de la naissance de l'amour lors de la première rencontre. À son maître qui nie avoir la moindre attirance pour la Comtesse, il répond, amusé : « Que le ciel vous

¹⁸⁷ SANAKER, *Le Discours mal apprivoisé – essai sur le dialogue de Marivaux* --, p. 20

¹⁸⁸ Ibid. p. 94

maintienne dans cette bonne résolution. Ouf!¹⁸⁹ ». Colombine, servante de la Comtesse, témoigne de la même clairvoyance qu'Arlequin et prédit ouvertement à Lelio qu'il renoncera bientôt à ses résolutions¹⁹⁰. Les deux domestiques, ainsi que le spectateur, savent pertinemment, dès les premières scènes, que Lelio et la Comtesse jouent une comédie symptomatique du début du processus de la reconnaissance de l'amour naissant. Le spectateur est invité à suivre ce processus et ce cheminement vers la prise de conscience ; les paroles de Colombine le préviennent du début de la comédie : « Vous riez ! Adieu pauvres brebis égarées ; (...) À votre égard, que le Ciel vous assiste, mais il serait curieux de vous voir chanter la palinodie, je vous y attends¹⁹¹ ». Le Baron, ami de Lelio, est plus catégorique que les deux domestiques. Pour lui, les deux personnages s'aiment déjà : « vous aimerez », « voilà de l'amour qui prélude par du dépit », « Ah le beau duo ! Vous ne savez pas encore combien il est tendre », « ils viennent de se faire une déclaration d'amour l'un à l'autre, et le tout en se fâchant¹⁹² ». Les personnages témoins de l'amour se chargeront tout au long de l'intrigue de repérer et de signaler tous les indices d'une reconnaissance qui viendra. Premier indice, le refus des deux personnages de se voir souvent : « c'est une maladie qui commence, votre cœur en est à son premier accès de fièvre¹⁹³ », affirme Colombine, s'adressant à sa maîtresse. De son côté Lelio se trahit, sans le savoir en avouant avoir beaucoup d'estime pour la Comtesse et en affirmant que si il était capable d'aimer, il l'aimerait elle. Les indices d'une reconnaissance imminente se font de plus en plus évidents. A la quatrième scène du deuxième acte, Colombine décrit l'état de Lelio, non sans ironie :

Vous vous croyez leste et gaillard, vous n'êtes point cela ; ce que vous êtes est caché derrière tout cela : si j'avais besoin d'indifférence et qu'on en

¹⁸⁹ MARIVAUX, *La Surprise de l'Amour*, (I, 5), p. 252

¹⁹⁰ A la septième scène du premier acte.

¹⁹¹ Ibid. p. 257

¹⁹² Ibid. (I, 8), p. 260

¹⁹³ Ibid. (II, 1), p. 264

vendît, je ne ferai pas emplette de la vôtre, j'ai bien peur que ce ne soit une drogue de charlatan, car on dit que l'Amour es est un, franchement vous m'avez tout l'air d'avoir pris de son mithridate. Vous vous agitez, vous allez et venez, vous riez du bout des dents, vous êtes sérieux tout de bon : tout autant de symptômes d'une indifférence amoureuse (...) Je pars ; mais mon avis est que vous avez la vue trouble ; attendez qu'elle s'éclaircisse, vous verrez mieux votre chemin.¹⁹⁴

La Comtesse vit la même détresse. Arlequin se charge de décrire son état : « je la voyais tantôt qui badinait, qui ne savait que dire ; elle tournait autour du pot, je crois même qu'elle a tapé du pied ; tout cela est signe d'amour¹⁹⁵ ».

En réalité, plus les personnages refusent de reconnaître qu'ils aiment et plus ils font connaître qu'ils aiment. La volonté de fuir de Lelio est la meilleure preuve de son amour. En dépit de ces symptômes, les personnages s'obstinent à ne rien voir. Le chemin vers la reconnaissance commence à paraître long pour les personnages-témoins qui se proposent de l'abréger. Les stratagèmes qu'ils imaginent pour pousser leurs maîtres à ouvrir les yeux et à reconnaître en eux l'œuvre de l'amour ont pour but de hâter ce moment de la reconnaissance. Colombine prêche le faux pour savoir le vrai. Elle confie à la Comtesse que Lelio ne l'aime pas. Elle lui a assuré qu'elle s'est chargée de lui dire que sa maîtresse non plus ne l'aime pas. Cette ruse finit par achever la Comtesse, au comble du désespoir. De son côté, Arlequin apprend à Lelio que la Comtesse part en voyage. Ces deux stratagèmes fonctionnent comme un catalyseur d'une expérience chimique dont il accélère l'effervescence et le terme. « Enfin, voilà la fin¹⁹⁶ », s'écrie Arlequin quand Lelio et la Comtesse reconnaissent dans les deux sens du terme l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre. Ils admettent qu'ils s'aiment après un refus obstiné et pathétique d'une réalité pourtant évidente pour leur entourage. Ils sont en mesure d'interpréter et de comprendre ce qui leur arrive à la lumière de cette vérité qui s'impose à eux. La reconnaissance amoureuse

¹⁹⁴ Ibid. (II, 4), p. 268

¹⁹⁵ Ibid. (II, 5), p. 270

¹⁹⁶ Ibid. dernière scène, p. 292

n'est pas uniquement une découverte de l'amour, elle correspond à la fin d'un combat. L'amour lutte contre lui-même, avait précisé Marivaux ; la reconnaissance permet aux personnages de ne plus livrer ce combat épuisant contre ce qui s'impose à eux, malgré eux. Le passé douloureux et traumatisant fonctionne longtemps comme un obstacle intériorisé à la reconnaissance. Dès qu'ils en triomphent, les personnages peuvent accéder à la reconnaissance de l'amour.

Le sujet de *La Seconde Surprise de l'Amour*, pièce destinée à la Comédie-Française, est très proche, dans son sujet, de *La Surprise de l'Amour*. La Marquise est ensevelie dans une longue tristesse depuis la mort de son mari. Sa douleur, elle en est persuadée, durera autant que sa vie. Le Chevalier vit une situation similaire. Il vient de perdre une maîtresse, à jamais, par la faute de parents cruels dont l'attitude l'a décidée à entrer au couvent. Ils se proposent de se consoler mutuellement de leurs pertes irréparables. Or, très vite, des indices d'une naissance de l'amour entre ces deux personnages se laissent deviner. A la septième scène du premier acte, la Marquise avoue, dans un aparté, que le Chevalier a : « un fond de probité qui [la] charme ¹⁹⁷ ». Le Chevalier, quant à lui, avoue dans le monologue de la scène suivante que la Marquise a « un caractère à peu près comme celui d'Angélique ¹⁹⁸ », la maîtresse qu'il vient de perdre. Il est assez significatif que ces deux phrases ne soient pas prononcées devant d'autres personnages. Il s'agit du premier pas faits par les personnages sur la voie de la reconnaissance. Cependant, il semblerait que ce cheminement vers la reconnaissance soit moins évident que dans la première Surprise. Les personnages témoins ne présentent pas la naissance de l'amour comme évidente, comme l'ont fait d'Arlequin, Colombine et le Baron de la Surprise. Lubin ne soupçonne rien chez son maître. Lisette ne remarque rien de changé chez sa maîtresse. Elle ira même jusqu'à tenter, avec beaucoup de bonne foi, de favoriser l'union du Comte et de la Marquise pour la sortir de sa tristesse. La servante mettra

¹⁹⁷ MARIVAUX, *La Seconde Surprise de l'Amour*, (I, 7), p. 769

¹⁹⁸ Ibid. (I, 8), p. 769

beaucoup de temps avant de s'apercevoir des sentiments du Chevalier¹⁹⁹. Ce projet de Lisette, qui ne tient pas compte des inclinations du Chevalier et de la Marquise, ce dont Lisette ignore tout, engagera les personnages amoureux, mais non conscients de l'être, sur la voie de la reconnaissance. Le Chevalier sent en lui les premiers mouvements de la jalousie, symptomatiques de l'amour qu'il éprouve déjà pour la Marquise. Il s'étonne que le Comte le traite comme on traiterait un rival. Ce Comte l'agace et l'ennuie et sa jalousie se fait de plus en plus évidente pour le spectateur. Il avoue une seconde fois, dans la pièce, que s'il était amené à aimer de nouveau, il aimerait la Marquise : « je regrette Angélique, mais vous m'en auriez consolé, si vous aviez voulu²⁰⁰ », avoue-t-il à la Marquise. Il reconnaît même que l'amitié qu'il lui porte « n'est point une amitié faite comme les autres²⁰¹ ».

La Marquise apprend de Lisette que le Chevalier a refusé sa main. Son amour-propre fonctionne dans cette pièce, à la fois, comme un obstacle à la reconnaissance de l'amour et un indice de ce même amour. En réalité, la colère, l'amour-propre et la jalousie font obstacle à la reconnaissance de l'amour tout en renseignant sur son existence. En l'absence d'obstacles extérieurs, ce sont ces obstacles intériorisés qui aveuglent les personnages et entravent l'accession à la vérité sur soi. Quand, à la fin du deuxième acte, le Chevalier et la Marquise prennent ensemble la décision de revenir à leurs premières dispositions, ils ne se doutent pas que cette décision allait être impossible à respecter. Il y a, à ce stade de la pièce, un retour fragile à l'équilibre, mais à un équilibre précaire, car bâti sur un mensonge. Le Comte, dont le projet est de s'unir à la Marquise, a pensé à une ruse pour atteindre son but. Il est allé demander au Chevalier s'il aimait la Marquise, ce que ce dernier a nié, animé par son amour-propre. Le Comte peut donc avoir la liberté de demander la main de la

¹⁹⁹ Ce n'est qu'à la sixième scène du deuxième acte qu'elle commence à envisager l'hypothèse selon laquelle le Chevalier peut être épris de la Marquise. Colombine de la *Surprise* était nettement plus clairvoyante.

²⁰⁰ MARIVAUX, *La Seconde Surprise de l'Amour*, (II, 9), p. 793

²⁰¹ Ibid.

Marquise. Or, ce qu'il n'a pas prévu, c'est que son stratagème, loin de lui permettre d'atteindre son but, allait accélérer le processus de la reconnaissance de l'amour entre Le Chevalier et la Marquise. Cette dernière ne comprend plus l'état de trouble dans lequel elle est plongée. Le Chevalier se meurt, « son bon sens s'en va, tantôt il marche, tantôt il s'arrête ; il regarde le ciel comme s'il ne l'avait jamais vu ; il dit un mot, il en bredouille un autre, (...) ²⁰² ». Il admet, s'adressant au Comte, qu'il ignorait de bonne foi ce qui se passait dans son cœur. La reconnaissance amoureuse est réellement un passage de l'ignorance à la connaissance. En cela, Marivaux ne déroge pas à la définition aristotélicienne de la reconnaissance dramatique. Toutefois, les obstacles à cette connaissance ne sont plus concrets (éloignement géographique ou circonstances exceptionnelles de la naissance), ils sont intériorisés par le personnage. Plus qu'un passage de l'ignorance à la connaissance, il s'agit d'un passage de l'inconscience à la conscience : « sous le mot amitié, l'amour est né, a vécu déguisé sans qu'il soit reconnu comme tel ²⁰³ ». Tout se passe au niveau de l'intériorité du personnage. Dans *La Seconde Surprise de l'Amour*, le processus de la reconnaissance est plus difficilement déchiffrable que dans la première *Surprise*. Alors que ce processus est constamment et régulièrement désigné, commenté, annoncé, démontré par les personnages témoins qui exposent, sous les yeux du spectateur, toutes les étapes de l'évolution vers la reconnaissance, dans *La Seconde Surprise*, le spectateur est invité à apprécier cette évolution en interprétant les actes, gestes et paroles des personnages concernés.

L'intrigue de *L'Heureux Stratagème* se fonde sur une épreuve dont le but n'est pas de connaître les sentiments de l'autre, mais de l'amener à se reconnaître lui-même et à reconnaître l'amour qu'il éprouve, sans s'en douter. La Comtesse affirme à Lisette, sa servante, dès la première scène de la pièce, qu'elle n'aime pas Dorante, qu'elle ne peut pas avoir cessé de l'aimer pour la simple raison qu'elle ne l'a jamais aimé ; elle

²⁰² Ibid. (III, 13), pp. 805, 806

²⁰³ RUBELLIN, Françoise, *Lectures de Marivaux, La Surprise de l'Amour, La Seconde Surprise de l'Amour, Le Jeu de l'amour et du Hasard*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 138

le distingue, ce qui est radicalement différent : « Distinguer un homme, n'est pas encore l'aimer²⁰⁴ », précise-elle. Or, Dorante l'aime et pense être aimé en retour. Bien qu'il n'ait pas prévu ce changement cruel de la Comtesse, il est certain qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer, sauf qu'elle ne le sait pas encore. En effet, la Comtesse assume parfaitement qu'on l'accuse d'être infidèle. Pour elle, l'infidélité est une attitude tout à fait naturelle, celle du cœur « qui va comme ses mouvements le mènent²⁰⁵ ». Pour elle, être fidèle à une seule personne serait contre nature. Elle ne comprend pas qu'une femme puisse être regardée et admirée uniquement par un seul homme et refuse de se dévouer « à la plus triste stérilité de plaisir qu'il soit possible²⁰⁶ ». C'est là la philosophie de la Comtesse, c'est ainsi qu'il faut vivre selon elle. À Dorante, elle affirme sans ambiguïté : « Je n'ai point d'amour pour vous²⁰⁷ ». Cette déclaration correspond au point de départ du processus de la reconnaissance. La Comtesse a l'intime conviction qu'elle n'éprouve rien pour Dorante et l'aventure qu'elle s'apprête à vivre la fera évoluer jusqu'à un état où elle prend conscience de l'amour enfouie en elle. Quand, à la cinquième scène du premier acte, Dorante lui demande : « Vous ne m'aimez donc plus ? », la Comtesse répond : « Eh ! eh ! plus est singulier ! je ne me ressouviens pas trop de vous avoir aimé²⁰⁸ ». Cette réponse est très significative. Le recours au verbe ressouvenir est loin d'être gratuit. Le verbe signifie : « se souvenir d'une chose ancienne ou qui avait été oubliée²⁰⁹ ». En effet, la Comtesse se ressouviendra littéralement de l'amour qu'elle porte pour Dorante au moment de la reconnaissance. Elle s'en ressouviendra parce qu'elle a réellement aimé Dorante et que cet amour lui échappe depuis qu'elle a adopté sa philosophie relative à l'infidélité et à la séduction féminine. Car, se ressouvenir de quelque chose implique nécessairement qu'on l'a connu auparavant. La Comtesse aime sans s'en

²⁰⁴ MARIVAUX, *L'Heureux Stratagème*, (I, 4), p. 1190

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid. p. 1193

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ *Le Nouveau Petit Robert 2009*.

apercevoir. Trop jalouse de sa liberté, voulant être admirée par les hommes, dont le Chevalier, qui lui renvoient d'elle-même une image très flatteuse, la Comtesse est incapable de prendre conscience de l'amour qu'elle porte pour Dorante. Au moment de la reconnaissance, le souvenir de cet amour referra surface et la Comtesse « se corrigera²¹⁰ » et renoncera à sa philosophie sur l'infidélité. Cela ne sera possible que grâce à un stratagème imaginé par la Marquise, que le Chevalier a quitté pour la Comtesse. La Marquise propose à Dorante de feindre qu'il l'aime dans le but de piquer l'amour-propre de la Comtesse. Elle espère ainsi récupérer le Chevalier et permettre à Dorante de récupérer la femme qu'il aime. Le stratagème est censé ouvrir les yeux de la Comtesse, la pousser à se reconnaître et à reconnaître l'amour. Dans cette pièce, il y a trois reconnaissances qui ont lieu en même temps : la reconnaissance d'un stratagème, la reconnaissance de l'amour et la reconnaissance de soi. Dès la quatrième scène du deuxième acte, la Comtesse commence à donner des signes de trouble. Un sentiment de jalousie l'envahit en apprenant que Dorante et la Marquise comptent se marier : « (...) Vouloir m'enlever Dorante ! cette femme-là perd la tête²¹¹ ». Comme nous l'avons rappelé plus haut, dans les comédies de Marivaux, les épreuves et les stratagèmes fonctionnent comme un catalyseur de la conversion des personnages éprouvés qui accélère le moment de la reconnaissance. La Comtesse commence à douter de son pouvoir sur Dorante, elle avoue ne plus le reconnaître. Elle ne jouit plus du plaisir de se savoir aimée par Dorante. Celle qui revendiquait le droit d'être admirée par les hommes, celle qui ne voulait pas d'un seul homme, décide de reconquérir Dorante pour, croit-elle, défier la Marquise. A ce stade de l'évolution du personnage, ce dernier pense agir par fierté alors qu'il agit par amour sans s'en rendre compte. La Marquise ne sait pas si la Comtesse agit par jalousie ou par amour et veut prolonger l'épreuve, elle l'explique à Dorante : « L'amour a ses expressions, l'orgueil a les siennes ; l'amour soupire de ce qu'il

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid. (II, 4), p. 1211

perd, l'orgueil méprise ce qu'on lui refuse : attendons le soupire ou le mépris ; tenez bon jusqu'à cette épreuve²¹²». Ne sachant pas à quoi ils doivent le changement d'attitude de la Comtesse, ils décident de poursuivre l'épreuve jusqu'à ce que la Comtesse renonce à sa profession de foi en matière de séduction, ouvre les yeux et réalise ses erreurs. Le premier changement radical se produit à la sixième scène du troisième acte : la Comtesse renie ses propres principes sur l'infidélité : « mais mon infidélité, où est-elle, je veux mourir si je l'ai jamais sentie !²¹³ ». Elle admet volontiers son erreur devant sa servante : « je parlais d'infidélité sans la connaître²¹⁴ » ; première reconnaissance : le sens vrai de l'infidélité. La Comtesse y voyait un signe de liberté et de plaisir, elle découvre à ses dépens qu'il n'en est rien. La deuxième reconnaissance est celle de l'amour qu'elle porte pour Dorante :

Misérable amour-propre de femme ! Misérable vanité d'être aimée ! Voilà ce que vous me coûtez ! J'ai voulu plaire au Chevalier, comme s'il en eût valu la peine ; j'ai voulu me donner cette preuve-là de mon mérite ; il manquait cet homme à mes charmes ; les voilà bien glorieux ! J'ai fait la conquête du Chevalier, et j'ai perdu Dorante²¹⁵

Elle prend conscience qu'elle n'a jamais cessé d'aimer Dorante, cet amour s'est dérobé à elle et, grâce à l'épreuve, il se révèle au grand jour. La Marquise et Dorante peuvent à présent découvrir le stratagème à la Comtesse. Le dénouement de la pièce se confond avec cette reconnaissance du stratagème.

Dans *La Double Inconstance*, il s'agit de détruire un amour et d'en faire naître un autre. Une jeune paysanne, Silvia, a été enlevée et retenue dans le palais du Prince qui l'aime et qui ne s'est jamais présenté à elle que sous les traits d'un officier du palais. Or, Silvia aime un jeune homme de son village, Arlequin. Flaminia,

²¹² Ibid. (III, 4), p. 1226

²¹³ Ibid. (III, 6), p. 1230

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid. pp. 1230, 1231

conseillère du Prince, travaille à rompre l'union de Silvia et d'Arlequin. Elle compte faire naître l'amour dans le cœur de Silvia pour le Prince. Elle veut également remplacer, elle-même, Silvia dans le cœur d'Arlequin.

Dans les premières scènes de la pièce, Arlequin et Silvia se rencontrent dans le palais après l'enlèvement. Ils s'avouent mutuellement un amour infini et éternel : « Aimons-nous toujours ²¹⁶ ». Mais, dès ces premières scènes, les deux personnages ressentent le besoin de se rassurer sur l'avenir de cet amour. Ils expriment malgré eux la peur de cesser de s'aimer. Ils se quittent à la fin du premier acte sur la promesse étrange, celle de rester comme ils sont : « dans cent ans d'ici, nous serons tout de même ²¹⁷ ». Promesse d'immobilisme et refus de tout progrès et de toute évolution. Ce que ces deux personnages vont apprendre sur eux-mêmes, c'est qu'ils sont des êtres inconstants par nature et qu'ils sont incapables de se figer dans une posture, même s'ils disent le vouloir. Dans cette pièce, les personnages accèdent à une vérité inédite sur eux-mêmes et se découvrent autres que ce qu'ils pensaient être avant la reconnaissance. Dans le passé, ils n'ont pas cherché à aller à la rencontre de leur être profond. Ils n'ont pas vécu la surprise de l'amour. Ils n'ont pas connu un amour authentique qui aurait pu leur apprendre quelque chose de neuf sur eux-mêmes. Ils se sont aimés par habitude. Ils se sont aimés faute de mieux. Ils ont aimé le premier venu. Ils vont apprendre, au cours de cette expérience dans le palais, à se défaire de leurs habitudes et à se libérer des engagements et des devoirs qui leur imposent une identité et une vie qui n'est pas la leur. Ils se sont fait violence et se sont contraints d'être ce qu'ils ne sont pas, par « fidélité », par « probité » et par « bonne foi ²¹⁸ ». La lente progression dans les attitudes et dans les idées du personnage de Silvia et de celui d'Arlequin correspond à un long processus de reconnaissance de soi qui coïncidera avec la verbalisation de l'amour ressenti respectivement pour le Prince et pour Flaminia.

²¹⁶ MARIVAUX, *La Double Inconstance*, (I, 12), p. 333

²¹⁷ Ibid. p. 334

²¹⁸ Ibid. (II, 1), p. 336

Au début du deuxième acte, Silvia s'imagine aisément aimer l'officier du palais, si ce n'était le devoir d'aimer Arlequin, l'homme qu'elle aime car il était venu le premier. Elle ressent même du chagrin car ne pouvant pas répondre à l'amour de l'officier. De son côté, Arlequin avoue aimer par obligation : « Il faut que j'aime Silvia ²¹⁹ », dit-il à Flaminia à qui il confie : « je n'aurais jamais cru être si joli que vous le dites ²²⁰ ». Deuxième étape dans le changement des personnages, la disparition totale de toute forme de jalousie. Ils acceptent que le Prince et Flaminia fassent « partie carrée ²²¹ » avec eux. Ils n'ont pas pris conscience de l'amour qu'ils ressentent pour ces deux personnages, il leur faut du temps pour se confirmer dans leurs penchants qui sont, pour l'instant, *incognito* au fond d'eux. A la septième scène du troisième acte, Arlequin découvre, le premier, que l'amitié qu'il porte pour Flaminia n'est autre que de l'amour. Silvia, elle, entreprend de démêler ses sentiments confus et avoue tout naturellement qu'elle n'aime plus Arlequin. L'amour qu'elle porte pour le Prince déguisé commence à surgir dans la zone de la conscience claire. Elle avoue à Flaminia qu'elle « ne consen[t] pas encore à (...) aimer » l'officier du palais, mais qu'« à la fin il faudra bien y venir ²²² ». A la dernière scène, devant Arlequin, la nouvelle Silvia peut affirmer sa nouvelle identité, après s'être débarrassée de ses remords et de ses chaînes d'honnête fille. Elle revendique, dans une célèbre tirade, son affranchissement du passé et sa volonté d'être heureuse et de n'être fidèle qu'à elle-même : « Eh bien, Arlequin, je n'aurais donc pas la peine de vous le dire ; consolez-vous comme vous pourrez de vous-même (...) voyez, accommodez-vous, il n'y a plus de raison à moi, c'est la vérité ²²³ ».

Il est important de signaler que la découverte de l'amour s'est faite avant que Silvia n'apprenne que l'officier du palais, dont elle est éprise, n'est autre que le Prince lui-

²¹⁹ Ibid. (II, 6), p. 345

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid. (II, 9), p. 351

²²² Ibid. (III, 8), p. 372

²²³ Ibid. scène dernière, p. 375

même. Marivaux a apporté des remaniements dans la conduite de la pièce après que le rédacteur du *Mercur*e a critiqué, dans la première version de la pièce, le fait que le Prince a découvert son identité à Silvia dès le deuxième acte, ce qui, selon lui, a diminué l'intérêt du troisième acte. Marivaux avait tenu compte de cette observation et a retardé la révélation jusqu'à la neuvième scène du troisième acte. Nous pensons que cette scène de reconnaissance relative à l'identité du Prince avait tout intérêt à être déplacée et retardée pour qu'elle ne puisse pas jouer un rôle décisif dans la transformation des personnages. Après avoir décidé de dire à Silvia qui il était, le Prince se ravise et préfère différer l'instruction. Dans la version primitive, le Prince découvre ici, (II, 12), son rang à Silvia laquelle « capitulait de manière à lui faire voir que la place était rendue ²²⁴ ». Dans la nouvelle version, Silvia doit son changement à elle-même. Ce n'est pas le rang du Prince qui l'impressionne et qui la décide à aimer un homme plutôt qu'un autre. Dans son échange avec le fameux officier du palais, elle affirme que s'il était le Prince, cela l'allègerait d'un poids considérable. Elle aurait pu prétendre, devant Arlequin, qu'elle ne peut pas aller à l'encontre d'un désir princier. Ces propos prouvent que Silvia est toujours captive de ses engagements et devoirs d'honnête fille. Le Prince veut devoir sa capitulation à une position plus courageuse, plus sincère et plus authentique. La reconnaissance du Prince sous le déguisement de l'officier, au deuxième acte, aurait interrompu la progression intérieure du personnage et aurait privé les sentiments de Silvia de naître.

Silvia se définissait en tant que « honnête fille ²²⁵ » qui doit honorer ses devoirs. C'est là, selon elle, son identité. Elle est une fille fidèle et sa fidélité « est son charme ²²⁶ ». Cette fidélité fait d'elle la Silvia qu'elle croit être. Son infidélité à Arlequin l'a rendue à elle-même. Silvia n'est pas, comme elle le croit, une « honnête fille », mais une fille honnête qui saura dire avec beaucoup de simplicité et de sincérité qu'elle a cessé d'aimer par devoir. Son amour pour le Prince est la première manifestation de

²²⁴ Note de bas de page n° 3, p. 357

²²⁵ Ibid. p. 337

²²⁶ Ibid.

sa nouvelle identité. La découverte de l'amour est une découverte d'elle-même, c'est « un approfondissement dans la connaissance de soi²²⁷ ».

Proposant une définition du marivaudage, Nicolas Bonhote affirme que c'est : « le lent progrès vers la découverte de la vérité profonde et authentique de l'être, par et à travers les jeux superficiels et la vanité et les stratagèmes de la séduction²²⁸ ». Le marivaudage n'est autre, donc, que l'aventure de la reconnaissance dont le parcours coïncide avec le temps qu'il faut au personnage pour « se rendre intelligible à lui-même²²⁹ » et celui qu'il faut pour la maturation du sentiment amoureux. Chez Marivaux, l'amour ne s'épanouit et ne s'affirme que si le personnage en prend connaissance et le verbalise. Or, le personnage marivaudien s'inscrit très souvent dans le refus farouche de la reconnaissance, effrayé par ce qu'il ne connaît pas, voulant se dérober à ce qu'il ne comprend pas et qui risque de lui faire perdre le contrôle de lui-même.

2.1.3 Une reconnaissance problématique

Tout le théâtre de Marivaux est fondamentalement marqué par le motif essentiel de la surprise, « l'action marivaudienne débute par une surprise : quelque chose survient au personnage, et celui-ci n'a jamais rien connu ni senti de pareil²³⁰ », note Bernard Dort. Aussi bien dans les comédies sociales que dans les comédies du sentiment, les personnages doivent faire table rase de tout ce qui précède l'expérience vécue sous les yeux du spectateur. Marivaux lie la véritable connaissance au vertige et au vide essentiel que crée la surprise. Le personnage doit se séparer de toute forme de connaissance périmée et ancienne. L'aventure amoureuse et la rencontre avec soi-

²²⁷ BLANC, André, Art. « Marivaux à rebours : du hasard à la nécessité », in *Mélanges pour Jacques Scherer, Dramaturgies Langages Dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p135

²²⁸ BONHOTE, Nicolas, *Marivaux ou les machines de l'Opéra*, Paris, l'Age d'homme, 1974, p. 54

²²⁹ DAGEN, Jean, « Fontenelle, Marivaux et la comédie moyenne », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 327

²³⁰ DORT, Bernard, *Théâtre Public*, p.41

même sont deux expériences à la fois inédites et bouleversantes, qui isolent le personnage et le coupent de son entourage en le renvoyant exclusivement à lui-même. La surprise de se découvrir différent bouleverse le personnage et le met face à une réalité inédite. Il ne s'agit plus de l'être social mais de l'être tout court. Effrayé, car dépossédé de ses repères habituels et sécurisants, il fait l'expérience de la solitude et de la tourmente. La reconnaissance lui arrache cette carapace superficielle et lui fait découvrir une autre identité qui se passe de tout déterminisme étranger à lui-même. L'amour isole une première fois par son intensité et par la détresse ressentie par le personnage qui « *ne se reconnaît plus* » ; elle isole une seconde fois par la déception qu'elle occasionne très souvent et dont est responsable l'être aimé.

Seule cette surprise garantit la nouveauté et l'authenticité de la connaissance acquise lors de l'aventure amoureuse ou l'aventure insulaire, sans pour autant en garantir la pérennité. C'est la raison pour laquelle l'univers dramatique marivaudien est surprise perpétuelle, « Il n'y a plus de repères ; il n'y a plus de chemin, ni de ligne. Il n'y a plus qu'ignorance et une angoisse ²³¹ », écrit Georges Poulet. Les dénouements ne correspondent jamais à des solutions ou à des situations définitives ; des surprises et des changements attendent les personnages après le baisser du rideau. L'équilibre souvent fragile auquel ils atteignent à la fin des pièces, grâce aux reconnaissances, augure de nouvelles surprises et de nouvelles péripéties. En somme, dans le théâtre de Marivaux, le personnage doit rompre avec son passé pour pouvoir vivre l'expérience de la reconnaissance de soi et des autres ; il doit également renoncer à un avenir tout tracé car il n'est jamais à l'abri de nouvelles surprises, il n'est jamais à l'abri de l'inconstance, il n'est jamais à l'abri du retour du masque et du retour du jeu. Seule certitude, celle du présent immédiat de la reconnaissance qui coïncide avec une forme de connaissance authentique mais provisoire, fondamentalement provisoire. C'est cette surprise perpétuelle et ce changement continu des êtres qui représente ce qu'il y a de plus angoissant et de plus inquiétant dans le théâtre de

²³¹ POULET, Georges, *Etudes sur le Temps Humain. II La Distance Intérieure*, Plon, 1952, p 10

Marivaux. Elle jure avec les principes de stabilité et avec la promesse du bonheur certain que garantissent les scènes de reconnaissance dans les comédies de La Chaussée et de Destouches.

La première forme de connaissance que les personnages acquièrent dans les comédies du sentiment, c'est celle que rend possible l'expérience amoureuse à l'occasion de laquelle ces personnages se découvrent différents de ce qu'ils pensaient être. Cependant, si la reconnaissance de soi grâce à l'amour apporte certainement un savoir précieux et authentique, ce même savoir est toujours provisoire car nécessairement lié à l'aventure amoureuse et à l'instant précis où le personnage se révèle à lui-même. Georges Poulet a explicité cette particularité de l'aventure amoureuse dans le théâtre de Marivaux en y lisant une « Philosophie de l'histoire qui aboutit rigoureusement à la destruction de toute histoire, puisqu'on repart toujours à neuf ²³² », écrit-il. *La Double Inconstance*, est à cet égard la pièce qui dit le plus clairement le caractère provisoire de l'expérience amoureuse et par conséquent le caractère tout aussi provisoire de ce qu'elle implique comme éclairage autour de l'identité et de l'histoire du personnage²³³. Fruit du brouillage total de la sincérité et du jeu, l'incertitude prend paradoxalement le dessus, dans beaucoup de pièces de Marivaux, lors de la scène de reconnaissance finale ; scène où, traditionnellement, les personnages accèdent à un savoir sûr et définitif. La fin du *Jeu de l'Amour et du Hasard* traduit cette persistance du jeu et de l'incertitude au-delà de la reconnaissance. Jean-Paul Sermain met en relief l'aveuglement du personnage de Dorante : « l'amour tout entier est fondé sur un leurre : la perception de l'*habitus* mondain comme une vérité exceptionnelle chez une domestique²³⁴ ». L'amour de Dorante est en grande partie motivé par le caractère et l'esprit hors du commun d'une servante qui n'en est pas une. Il croit vivre une histoire exceptionnelle alors qu'il

²³² POULET, Georges, *Etudes sur le Temps Humain, II La Distance Intérieure*, Plon, 1952, p17

²³⁴ SERMAIN, Jean-Paul, « Le Marivaudage, essai de définition dramaturgique », p122, cité par BENAC, Karine, « De l'amour et de ses surprises ... », in *Marivaux ou les préjugés vaincus?* p. 42

aime une maîtresse déguisée en soubrette. Il pense effectuer un énorme sacrifice, il croit même vivre un amour impossible et il découvre, lors de la reconnaissance de l'identité de Silvia, qu'il n'en est rien et que toute l'histoire se fonde sur un mensonge. D'ailleurs, après la reconnaissance de Dorante, Silvia s'écrie : « puissent de si beaux sentiments être durables²³⁵ ». Elle a exprimé un « fantasme de l'abandon²³⁶ », à la première scène du premier acte et à la huitième scène du troisième acte, ce qui renseigne sur la peur du personnage face au changement possible de Dorante qui peut l'abandonner ou lui être infidèle. Très souvent, les dénouements par reconnaissance peuvent mettre en relief la fragilité de la connaissance des êtres et même la fragilité de la connaissance de soi.

La dernière pièce de Marivaux, *Les Acteurs de Bonne Foi*, confirme cette intention de l'auteur de dire la fragilité de la connaissance de soi et de l'autre dans le cadre de l'expérience amoureuse. Les personnages trompés pensent connaître les êtres aimés et découvrent, à leurs dépens, lors des reconnaissances, qu'il est impossible de connaître vraiment l'autre. Lisette découvre, certes, le stratagème imaginé par Merlin mais elle réalise douloureusement qu'elle ne l'avait jamais cru capable d'une telle cruauté et qu'elle ne le connaissait pas vraiment, contrairement à ce qu'elle a toujours pensé. Loin d'être rassurée et soulagée d'apprendre que Merlin lui est toujours fidèle, elle vit douloureusement l'expérience du doute et de la méfiance. La scène de reconnaissance se transforme, dans cette pièce, en une découverte de l'impossible connaissance des êtres. Elle accentue l'ignorance des personnages, détruit leurs certitudes et exacerbe leur angoisse sans aucune forme de compensation ou de réparation. Cette pièce confirme le recours original et à contre-emploi des scènes de reconnaissance qui, très souvent dans les comédies de Marivaux, remettent en cause toute forme de connaissance fiable et sûre. Les personnages victimes

²³⁵ MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, (II, 5), p. 919

²³⁶ Selon l'expression de Han Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme—Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, Paradigme, 1994, in *Marivaux ou les préjugés vaincus?* p. 102

semblent en savoir moins sur eux-mêmes et sur les autres, au baisser du rideau, qu'au début de l'intrigue.

De même, dans *La Méprise*, pièce en acte et en prose représentée en 1734, dont l'univers est en apparence empreint de légèreté, Marivaux s'emploie à démontrer, en filigrane, le risque d'erreur nécessairement lié à toute forme de connaissance fondée sur l'affinité amoureuse. Dans le pays où se passe l'intrigue, l'usage pour les femmes est de porter le masque, en été à la campagne, à cause de la chaleur. Hortence et Clarice paraissent toutes les deux masquées. Ergaste a aperçu Clarice sans son accoutrement et lui a fait savoir qu'il l'aimait. Il n'a cependant pas cessé de la confondre avec sa sœur à cause de leurs tenues vestimentaires ressemblantes et à cause des masques qui les protégeaient du soleil. Hortence ne sachant pas qu'Ergaste est déjà amoureux de sa sœur passe pendant toute la pièce pour cette sœur et ce sans se douter de rien. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que la méprise est levée, *in extremis*, lorsque Clarice, en colère, se démaque. Ergaste était intimement convaincu, au début de la pièce, qu'il s'adresse à Clarice alors qu'il ne fait que courtiser sa sœur. Il défend avec assurance et fermeté un savoir vicié et approximatif. Le spectateur peut aisément constater que toute connaissance souffre systématiquement d'inexactitude et que le risque d'erreur est permanent. La scène de reconnaissance à l'occasion de laquelle la méprise est levée apporte donc un savoir certain car les masques tombent et que la vérité s'impose aux trois personnages. Il est assez significatif qu'un simple morceau de tissu puisse être à l'origine de ces erreurs d'appréciation et de ces conflits au sein d'un couple qui ne s'est même pas formé officiellement. La trivialité de l'obstacle renseigne sur la fragilité du sentiment amoureux qui n'est pas à l'abri des pièges des sens et qui peut lui-même être une source d'aveuglement. L'amour est menacé dans cette pièce par une connaissance viciée qui l'empêche de s'accomplir et de s'épanouir. Par ailleurs, la scène de reconnaissance n'annule pas toutes les conséquences de l'erreur commise par les personnages. En effet, le simple accès à la vérité ne peut effacer le doute, les soupçons, la méfiance et les accusations blessantes d'infidélité et de libertinages

adressées à Ergaste par une Clarice en colère. Certes, la scène de reconnaissance permet la formation du couple amoureux en réorganisant les rapports entre les trois personnages et en attribuant à chacun sa vraie place ; mais elle n'offre pas une garantie contre de nouvelles erreurs que les personnages risquent de commettre²³⁷. *La Méprise* dit le danger toujours présent de se méprendre sur l'identité même de l'être aimé. L'erreur est un danger qui guette l'aventure amoureuse. Les personnages qui font l'expérience de l'amour sont exposés à voir leurs certitudes se briser ; ceux de *La Méprise* sont les victimes d'un malentendu grossier dont l'origine est un costume d'été qui aurait pu mettre en péril la naissance de l'amour. Ergaste jure ne pas connaître Clarice masquée alors que c'est elle qu'il aime : « Si je la connais, Madame, je veux que la foudre m'écrase ! ». Quand le masque tombe, il s'écrit s'adressant à la même Clarice : « Ah ! Madame, je vous reconnais, c'est vous que j'adore²³⁸ ». Le recours au verbe *connaître* et au verbe *reconnaître* dans ces deux répliques prouvent que la reconnaissance vient a posteriori rectifier et corriger une connaissance viciée. Dans cette pièce, comme dans tant d'autres, la reconnaissance serait donc plus fiable que la connaissance et incontestablement supérieure à elle puisqu'elle coïncide avec la vérité. Dans cette pièce, la scène de reconnaissance finale fonctionne comme une mise en garde contre les certitudes que le sentiment amoureux inspire au personnage et prouve la fragilité d'un sentiment qui peut si facilement se tromper d'objet. Marivaux donne à voir deux étapes dans l'acquisition d'un savoir authentique dans la mesure où la scène de reconnaissance vient remédier à une connaissance donnée d'abord pour sûre puis rectifiée à la lumière de ce que la reconnaissance apporte comme éclairage. Cela prouve que l'homme est plongé dans une ignorance fondamentale dont il est souvent victime.

L'Épreuve est à cet égard assez révélatrice de l'obsession qui inspire aux personnages de Marivaux des stratagèmes et des voies détournées pour accéder à une

²³⁷ C'est d'ailleurs le cas dans tout le théâtre de Marivaux.

²³⁸ MARIVAUX, *La Méprise*, scène 22, p. 1162

vérité toujours fuyante et inaccessible. Lucidor pousse la logique jusqu'à partir à la recherche d'une vérité déjà acquise. Il dit ne pas douter de l'amour d'Angélique mais ne peut s'empêcher de s'assurer qu'il le doit à lui-même et non à sa fortune. Paradoxalement, c'est la manière avec laquelle il tente de construire des certitudes qui dénature et altère la vérité à laquelle il accède. Angélique lui vouait un amour sincère qui aurait pu se passer de preuves ; les confidences faites à sa servante Lisette l'attestent. Lors de la scène de reconnaissance où elle apprend que Lucidor lui a présenté son propre valet déguisé en un bourgeois désireux de demander sa main, elle éprouve une colère et une déception qui risquent certainement d'altérer son amour pour Lucidor. Le stratagème imaginé par ce dernier atteste d'une absence pathétique de confiance en soi et en l'autre, elle-même symptomatique d'un doute qui se prolonge bien après la découverte du stratagème. Le spectateur peut voir que la soif de vérité peut la rendre moins fiable. Les doutes de Lucidor infligés à Angélique augurent mal de l'avenir de cet amour dans la mesure où il s'est construit sur la méfiance et sur la douleur. La scène de reconnaissance a détruit les assurances des deux personnages. Angélique croyait connaître Lucidor et l'avait aimé pour lui-même, elle n'en est plus aussi sûre après la reconnaissance. Lucidor savait qu'Angélique l'aimait mais en voulant en avoir une confirmation, il a détruit la confiance et l'amour qu'elle lui témoignait et ses stratagèmes n'auront servi qu'à exacerber ses doutes.

Dans les comédies de Marivaux, très souvent, l'angoisse, la peur et les doutes hantent les personnages. Ils sont tous à la recherche d'une vérité qu'ils veulent provoquer par leurs stratagèmes, bien que le plus souvent elle s'offre à eux de manière assez naturelle. Ils la dénaturent en voulant l'authentifier, c'est en cela qu'ils sont pathétiques. La suspicion règne en maître dans cet univers et tous les moyens sont bons pour y mettre fin, même les plus cruels, c'est-à-dire ceux susceptibles d'ajouter à l'incertitude au lieu de la dissiper. En vain les personnages tentent d'accéder à la vérité ; les scènes de reconnaissance leurs prouvent l'impossibilité d'une vérité unique, rassurante et fiable. Tout au plus, les personnages accèdent à une vérité

ponctuelle et provisoire. Dans ce théâtre, la découverte des stratagèmes déçoit souvent les personnages, ce qui ne peut pas garantir la pérennité des rapports entre eux, encore moins de l'ordre établi après les scènes de reconnaissance. Les personnages victimes des stratagèmes se voient obligés de dissimuler leur déception derrière un nouveau masque. Ils sont désormais les futurs porteurs du masque. Le rictus de la douleur et de la colère couronne très souvent les pièces de Marivaux²³⁹. Cette caractéristique de l'univers dramatique marivaudien prouve la fatalité du jeu et du mensonge, c'est-à-dire l'impossibilité d'accéder définitivement à une forme de connaissance de soi et des autres qui soit arrêtée et fiable. Certes, comme l'affirme Jean Goldzink, « La Comédie marivaudienne apparaît bien orientée par un horizon de vérité, ou d'authenticité ²⁴⁰ », mais cet horizon ne semble jamais tout à fait atteint par les personnages, qu'ils soient victimes ou machinateurs²⁴¹.

Dans cet univers contaminé par le jeu et le masque, les scènes de reconnaissance favorisent une rencontre furtive avec une réalité souvent dérangeante et empreinte de gravité. Cependant, elles ne peuvent pas prévenir le retour du jeu qui reprend fatalement; elles n'offrent aucun moyen de parer à ce retour. Dans le théâtre de Marivaux, le jeu se substitue à la notion de fatalité tragique. Alors que cette dernière s'abat sur le personnage et l'accable, le jeu, lui, est permanent et se confond avec le parcours dramatique des personnages. Ainsi, les dénouements marivaudiens sont souvent inquiétants parce que les reconnaissances ne mettent pas fin au jeu qui contamine tout, au-delà du baisser du rideau. La fin des pièces ne sont que des accalmies provisoires et ne sont jamais vécues par les personnages et par le spectateur comme des solutions définitives. Le spectateur sort de la salle de spectacle

²³⁹ C'est le cas notamment de *L'Épreuve*, des *Acteurs de bonne foi*, de *L'École des Mères*, de *l'Heureux Stratagème*, du *Triomphe de l'amour*, des *Fausse Confidences* et du *Préjugé vaincu*.

²⁴⁰ GOLDZINK, Jean, *De Chair et d'Ombre*, Paradigme, Orléans, 1995, p 21

²⁴¹ Dans les comédies dites sociales, en l'occurrence *L'Île de la Raison* et *L'Île des Esclaves*, Marivaux n'offre aucune garantie relative à la reconnaissance de soi et au repentir des personnages qui se voient tels qu'ils sont grâce au dépaysement géographique et à l'aide précieuse des domestiques. En effet, rien ne permet d'affirmer avec certitude que les maîtres continueront à être si lucides sur eux-mêmes et sur les erreurs du passé dès qu'ils quitteront ces microcosmes coupés de la société. Sont-ils définitivement guéris de leur suffisance, de leur égoïsme et de leur aveuglement ?

soucieux du sort des personnages et de l'ordre fragile établi à la fin de la comédie. S'il lui arrive de se reconnaître dans les personnages, il n'est pas rassuré par conséquence sur lui-même et sur la société que Marivaux lui donne à voir sur la scène. En ne faisant pas lumière sur tout, les scènes de reconnaissance annoncent un avenir incertain et inquiétant et donnent un tour cruel à la comédie puisque le jeu reprend inéluctablement.

Dans la majorité des comédies de Marivaux, qu'elles mettent fin à un déguisement conscient ou inconscient, les scènes de reconnaissance traduisent à la fois une soif de vérité et un échec à satisfaire ce désir de vérité. Paul Ricoeur avait défini la reconnaissance²⁴² comme une tentative d'accession à la vérité qui ne réussit qu'au bout d'une longue investigation, ce qui confirme le « retard de la confirmation sur la découverte du vrai, allusion à l'hésitation, au doute, à la résistance précédant la franche affirmation de la certitude²⁴³ ». L'accession à cette vérité est, selon le philosophe, possible et réalisable. Cette accession à une forme de certitude est cependant moins évidente, pour les personnages de Marivaux qui réalisent, souvent à leurs dépens, que la vérité est toujours provisoire et fuyante et que la connaissance des êtres n'est jamais définitive. Alors que les scènes de reconnaissance viennent traditionnellement rectifier un savoir vicié et apporter un savoir sûr, chez Marivaux, ces scènes n'apportent pas la garantie d'une accession à une vérité absolue et immuable, tant recherchée par les personnages, elles n'apportent pas non plus la garantie d'une stabilité durable.

²⁴² Ricoeur prend le parti de Descartes dans cette tentative de définition de la reconnaissance. La reconnaissance correspond à l'action de rechercher la vérité et de la trouver selon grâce à une enquête marquée par la hantise de l'erreur.

²⁴³ RICOEUR, Paul, *Parcours de la Reconnaissance*, Éditions Stock, 2004, p 61

2.2 La reconnaissance dans les comédies de Destouches et de La Chaussée

Les études d'Henri Lagrave ont démontré le succès que les pièces de La Chaussée et de Destouches ont eu auprès du public de l'époque²⁴⁴. Or, bien qu'ayant remporté l'adhésion des spectateurs, ces pièces ont été sévèrement jugées par la critique. Elles ont été régulièrement attaquées au moyen d'épigrammes, de satires, d'articles acerbes cherchant à les discréditer. On n'y voyait que des intrigues forcées, des situations extraordinaires et des histoires invraisemblables et romanesques. Celles de La Chaussée ont été plus particulièrement visées.

Tous les détracteurs du genre s'accordent à penser que l'invraisemblance de l'élément romanesque constitue la faiblesse fondamentale des nouveaux genres. D'Alembert a critiqué, par exemple, le sujet « peu vraisemblable » et l'intrigue « peu naturelle²⁴⁵ » de *La Fausse Antipathie*. Au XIX^e siècle, Gustave Lanson a fait remarquer, dans son ouvrage consacré à La Chaussée, que ce dernier « a gâté ses sujets en les compliquant. [...] il combiné, embrouillé, enchevêtré les intrigues de ses comédies ; [...] il en a rendu l'action surprenante et merveilleuse [...] il en a multiplié les données et les péripéties²⁴⁶ ». Pierre Trahard, lui, met directement en cause les scènes de reconnaissance dans les comédies larmoyantes où il y a : « une intrigue romanesque embrouillée à dessein, une donnée fausse, ou faussée, d'où naissent des coups de théâtre, des reconnaissances *in extremis*²⁴⁷ ». Ce genre de critiques ne concernent pas seulement les comédies de La Chaussée, mais également celles de Destouches. Dans l'article consacré par le *Dictionnaire de Trévoux* à la comédie larmoyante, ce sont également Destouches et Voltaire qui sont visés,

²⁴⁴ Nous avons rendu compte du nombre de spectateurs et de celui des représentations des pièces les plus vues dans la première moitié du XVIII^e siècle, rapportés par Henri Lagrave dans son ouvrage *Le Théâtre Public 1715-1750*, et ce dans l'introduction générale de ce travail.

²⁴⁵ D'ALEMBERT, *Eloge de La Chaussée*, dans Œuvres, Paris, Belin, 1821, t. III, p. 389

²⁴⁶ LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887, p. 175

²⁴⁷ TRAHARD, Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité au XVIII^e siècle*, Paris, Boivin, 1932, t. II, p. 15

comme l'affirme Pierre Frantz : « on peut leur reprocher à tous d'avoir fait des romans au lieu de faire des comédies, et d'avoir su suppléer au défaut de génie en imaginant des situations intéressantes qui supposaient une infinité d'aventures romanesques²⁴⁸ ». En somme, ce que la critique, au XVIII^e siècle et plus tard, reproche aux comédies nouvelles, c'est la dimension romanesque, la récurrence de ressorts dramatiques qui favoriseraient la complexité de l'intrigue et l'invraisemblance de l'action.

Or, le romanesque des reconnaissances est parfaitement compatible avec le projet moral de ces pièces. Destouches et La Chaussée lui assignent la mission qui consiste à redresser les mœurs et à rendre hommage à la vertu et aux vertueux. C'est là que réside la nouveauté et l'originalité des projets dramatiques de ces deux auteurs par rapport à la dramaturgie classique du genre comique. Cette nouveauté consiste à greffer sur la traditionnelle comédie de caractère une dimension romanesque qui constitue, dans la plupart des pièces, un véritable enjeu car systématiquement mise au service du projet moral. Le romanesque des reconnaissances n'est pas toujours un simple agrément, il est, au contraire, un élément fondamental de la dramaturgie. S'il est considéré, par la plupart des critiques, comme une faiblesse majeure, c'est que, à cette époque, « le roman est confronté par la critique et pas la censure à la question, non seulement de sa vraisemblance, mais encore de sa moralité²⁴⁹ ». Par ailleurs, c'est le mélange de théâtre et de roman qui est condamné au nom de la « pureté » des genres, comme l'explique Pierre Frantz :

Au yeux de la critique, attachés à ce qu'ils regardent comme la ''pureté''
des genres, c'est un présupposé général que le romanesque ''corrompt''

²⁴⁸ *Dictionnaire de Trévoux*, t. II, p. 332-335, cité par FRANTZ, Pierre, « Le romanesque dans le théâtre de La Chaussée », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 180

²⁴⁹ LIEVRE, Eloïse, « Romanesque et morale dans quatre comédies de Destouches », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 59

l'art dramatique. "Pureté" ou "corruption" esthétiques, ces notions ont une résonance morale²⁵⁰

Nous nous proposons de préciser, dans ce qui suit, les rôles et les significations des scènes de reconnaissance dans les comédies de Destouches et dans celles de La Chaussée et de démontrer que, loin d'être la confirmation de la compromission du théâtre avec l'esprit et les procédés du roman, elles soutiennent « l'intérêt » et sont mises au service du but moral de la comédie nouvelle.

2.2.1 Les reconnaissances dans le théâtre de Destouches

La production dramatique du premier XVIII^e siècle se caractérise par un éclatement du modèle moliéresque. Les comédies de Regnard, Lesage, Dancourt ont marqué ce début du siècle et ont fait régner sur la scène une gaieté et un esprit badin avec lesquels Destouches avait pris ses distances au début de sa carrière dramatique. En 1710, avec *Le Curieux Impertinent*, et les trois comédies qui ont suivi, *L'Ingrat* (1712), *L'Irrésolu* (1713) et *Le Médisant* (1715), il a, en effet, choisi de se démarquer des auteurs en vogue, à cette époque. Il s'est d'abord proposé de s'inscrire dans la continuité de Molière et de s'essayer à la comédie de caractère. S'opère, ensuite, une déviation dans la carrière littéraire de Destouches avec *Le Triple Mariage* (1716) et *L'Obstacle Imprévu ou l'Obstacle sans Obstacle* (1717). Déjà, dès *Le Médisant*, l'auteur s'est sensiblement rapproché de la comédie d'intrigue où les ressorts de la machinerie dramatique sont plus nombreux que dans les quatre premières pièces. Enfin, après un silence de dix ans, Destouches revient à la scène avec deux comédies moralisantes, *Le Philosophe Marié ou le Mari honteux de l'être* (1727) et *Le*

²⁵⁰ FRANTZ, Pierre, « Le Romanesque dans le théâtre de La Chaussée. Réflexion sur un *Topos* critique », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 179

Glorieux (1732), qui ont remporté un franc succès auprès du public de l'époque et où le pathétique des reconnaissances a joué un rôle capital dans ce succès.

Dans toutes ces comédies, comédies de caractère, comédies d'intrigue, et comédies moralisantes- qui sont des comédies de caractère au dénouement édifiant- , les scènes de reconnaissance se rapportent, selon les pièces, à deux *topoi* différents. D'abord, celui de la naissance et de l'identité véritable des personnages, c'est le cas des comédies d'intrigue où les reconnaissances correspondent à des révélations d'identités cachées ou ignorées. Le second *topos* concerne le caractère de personnages vicieux ou victimes de préjugés, qui sont aveuglés sur eux-mêmes, qui se voient tels qu'ils sont au dénouement et qui peuvent, ou pas, se repentir. C'est principalement le cas des comédies de caractère qui s'inscrivent dans le droit fil de la comédie moliéresque. Dans les comédies moralisantes, les scènes de reconnaissance concernent à la fois l'identité des personnages, leurs secrets et leur caractère. L'exemple du *Glorieux* est, à ce titre, représentatif d'une nouvelle stratégie dramatique où les reconnaissances à propos de l'identité civile d'un personnage vicieux sont mises au service de sa conversion. Le rapport entre romanesque et morale se fait nécessaire et fondamental. Destouches introduira progressivement, dans le modèle de la comédie traditionnelle des situations exceptionnelles et pathétiques qui sont autant de voies vers la vertu.

2.2.1.1 Les reconnaissances dans les comédies d'intrigue

Le Triple Mariage est une comédie d'intrigue où les secrets fuient de partout. C'est l'histoire de trois scènes de reconnaissances relatives à trois secrets, qui rythment une action s'étalant sur un seul acte. Tout l'intérêt est porté sur la façon dont un père, un fils et une fille vont découvrir mutuellement et progressivement les mariages qu'ils ont contractés clandestinement. Les reconnaissances se rapportent à un fait que les personnages ont pris soin de cacher jusqu'au moment des révélations et des confidences.

La seizième scène est exclusivement consacrée à une scène de reconnaissance mutuelle habilement conçue par Destouches et qui trahit cette intention de plaire à travers ce genre de scène qui génère le comique au sein d'une comédie d'intrigue dont le but est d'amuser le public. Il serait intéressant d'en rapporter un extrait :

Isabelle : Ah, mon frère, que j'ai besoin de votre secours !

Valère : Ah, ma sœur que j'ai besoin de vos conseils !

Isabelle : Mon père me met au désespoir.

Valère : Mon père me veut faire mourir de douleur.

Isabelle : Il prétend que j'épouse Monsieur Michaut.

Valère : Il veut que je me marie avec la vieille Comtesse.

Isabelle : Il faut que je périsse, si je lui obéis.

Valère : Il faut que j'expire, si je ne lui résiste pas.

Nérine : Voilà qui débute bien. Jusqu'ici, vos fortunes sont pareilles, ne se ressemblent-elles point encore par d'autres circonstances ?

Valère : Ah ! Nérine, ma sœur est moins à plaindre que moi. Si elle n'a pas la force de résister, elle en sera quitte pour vivre quelque- temps malheureuse avec un mari qu'elle sera en droit de haïr, mais mon sort est si cruel, que je ne saurais suivre les ordres de mon père, ni lui déclarer les raisons qui m'en empêchent.

Nérine : Nous sommes dans le même cas.

Valère : Comment donc ?

Nérine : Expliquez-vous un peu plus clairement, et nous nous rendrons plus intelligibles.

Isabelle : Mon frère, ne me déguisez rien, je vous en conjure !

Valère : Ah ! Ma sœur, je n'oserais parler, la moindre indiscretion me perdrait.

Nérine : C'est tout de même ici ; un mot lâché mal à propos est capable de gâter toutes nos affaires.

Isabelle : Croyez-vous, mon frère, que je sois capable de vous trahir ?

Valère : Puisqu'il faut ne vous rien celer, ma sœur...Pasquin, dis-lui ce qui s'est passé, je n'ai pas la force de l'avouer moi-même.

Pasquin : Moi, monsieur, révéler un secret : vous me prenez pour un autre.

Valère : Tout ce que je vous avouerai en général, c'est que je ne puis plus me marier désormais.

Isabelle : Hélas, mon frère, il ne m'est pas plus permis qu'à vous de consentir au mariage qu'on me propose.

Valère : La dureté de mon père m'a contraint à prendre de certaines résolutions, dont je ne puis ni ne veux me dédire.

Isabelle : La même raison m'a mis dans la nécessité de consentie à des engagements que rien ne peut rompre désormais.

Valère : Je suis marié, ma sœur.

Isabelle : Je suis mariée, mon frère.

Valère : Ah ! Ciel ! Quel est votre époux ?

Isabelle : C'est Cléon.

Valère : Cléon ! Je le connais. Il est de mes amis.
Isabelle : Et, quelle est la femme que vous avez prise ?
Valère : C'est Julie.
Isabelle : Je la connais aussi, c'est une fort aimable personne.
Nérine : Voilà la confidence achevée 251 »

Les étapes classiques et les codes prédéfinis d'une scène de reconnaissance sont respectés à la lettre. Réciprocité et similitude des confidences, recours aux mêmes constructions de phrases, aveux graduels, crescendo d'informations qui s'appellent et qui provoquent une montée progressive de l'intérêt. Le comique repose essentiellement sur le redoublement parallèle des confidences du frère et de la sœur. Destouches a rallongé ces confidences en orchestrant des échanges redondants et a consacré toute la seizième scène à cette reconnaissance mutuelle relative aux mariages respectifs des deux personnages dans une pièce en un acte. Cela confirme l'intention première de l'auteur, plaire au public au moyen des effets plaisants d'une reconnaissance qui tarde à se réaliser et vers laquelle les personnages progressent par paliers.

Le Triple Mariage est une comédie d'intrigue, en un seul acte, franchement divertissante et légère. Cependant, Destouches n'a pas manqué d'introduire au dénouement une scène de reconnaissance lors de laquelle le père pardonne à ses enfants et bénit les mariages qu'ils viennent de contracter en cachette. Certes, le personnage d'Oronte est comique et excessif tout au long de la pièce, néanmoins, il rattrape ce caractère égoïste lors de la scène de la reconnaissance. Devant les révélations faites par ses enfants, il admet leur droit de décider de leur sort. Son fils Valère le somme de jeter sur lui des yeux de père: « (...) ne désespérez pas un fils qui se jette à vos genoux», et au père de répondre : « Lève-toi, fripon, tu m'attendris (...) j'enrage d'être contraint d'avouer qu'il a raison, et que je ne puis, sans injustice, désapprouver ce mariage²⁵²». Cette conversion du père touche un spectateur venu

²⁵¹ DESTOUCHES, *Le Triple Mariage*, scène 16, pp. 162, 163, 164 et 165

²⁵² DESTOUCHES, *Le Triple Mariage*, scène 19, p. 170, 171

assister à une comédie, a priori légère et comique. Destouches sacrifie un moment la facture comique de la pièce pour jeter toute la lumière sur ce père juste, tendre et sincère. Son pardon consolide la famille et garantit un retour à l'harmonie.

Dans *L'Obstacle Imprévu*, deuxième comédie d'intrigue de Destouches, l'élément romanesque relayé par les scènes de reconnaissances providentielles qui se rapportent aux véritables identités des personnages, pèse sur l'action jusqu'à menacer l'unité d'intérêt. Valère, aime Julie, qui de son côté aime Léandre et est aimée de lui. Le père de Valère, Lisimon, a également des vues sur cette même Julie. Léandre, absent de la première partie de la pièce, tente de faire fortune dans d'autres pays sans donner de ses nouvelles. La première partie de la pièce est consacrée aux rivalités du père et du fils et aux ruses de Julie qui tente de gagner du temps jusqu'au retour de celui qu'elle aime. Effectivement, Léandre revient riche et aussi amoureux qu'avant son voyage. Par malheur, le spectateur découvre qu'il a fait fortune en épousant la mère de Julie dont il a hérité, ce qui rend leur mariage impossible car prohibé. Intervient alors Lycandre, oncle de Julie, pour révéler que cette dernière est sa propre fille. Le mariage de Léandre et Julie devient désormais possible grâce à cette scène de reconnaissance inespérée. L'obstacle est levé car il ne s'agissait pas d'un vrai obstacle, la scène de reconnaissance l'a prouvé. Un véritable obstacle aurait pu pourtant naître des manigances de Lisimon et de Valère, épisode dans la pièce qui se trouve isolé, presque surnuméraire et sans aucune incidence sur l'intrigue. Destouches a préféré que ce soient le hasard qui démêle l'intrigue. Le deuxième volet de l'intrigue voit, en effet, se succéder trois scènes de reconnaissances aussi spectaculaires que romanesques. D'abord, la reconnaissance relative à l'identité de Léandre, ensuite, celle relative à sa défunte épouse, qui n'est autre que la mère de Julie, et enfin, la plus spectaculaire, celle relative à la véritable identité de Julie. C'est cette dernière scène de reconnaissance qui est incontestablement surnuméraire. Le rapport maladroit et confus de Crispin qui a surpris la conversation de Lisimon et de Lycandre semble dire efficacement la complexité de ce roman invraisemblable :

Crispin : Le seigneur dont je vous ai parlé, avait deux filles, l'une qui était mariée, l'autre qui ne l'était pas. Celle qui était mariée...avait un mari, comme vous le jugez bien : mais celle qui ne l'était pas, en avait un sans en avoir ; et parce qu'elle avait su plaire à Monsieur votre oncle, il est arrivé que monsieur votre oncle est monsieur votre père, ont fait un certain mariage secret, qui fait que madame votre tante est devenue madame votre mère, qui n'était pas votre mère...parce que votre première mère, qui n'était pas votre tante, est venue à décéder par son trépas, et voilà la raison qui fait que je ne crois pas que nous devions partir.

(...)

Léandre : Je veux mourir, si je comprends un mot à tout ce qu'il a dit.

Crispin : Ma foi, ni moi non plus. Il y a un diable de Brouillamini dans tout cela, qui m'a pensé faire tourner la cervelle²⁵³

Par le biais de ses personnages, Destouches reconnaît la complexité de l'intrigue, l'invraisemblance du récit de vie de Julie et la difficulté de démêler et de débrouiller l'action. L'intervention de Crispin qui tente de tirer au clair les circonstances de la naissance de Julie et de les exposer à Léandre, et à travers lui au spectateur, renseigne sur l'intention de Destouches qui transforme l'histoire de cette naissance en un motif burlesque. La prise en charge de l'explication par un valet et la complication des données biographiques génère le comique recherché par Destouches.

Le Médisant est une comédie de caractère qui diffère profondément des trois premières comédies de caractères de Destouches²⁵⁴. L'intrigue de cette pièce compte des scènes de reconnaissance qui peuvent être considérées comme infondées. Damon, le Médisant, et Riche-Source, bourgeois parvenu, aspirent à la main de Marianne qui de son côté, aime Léandre. Ce dernier s'introduit dans la maison de son futur beau-père, où il passe pour le valet et, plus tard, pour le cousin de Riche-Source. Valère, ami de Damon et frère de Marianne, s'éprend d'Isabelle, sœur de Riche-Source, qu'il a rencontré dans un bal et qui l'a encouragé à protéger le couple formé par Marianne et Léandre contre Damon. La mère de Marianne finit par prendre

²⁵³ DESTOUCHES, *L'Obstacle Imprévu*, (V, 10), p. 134

²⁵⁴ *Le Curieux Impertinent, L'Ingrat et L'Irrésolu*.

conscience du caractère détestable de Damon, pourtant, assez flagrant pour le reste des personnages. L'intrigue est, comme le démontre ce rapide compte rendu, assez complexe et ramifiée : un nombre élevé de prétendants, deux histoires d'amour, un bal masqué et des parents qui s'opposent aux désirs de leurs enfants.

Les ressorts de la machinerie dramatique de la pièce qui se fonde sur les déguisements et les méprises levées, les scènes d'espionnage, les lettres et les aveux forcés donnent lieu à une série de scènes de reconnaissance en cascade ouvertement mises au service d'une recherche préméditée de l'effet. Pourtant, la médisance de Damon qu'il s'agit de révéler aux personnages qui l'ignorent, contre toute vraisemblance d'ailleurs, ne nécessite pas tout cet attirail dramatique. D'ailleurs, Damon est incapable de contenir sa médisance ; c'est un médisant compulsif qui ne peut s'empêcher de médire même des personnes dont il réclame l'aide et ce, même en leur présence. Sa médisance aurait pu à elle seule le perdre sans qu'il y ait besoin de tant de stratagèmes. Le spectateur ne manque pas, d'ailleurs, de remarquer que la médisance de Damon ne constitue pas, en vérité, le sujet principal de la pièce. Quand aux reconnaissances, elles ne le concernent pas directement. La grande majorité concerne Léandre et son valet, Léandre et Lisette, Javotte et Léandre, Valère et Isabelle, La Riche-Source et Léandre. Elles résolvent des actions épisodiques et secondaires, sans grand rapport avec le sujet principal de la pièce et sans grand rapport avec son personnage principal : le Médisant. Destouches semble, par ailleurs, être parfaitement conscient de la complexité de l'intrigue et de la difficulté de l'amener à terme : « L'intrigue à débrouiller est assez difficile²⁵⁵ », avoue Damon, dépassé par les événements.

Alors que le titre de la pièce laisse entendre qu'il s'agit d'une comédie de caractère où il s'agira de découvrir, aux personnages de la pièce, le vice de Damon, *Le Médisant* n'est autre qu'une comédie d'intrigue, ce que prouvent les scènes de reconnaissance. Destouches a fait le choix de compliquer l'intrigue de la pièce en

²⁵⁵ DESTOUCHES, *Le Médisant*, (V, 2), p. 106

imaginant des *incognitos*, des secrets et des scènes de reconnaissance qui semblent n'avoir de raison d'être que celle de rendre intéressant un sujet, la médisance, qui ne peut occuper cinq actes entiers.

2.2.1.2 Les reconnaissances dans les comédies de caractères et les comédies dites moralisantes

Dans les comédies de caractère, les scènes de reconnaissance sont inhérentes à l'essence-même du genre où l'enjeu principal est de découvrir la vérité à propos d'un personnage qui cache ce qu'il est, ou de conduire un original à se révéler à lui-même tel qu'il est en réalité. Elles sont, de ce fait, indispensables à l'enjeu de la comédie telle que la définit Destouches: donner à voir au spectateur un personnage égaré qui revient à lui-même et dessiller les yeux de ses victimes ; deux scénarios des plus récurrents de son théâtre. Toute conversion implique une reconnaissance : le personnage découvre enfin sur lui-même une vérité nouvelle et bouleversante, cette vérité fait la reconnaissance et se confond avec le dénouement. D'autres reconnaissances jalonnent la pièce. Leur récurrence au sein des intrigues de Destouches s'explique par le fait qu'elles rendent vraisemblables les conversions des personnages ébranlés par des événements si émouvants et si intenses. En effet, comme le remarque Hankiss :

une des plus grandes difficultés que l'auteur doit surmonter consiste à rendre vraisemblable des évolutions intérieures, des changements et des conversions, et cela en dépit de l'unité de temps (...) [il doit favoriser] les coups de théâtre, les revirements subits, les expressions fortes, tout ce qui est frappant et tout ce qui peut agiter l'âme, la surprise, le changement de direction, l'interruption, etc.²⁵⁶

²⁵⁶ HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches, l'Homme et l'Œuvre*, p. 336 et 340

Les scènes de reconnaissance rendent les conversions vraisemblables et les font paraître sincères et définitives. Les originaux de Destouches doivent aboutir dans leur évolution intérieure à un état stable et définitif, ce qui les mettrait à l'abri d'une rechute. Le changement radical d'un personnage foncièrement mauvais au début de la pièce qui, guéri, se repent, est rendu possible grâce aux reconnaissances qui accélèrent le processus de guérison et préparent l'aveu final. Les secousses d'ordre émotionnel, qui ébranlent les personnages, rendent ce processus à la fois efficace et crédible ; c'est le sens des propos de Jean Hankiss qui précise à propos de l'enjeu des comédies de Destouches : «On a besoin d'un véritable ébranlement pour déterrer cette bonté foncière qui seule peut expliquer un changement considérable²⁵⁷». Ainsi, dans ces comédies de caractère, les scènes de reconnaissance sont parfaitement motivées sur le plan dramatique puisqu'elles naissent des faits-eux-mêmes comme le recommande Aristote dans sa *Poétique*²⁵⁸. Il s'agit principalement de faire cesser l'aveuglement des personnages principaux sur eux-mêmes ; les scènes de reconnaissances constituent donc l'aboutissement logique de l'intrigue. Commentant les pièces de Destouches, Hankiss déclare :

On ne trouve chez aucun auteur du XVIII^e siècle tant de conversions opportunes et victorieuses qui aboutissent au pardon et au mariage (...) Pour justifier ces conversions, Destouches ne se lasse pas de faire sonner la bonté foncière de ses personnages²⁵⁹

Ces conversions sont autant de scènes de reconnaissances à l'occasion desquelles le personnage cesse de s'ignorer, d'ignorer ses défauts et se repent de ce qu'il a été.

²⁵⁷ Ibid. p. 351

²⁵⁸ Rappelons que, selon Aristote, la plus belle des reconnaissances est celle qui naît des faits eux-mêmes. Il donne l'exemple le plus célèbre de l'*Œdipe*.

²⁵⁹ HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches, L'homme et L'Œuvre*, Librairie universitaire Debreczen, 1918, p.285

Dans les premières comédies de caractère de Destouches, aucun personnage ne se corrige. *Le Curieux Impertinent*, *L'Ingrat*, *L'Irrésolu* et *Le Médisant* sont punis et exclus car ils n'accèdent pas à leur propre vérité et ne connaissent pas le repentir.

Mais, progressivement, Destouches adopte une nouvelle stratégie dramatique et renonce à exclure le méchant qui se repent presque systématiquement à partir du *Philosophe Marié*. Cette pièce constitue, de ce point de vue, un tournant dans la production, la vision et la philosophie de Destouches en ce qui concerne l'homme. Dans *Le Glorieux*, ce nouveau canevas se confirme²⁶⁰. Un scénario récurrent marque la majorité des comédies de caractère: au début de l'intrigue, le personnage est présenté dans tous ses excès et dans toute sa démesure. L'évolution psychologique qu'il doit vivre et qui se veut efficace grâce à une scène de reconnaissance pathétique, doit l'amener à se reconstruire et à se transformer en personnage responsable et guéri de ses excès. Il remporte ainsi l'admiration et la protection de son entourage. Ce scénario tend à démontrer que l'homme peut être victime d'une faiblesse passagère qui le fait prendre de mauvaises habitudes et qui le fait adopter des idées fausses et dangereuses. Cependant, ce penchant est aussi condamnable que provisoire et accidentel. Le personnage de Destouches s'égaré provisoirement du droit chemin, il finit dans la majorité des pièces par être ramené à la raison au prix d'une expérience à la fois éprouvante et émouvante.

Les trois premières comédies de caractère de Destouches présentent l'histoire de l'exclusion d'un personnage qui menace le bonheur du couple de jeunes premiers. Dans *Le Curieux Impertinent*, la reconnaissance du stratagème et du caractère de Léandre permet une nouvelle configuration dans les relations des personnages. La reconnaissance finale est en effet la promesse d'un bonheur pour le couple formé par Julie et Damon. Elle a permis à leurs amours de voir le jour et a rendu possible leur union. Par sa jalousie et son impertinence, Léandre aurait causé le désespoir de Julie, il est donc écarté et puni. La reconnaissance sauve Julie d'un mariage malheureux et

²⁶⁰ Signalons, par ailleurs, que l'acteur Dufresne n'a pas voulu représenter le glorieux s'il était puni à la fin de la pièce. Destouches a été obligé de changer le dénouement.

la récompense en la personne de Damon, amant sincère et futur mari idéal. Ce même canevas caractérise *L'Ingrat* et *Le Médisant* dont le danger est annulé en faveur de l'épanouissement des couples des jeunes premiers. Ces pièces sont une célébration de l'amour véritable et la promesse d'un mariage réussi et heureux. D'ailleurs, dans *L'Ingrat*, Damis est dangereux mais il ne met pas en péril les liens sacrés du mariage, il s'attaque à une relation qui n'est pas encore officialisée. Ce n'est pas le cas du Tartuffe de Molière qui fait des avances à Elmire et menace un lien sacré établi. Cet hommage rendu à l'institution du mariage est confirmé par le choix assez original qu'ont fait Destouches et La Chaussée en mettant en scène des couples mariés dont les liens sont consolidés et confirmés grâce aux scènes de reconnaissance.

Le Philosophe Marié, chef-d'œuvre de Destouches, grâce auquel il a mérité la reconnaissance de la critique et du public, est un hymne à la liberté individuelle reconnue et bénie par l'autorité sociale. Cette pièce est également l'histoire d'une révélation et d'une libération. Ariste est un philosophe marié et honteux de l'être, c'est cette mauvaise honte qui l'empêche de révéler le secret de son mariage à sa famille. La reconnaissance a lieu à la fin de la pièce et se rapporte à ce mariage secret. Mais la véritable reconnaissance est celle faite par le Philosophe qui se révèle à lui-même et à son entourage en assumant ce qu'il est, en assumant ses choix et en imposant sa volonté et ses désirs. Au début de la pièce, Ariste définit ainsi cette situation inconfortable et douloureuse :

(...) Entre nous, ma faiblesse
Est de rougir d'un titre et vénérable et doux,
D'un titre autorisé, du beau titre d'époux,
Qui me fait tressaillir lorsque je l'articule
Et que les mœurs du temps ont rendu ridicule.
Ce motif, je le sens, n'est pas plus sensé ;
Mais ...²⁶¹

²⁶¹ DESTOUCHES, *Le Philosophe Marié*, (I, 2), pp. 127, 128

Il est conscient de sa faiblesse mais avoue ne pas avoir la force d'affronter le reste de la société tant le préjugé, qu'il a lui-même alimenté, est fort. Il est d'autant plus malheureux que cette faiblesse cause le malheur de sa femme qui souffre des commérages et des avances de tous ceux qui ignorent ce mariage. Ce fils respectueux et aimant n'ose pas révéler à son père son mariage de peur de le décevoir. Quand il décide de lui ouvrir son cœur, il se confie à lui comme il se confierait à un ami. Le père se garde bien de le juger. Avant la scène reconnaissance du secret, Lisimon a pressenti le désespoir et le chagrin de son fils. Avec des yeux de père, il a vu l'angoisse de ce fils qui tente de cacher sa détresse :

J'ai bien vu qu'avec nous, vous ne vous plaisez pas
Quelqu'important sujet vous gêne et vous applique
Je vous trouve rêveur, sombre, mélancolique
(...)
Ouvrez-moi votre cœur. Qu'est ce qui vous afflige ?²⁶²

Une fois le secret levé, il rassure Ariste :

« Je reçois cet aveu plus en ami qu'en père
Mais pourquoi jusqu'ici m'en avoir fait mystère ?²⁶³»

La scène finit sur la promesse d'aider Ariste en toute circonstance. Le père, dont Ariste a craint la réaction, se transforme en un protecteur contre la méchanceté de l'oncle. Il se chargera de « concilier les choses opposées²⁶⁴», c'est-à-dire, de réconcilier le fils et l'oncle dont les points de vue sur le mariage sont divergents. Cette tentative d'harmoniser les volontés, les opinions et les projets s'étend à toute la pièce où les scènes de reconnaissance accordent le mariage et la philosophie, les actions et les idées du philosophe, l'intime et le public, les aspirations personnelles et

²⁶² Ibid. (IV, 2), p. 192

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid. p. 195

l'autorité familiale, la liberté de choisir et la bénédiction de l'entourage. A la troisième scène du quatrième acte, Ariste définit ainsi la mission du philosophe :

Le but d'un philosophe est de si bien agir,
Que de ses actions il n'ait point à rougir
Il ne tend qu'à pouvoir se maîtriser soi-même.
C'est qu'il met sa gloire et son bonheur suprême
(...) Etre vrai, juste, bon, c'est son système unique.²⁶⁵

Lorsque Géronte lui demande s'il prétend être ce philosophe idéal, il répond fièrement qu'il aspire à l'être dans tout ce qu'il entreprend. La reconnaissance morale qui a permis à Ariste de se révéler à lui-même prouve qu'il a réussi à accorder ses sentiments et ses devoirs envers sa famille. Les disparités sur lesquelles débute l'intrigue finissent par s'annuler au profit d'une entente cordiale et sincère.

Le héros a subi toutes sortes d'épreuves aussi cruelles les unes que les autres; c'est le prix de sa guérison et de son héroïsme. A la fin de la pièce, il affiche courageusement son mariage devant son oncle, son père et son ami, et, à travers eux, à toute une société hypocrite. En livrant son lourd secret, il se trouve débarrassé d'un poids qui l'isole et le désespère. Il affirme vouloir mener une vie libre, affranchie des préjugés et de l'autorité tyrannique de l'argent. Il est libéré d'une peur permanente, celle d'apparaître aux yeux des autres tel qu'il est réellement, sans masque et sans mensonges. La souffrance de Mélite, sa femme, a eu raison de sa honte. C'est grâce à elle qu'il se découvre une force et une détermination inédites. Cette femme vertueuse et stoïque détermine son mari à dévoiler leur mariage, en dépit des conséquences fâcheuses redoutées par Ariste. Au dénouement, on lui rend justice, elle, qui a prouvé au père et à l'oncle de son mari qu'elle est une épouse digne et vertueuse, le meilleur parti qu'Ariste pouvait avoir dans sa vie. La scène de reconnaissance consolide l'amour d'Ariste et de Mélite et confirme la solidité de leur union ainsi que la

²⁶⁵ Ibid. (IV, 3), p. 198

solennité de leurs engagements. Il était en conflit avec le monde qu'il redoutait et qu'il voulait quitter pour s'isoler et vivre son bonheur en cachette. Les scènes de reconnaissance viennent le réconcilier avec sa famille à laquelle il ne cède rien. En s'assumant courageusement tel qu'il est, il triomphe du préjugé répandu, et obtient la bénédiction de ceux qui menaçaient, avant les scènes de reconnaissances, son bonheur conjugal. Il n'est plus contraint à la fuite, c'est plutôt lui qui contraint la société à l'accepter tel qu'il est. A la fin de la pièce, Ariste est un homme libre et libéré des chaînes de la honte et du préjugé. Il est réconcilié avec la société tout en revendiquant ses choix d'individu libre et responsable. Le dénouement du *Philosophe Marié* signe une harmonie réalisée au-delà des discordes, un ordre retrouvé, un équilibre définitif qui prend en compte les différents intérêts des personnages. Les scènes de reconnaissance qui se rapportent au mariage secret, celle vécu par Ariste qui se révèle à lui-même grâce à l'épreuve douloureuse de l'affirmation de soi, signent toujours un retour à la normalité instaurée de manière durable. La situation accessoire de dérèglement prend fin et cède la place à l'apaisement. La forte secousse émotionnelle marque durablement les personnages, sa force et son efficacité constituent le pendant du déséquilibre et du désordre qui marquent la situation initiale de la pièce. La reconnaissance justifie et garantit la prévalence d'un ordre juste harmonieux et naturel qui doit succéder à une ancienne configuration de déséquilibre accidentel nullement irréversible²⁶⁶.

Le Glorieux est une pièce où le lien entre les reconnaissances et la conversion du personnage vicieux se fait nécessaire et évident. Il y a, comme le démontre Eloïse Lièvre dans son article « 'Fonds de tendresse et beaux sentiments' : Romanesque et morale dans quatre comédies de Destouches »²⁶⁷, une relation de cause à effet entre morale et romanesque chez Destouches. Les reconnaissances entre un père et sa fille, un père et son fils et enfin, un frère et sa sœur incarnent ce romanesque auquel on

²⁶⁶ C'est précisément cette configuration de l'action qui détourne le public d'aujourd'hui des comédies nouvelles de la première partie du siècle.

²⁶⁷ *La Chaussée, Destouches et la Comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 59

assigne une mission morale. C'est la raison pour laquelle la critique semble s'accorder que toute la comédie larmoyante de La Chaussée est dans *Le Glorieux*. Ce constat est en grande partie motivé par la mission moralisatrice des scènes de reconnaissances pathétiques dans ses comédies larmoyantes.

Le Comte de Turefière, le glorieux, aime Isabelle, fille de Lisimon, bourgeois parvenu. Le glorieux a honte de son père pauvre et malheureux, qui est en même temps père de Lisette, la suivante. Ce père, Lycandre, finit par corriger son fils en exigeant de lui de le reconnaître à genoux, en dépit de sa misère, devant toute l'assemblée. Turefière, accablé par la dignité paternelle, tombe aux genoux de ce père respectable et digne, et se repent. Il s'agit de la scène de reconnaissance la plus émouvante du théâtre de Destouches. L'émotion accrue ressentie par le fils suffit à l'ébranler et à amorcer en lui une conversion sincère qui le fait renoncer à son mauvais caractère :

Lycandre : (...) Redoute mon courroux
Ma malédiction, ou tombe à mes genoux.
Le Comte : Je ne puis résister à ce ton respectable
Et bien vous le voulez ? Rendez-moi méprisable
Jouissez du plaisir de me voir si confus.
Mon cœur, tout fier qu'il est, ne méconnaît plus
Oui, je suis votre fils ; et vous êtes mon père
Rendez votre tendresse à ce retour sincère
Lycandre : En fondant votre cœur, j'ai frémi, j'ai tremblé
Mais, malgré votre orgueil, la nature a parlé²⁶⁸

Eloïse Lièvre affirme que la conversion du Comte est motivée par l'aspect héréditaire des caractères, ce qui confirme « le lien noué entre l'écriture romanesque de la comédie et son but affirmé de correction des mœurs²⁶⁹ ». Elle établit un rapport de

²⁶⁸ DESTOUCHES, *Le Glorieux*, (V, 6), p. 117

²⁶⁹ LIEVRE, Eloïse, « Romanesque et morale dans quatre comédies de Destouches », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 65

cause à conséquence entre le passé, l'éducation et l'histoire du Comte, d'un côté, et son caractère et sa conversion, de l'autre :

Le récit de Lycandre donne ainsi la clé, à la scène 3 de l'acte IV, du vice d'orgueil du comte de Tuffière. Celui-ci tient ce défaut de sa mère, dont le même orgueil fut responsable jadis à la fois des malheurs de Lycandre et de l'éducation obscure de Lisette, que son père voulait protéger. C'est également cette explication par l'hérédité qui conduit au dénouement de l'intrigue moralisante, comme elle a résolu l'intrigue romanesque, dans la mesure où elle déresponsabilise le personnage ridicule de son défaut, en en faisant une victime de la transmission des antécédents parentaux. La présence du père, dans toute la modestie qui est la sienne, matérialisée encore par son aspect misérable, constitue la punition du glorieux, instrument d'une correction qui passe par la simple reconnaissance de paternité, c'est-à-dire l'acceptation d'un autre héritage que celui du caractère de sa mère.²⁷⁰

La reconnaissance est clairement, dans *Le Glorieux*, un instrument de reconnaissance morale. Elle a beaucoup contribué au succès de la pièce. Le bouleversement de Lycandre émeut le spectateur. L'estime qu'inspire ce vénérable vieillard et la soumission inconditionnée du fils, exacerbée par le motif dramatique de la reconnaissance, ne peuvent laisser le spectateur dans l'indifférence. Les scènes de reconnaissance ne sont pas uniquement présentes en tant que simple agrément, mais en tant que motifs dramatiques qui participent de l'infléchissement de la dramaturgie et qui sont porteurs des idées morales de l'auteur.

La Force du Naturel (1750) est sans doute la pièce la plus larmoyante de Destouches dans laquelle se confirment les nouvelles orientations de la comédie dans la première moitié du XVIII^e siècle. Le sujet de la pièce peut paraître, à première vue, comme une nouvelle occasion de déployer un romanesque douteux. Julie prétendue fille du Marquis déteste la bonne société et cause le désespoir de ses parents. Babet, de son côté, a des manières au-dessus de sa condition. Le dénouement va révéler que Julie

²⁷⁰ Ibid. pp. 65, 66

est Babet et Babet est Julie, elles ont été échangées à la naissance. La thèse de la pièce serait, selon la critique de l'époque, la prédominance du naturel sur l'éducation et le milieu. Cela a suffi pour attirer la foudre sur Destouches, accusé d'user dans la pièce de stratagème pour que la mésalliance, dans la pièce, ne soit qu'apparente. Or, *La Force du Naturel* est une pièce éminemment moderne et actuelle de par le traitement du personnage de Julie. Quand cette dernière apprend qu'elle est la fille de la paysanne Mathurine, elle laisse exploser sa joie et son soulagement. Julie est ravie d'avoir été déclassée. Son monologue à la première scène du cinquième acte montre que la reconnaissance libère le personnage et met fin à son mal être :

Fades brimborions, ridicule parure
Vous n'aurez plus l'honneur de farder ma figure (...)
Dans mon vrai naturel je suis déjà rentrée (...)
C'est la seule grandeur où je brulais d'atteindre ;
M'y voilà parvenue. Ah ! Pauvre vérité !
On te prend pour rudesse et pour grossièreté (...)
Je ne vois point Gérard ! Où puis-je le trouver ? (...)
Nous partirons sans crainte et sans témérité,
Criant à haute voix : Vive la liberté ²⁷¹

Julie peut enfin s'exprimer sans fard et sans artifices, débarrassée de la tyrannie des belles manières. Elle rentre en possession d'elle-même. Personne n'aura le droit d'étouffer sa véritable personnalité. Julie est délivrée d'une sorte d'esclavage, d'aliénation qui l'empêche d'être elle-même. Elle n'est plus contrainte de vivre dans un monde qui l'opprime et qui ne la comprend pas. Le thème de la mésalliance ou du préjugé autour de la naissance et du rang social ne constitue pas l'intérêt premier de la pièce. Il s'agirait même d'un faux problème. Cette intrigue, en apparence romanesque à l'excès, est mise au service d'une idée sur l'homme qu'on peut qualifier de moderne, n'en déplaise à ceux qui n'y voient qu'une défense des

²⁷¹ DESTOUCHES, *La Force du Naturel*, (V, 1), pp. 104, 105

privilèges aristocratiques. La *Force du Naturel* est l'histoire d'une émancipation, d'une délivrance d'une jeune femme heureuse d'avoir été déclassée.

Les spectateurs ne semblent pas être embarrassés par le caractère parfois invraisemblable de l'action, en général, et des scènes de reconnaissance, en particulier. Ce qui compte prioritairement, c'est le plaisir qu'ils ressentent devant ce genre de situation. Ils sont conscients que cela n'arrive qu'au théâtre. La force de la convention relègue la question de la vraisemblance de ce genre de scène au second plan et place le plaisir dramatique à la tête des priorités dans ce théâtre. Baculard Arnaud précise à propos des scènes de reconnaissance que la force de la convention arrange à la fois l'auteur dramatique qui peut laisser libre cours à l'imagination, et les spectateurs qui sont satisfaits des effets pathétiques et comiques de ce genre de scènes :

Le théâtre, au reste, s'écarte quelques fois des règles de la vraisemblance. Toutes ces reconnaissances qui réunissent presque toujours ne sont point naturelles : ces pressentiments qu'un père éprouve à la vue d'un fils qu'il ne connaît pas sont des préjugés que les hommes prennent en entrant au spectacle et dont ils se dépouillent à la sortie. N'importe, ces préjugés, quelque grossiers qu'ils soient, sont pour leurs cœurs des sources de plaisir, et ils ont raison de s'y livrer puisqu'ils y trouvent leur compte.²⁷²

Bien qu'elles paraissent parfois invraisemblables, les intrigues plaisent au spectateur. L'invraisemblance ne constitue pas une cause de désaffection, au contraire. Le spectateur sait qu'il vient assister à une fiction et accepte volontiers de se faire illusion lui-même pendant la durée du spectacle et ce pour son propre plaisir car il trouve réellement du plaisir à vivre avec les personnages ces scènes de reconnaissance qu'elles soient pathétiques ou comiques. Le spectateur place son plaisir au dessus de l'exigence de vraisemblance qui l'importe peu. Ce qui compte,

²⁷² ARNAUD, Baculard d', Préface de Coligny, p. 21, in *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'art dramatique*, p. 430

c'est l'émotion ressentie devant le spectacle des reconnaissances. Les spectateurs vivent la représentation de la pièce comme une grande communion qui leur rappelle qu'ils ont en commun cette faculté de s'émouvoir à propos du malheur ou du bonheur d'autrui. L'adhésion émotionnelle ne manque pas de se transformer en adhésion idéologique, favorisée par cette situation d'émotion collective comme l'explique Claude-Joseph Dorat, dans la seconde moitié du siècle : « On ne rejette point la leçon qui s'insinue par les larmes. Elle se fait jour et pénètre à l'insu même de l'esprit, que l'âme trompe alors, pour n'être point contredite dans ses plaisirs²⁷³ ».

2.3 La reconnaissance dans les comédies larmoyantes de La Chaussée

La lecture des pièces de La Chaussée permet de repérer aisément une caractéristique essentielle de l'univers dramatique de cet auteur. Dans toutes ses comédies larmoyantes, l'identité des personnages ainsi que les relations qui les lient entre eux (relations de famille, d'amitié, liens conjugaux...) ne sont jamais clairement définies. L'auteur a ouvertement pris le parti de faire du flou des identités un enjeu de son théâtre. De ce point de vue, il est l'auteur le plus fidèle aux préceptes d'Aristote relatifs à la reconnaissance. En effet, dans ses comédies, les reconnaissances concernent très souvent l'identité civile des personnages ainsi que les secrets de leur naissance. Ses personnages ne sont jamais ce que les spectateurs, ou même les lecteurs, pensent qu'ils sont au début de l'intrigue. Leurs identités sont souvent ignorées par eux-mêmes ou par le reste des personnages de manière à ce que l'enjeu de la pièce soit le plus souvent la découverte de cette identité et ce de manière progressive tout au long de l'action et non seulement au dénouement. Il s'agit d'une caractéristique essentielle du théâtre de La Chaussée, si récurrente qu'elle a fini par

²⁷³ DORAT, Claude-Joseph, *Les Malheurs de l'Inconstance*, 1772, Avant propos, éd. Raymond Trousson, Laffont, « Bouquins », 1993, p. 899, 900, in COUDREUSE, Anne, *Le Goût des Larmes*, PUF, 1994, p. 259

devenir une sorte de griffe qui distingue cet auteur du reste des auteurs dramatiques de son époque. Or, la plupart des critiques y voient la preuve incontestable de la médiocrité de ce théâtre. Lanson voit dans cette caractéristique une « pauvreté d'invention ». Il s'en explique ainsi parlant des personnages :

On dirait qu'ils ont tous égaré ou falsifié leur état civil. Il n'y a pas une comédie où l'on ne trouve un personnage inconnu à lui-même ou aux autres, sans nom ou sous un faux nom. Ce théâtre est une vraie Comédie des erreurs²⁷⁴

Ce genre d'appréciations systématiquement dévalorisantes ne prend pas en compte la stratégie dramatique propre aux comédies larmoyantes, ni la nature du système construit par La Chaussée. Une vérité échappe aux critiques de La Chaussée : les scènes de reconnaissance, dans ses comédies, sont conçues volontairement pour dénouer une intrigue, dont l'inconsistance fictionnelle est parfaitement assumée, et pour garantir, ainsi, le retour de l'ordre et la reconstruction de la cellule familiale. Il est vrai que le système dramatique qu'échafaude La Chaussée semble ne tenir qu'à un fil et que le dénouement par reconnaissance est indéfiniment reculé, parfois au mépris de la vraisemblance. Cependant, l'auteur vise délibérément à susciter l'intérêt du spectateur en alimentant la tension dramatique, en différant le moment des reconnaissances et en réservant au public des fins édifiantes et pathétiques qui éclipsent le caractère artificiel de l'intrigue.

2.3.1 Les scènes de reconnaissance, point culminant du système dramatique de La Chaussée

²⁷⁴ LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie Larmoyante*, Hachette, Paris, 1887, p. 181

Dans l'introduction de son édition du théâtre de La Chaussée, Maria-Grazia Porcelli définit ainsi la structure des intrigues des comédies larmoyantes :

Les faits essentiels, tant pour la psychologie des personnages que pour le développement de l'action, ont eu lieu le plus souvent avant et ailleurs. Il s'agit d'événements traumatisants qui ont mené, pour le moins dans le cas des quatre comédies les plus exemplaires du nouveau genre (La Fausse Antipathie, Mélanide, L'Ecole des mères, La Gouvernante), à la désagrégation des noyaux familiaux : couples d'époux séparés le jour des noces, maris éloignés de leurs femmes et de leurs enfants dont ils ignorent parfois l'existence, jeunes gens qui se croient orphelins, veuves contraintes à se faire secrètement les gouvernantes de leurs propres filles afin de les élever selon des préceptes sains et vertueux. [...] Tous ces personnages sont des victimes innocentes d'un sort injuste qui, des années auparavant, les a privées du droit d'occuper dans le monde la place qui leur revient.²⁷⁵

Il y a toujours, dans ce théâtre, la nécessité d'un détour par le passé pour que l'intrigue puisse se dénouer. Ce détour est rendu possible grâce aux scènes de reconnaissance qui mettent fin aux secrets de famille et qui réunissent, après de longues séparations, des membres d'une même famille. Les personnages de La Chaussée ne sont pas présentés d'emblée comme des personnages souffrant d'une tare ou d'un défaut d'ordre moral. Ils n'ont pas forcément un mauvais caractère, comme ceux de Destouches. Les reconnaissances n'interviennent pas dans leurs vies pour les guérir de leurs défauts, elles correspondent le plus souvent à des circonstances inattendues de la vie qui, surgissant du passé, viennent redresser et réparer une situation problématique qui se déploie dès le début de la pièce. Le personnage de La Chaussée se définit de manière diachronique, c'est-à-dire, toujours par rapport à son histoire.

²⁷⁵ PIERRE-CLAUDE NIVELLE DE LA CHAUSSEE, *Comédies larmoyantes*, éd. Maria-Grazia PORCELLI, Toronto, Lisi, 2002, p. 29-30, cité dans l'article de Catherine François-Giappiconi, « La Chaussée : retour sur quelques idées reçues », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, pp. 127, 128

Cette caractéristique fondamentale de la dramaturgie, propre aux comédies larmoyantes, implique que les expositions soient plus longues et plus étoffées. D'après la dramaturgie classique, l'exposition ne doit pas dépasser les premières scènes d'une pièce, comme le rappelle Porcelli :

Les qualités essentielles que requiert la dramaturgie classique pour une bonne exposition concernent [...] sa rapidité et sa sobriété : l'exposition doit être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable. En somme, elle ne doit retirer ni espace ni valeur à l'intrigue²⁷⁶

Or, dans le théâtre de La Chaussée, les expositions sont fragmentaires et s'étalent sur de longues scènes. Loin d'être la preuve de la faiblesse de ce théâtre, comme le pensent beaucoup de critiques dès le XVIII^e siècle, les expositions étendues constituent « les nouveautés les plus marquantes de la dramaturgie larmoyante car c'est à elles qu'est confiée la transmission d'un nouveau système de valeurs théâtrales et morales²⁷⁷ ». En effet, la nature des sujets et des intrigues rend indispensables deux étapes essentielles dans l'exposition. La première concerne la génération des jeunes personnages, la seconde concerne les représentants de la génération des parents dont la parole se rapporte au passé des personnages et à leurs secrets. Ainsi, le passé a une place fondamentale dans l'intrigue. Il ne s'agit pas de péripéties secondaires et fastidieuses, « ces faits *sont* la pièces²⁷⁸ », comme l'affirme Porcelli. Chaque famille est dotée d'une histoire, d'un passé douloureux. La génération des parents possède des secrets dont il faut rendre compte au cours de l'exposition et dont la divulgation a une incidence capitale sur la vie des descendants et sur le déroulement de l'intrigue. La dramaturgie larmoyante construite sur

²⁷⁶ PORCELLI, Maria-Grazia, « L'exposition dans les comédies larmoyantes de Nivelles de La Chaussée », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 156

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid. p. 161

l'importance de l'histoire familiale et sur les secrets de familles se fonde naturellement sur des ressorts dramatiques tels que les coups de théâtre et les reconnaissances qui lèvent les obstacles nés dans un passé lointain, dénouent l'intrigue et assurent un retour à l'ordre et une réconciliation entre les personnages et entre les générations. Pierre Frantz avait également relevé l'importance stratégique et dramatique du principe de la reconnaissance. Pour lui, le motif romanesque que constitue le secret est déterminé par :

Les scènes de reconnaissance, si nombreuses dans ce théâtre [...] Ces scènes ne sont pas seulement un moyen de dénouer une intrigue par l'arrivée soudaine d'un père, comme dans *Le Fils Naturel* ou dans *L'Avare*. Il s'agit d'un motif récurrent, thématiquement explicitement et prolixement. Mariages secrets, enfants cachés, identités dissimulées etc., les secrets, merveilleusement démultipliés, sont l'occasion de récits et de révélations successives ou, l'inverse, de retardements inexplicables et de quiproquos.²⁷⁹

Deux pièces de *La Chaussée* ne mettent pas en scène une histoire familiale qui s'étend sur des générations. Pourtant, le passé des personnages représente, quand-même, une donnée fondamentale de l'intrigue. Dans *L'École de la Jeunesse*, il est question de l'histoire d'un jeune homme dont le passé peu glorieux l'empêche d'accéder au bonheur, bien qu'il ait changé de comportement et de caractère. Dans sa jeunesse, Clairval était libertin et débauché. Il ne l'est plus au lever du rideau ; il a changé et éprouvé un repentir sincère. Cependant, cette jeunesse débauchée le rattrape et constitue un obstacle devant son mariage avec Zélide, dont la mère reste intraitable. Clairval relève, avec amertume, cette injustice :

« Que le passé devient une charge importune !

²⁷⁹ FRANTZ, Pierre, « Le Romanesque dans le théâtre de *La Chaussée*. Réflexion sur un *Topos* critique », in *La Chaussée, Destouches et la Comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 184

Qu'un début malheureux entraîne d'infortune !²⁸⁰».

La fin de la pièce démontrera que la seule possibilité du bonheur passe incontestablement par un face à face avec ce passé qu'il faut assumer et racheter, Clairval affirme en effet :

« (...) il est dangereux

D'avoir à réparer un début malheureux²⁸¹ ».

Il a toutefois eu le courage d'affronter la mère de Zélide et de la convaincre de son sincère repentir. Son honnêteté a payé, son bonheur est désormais possible. Il aurait pu éviter ce face à face avec le passé en faisant en sorte que la Comtesse ne reçoive pas le courrier qui peut le perdre, car comportant sa véritable identité :

Quel préjugé mortel !
On peut dès le berceau nous juger sans appel !
[...] Madame apprenez donc que je suis devenu
Ce que je vous parais ; oui, c'est un fait connu.
Je me suis fait, je crois, un autre caractère.²⁸²

Au lieu d'opter pour ce détour facile et malhonnête, il a préféré affronter la colère de la Comtesse et prendre le risque de tout perdre dans le cas où son honnêteté ne le sauverait pas.

Le Préjugé à la mode met en scène un couple en crise. Depuis des années déjà, mari et femme ne se comprennent plus. Durval est victime du préjugé selon lequel un mari ne doit pas aimer sa femme. Il aime sa femme mais lui cache son amour et n'ose pas le lui avouer. Sa femme, Constance, lui cache à son tour, son désespoir et ses larmes. Durval ne peut s'empêcher, cependant, d'envoyer des présents à sa femme, que cette dernière refuse pensant qu'ils proviennent de deux prétendants, amis de son mari.

²⁸⁰ LA CHAUSSEE, *L'Ecole de la Jeunesse*, (V, 3), p. 181

²⁸¹ Ibid. (V, 6), p. 188

²⁸² Ibid. (IV, 1), p. 162

Dans cette pièce, les obstacles à l'amour concernent l'histoire de ce couple victime d'un préjugé social. Les reconnaissances ne se rapportent pas simplement à l'identité réelle de celui qui envoie les présents, mais surtout aux dispositions de chacun d'eux. Constance apprendra que c'est bien son époux, et non ses amis, qui est à l'origine des cadeaux qu'elle reçoit, mais elle apprend également que ces cadeaux sont la confirmation de l'amour qu'il lui porte, sans oser le lui déclarer par peur du ridicule. Les scènes de reconnaissance qui n'interviennent qu'au dernier acte rendent possible la réconciliation des deux époux qui ont été longtemps séparés et malheureux à cause d'un préjugé social ridicule et condamnable.

Dans toutes les autres comédies larmoyantes de *La Chaussée*, l'origine des malheurs des personnages se situent dans un passé lointain. L'intrigue correspond à un processus qui mène les personnages d'une méconnaissance d'identité à une reconnaissance d'identité qui se double d'une reconnaissance d'un secret ou d'un lien de famille ignorés.

Dans *Mélanide*, deux amants, Mélanide et le Marquis d'Ormancé, sont forcés de se séparer et se retrouvent après dix-sept ans chez des amis communs. De leur union passée est né Darvianne, jeune homme qui a toujours ignoré que Mélanide n'est autre que sa propre mère. *La Chaussée* a fait le choix de tenir les spectateurs en haleine en leur taisant, longtemps, ce qui est arrivé avant le lever du rideau. La scène de reconnaissance entre le fils et la mère est l'endroit de la pièce le plus applaudi car hautement dramatique. S'ensuit une reconnaissance entre le père et le fils où le passé s'impose aux personnages et reprend ses droits sur eux bien que « *La Chaussée* compose une scène étrange et tendue de reconnaissance refusée²⁸³ ». Le Marquis, surpris par ce passé qui le rattrape refuse de reconnaître son propre fils, mais est aussitôt attendri et rendu à la raison par les supplications de Mélanide et de Darvianne. Les deux époux ont perdu, dans le passé, tout contrôle sur leur destin. Lors des retrouvailles, ils reprennent la main et entendent tous décider de leur

²⁸³ DAGEN, Jean, « Introduction », *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 19

devenir. La Chaussée retarde les révélations et crée une tension dramatique qui exacerbe l'émotion des personnages et des spectateurs.

Dans *La Fausse Antipathie*, le passé des personnages constitue le sujet même de la pièce. Silvie et Saintflore ont été mariés, malgré eux, par leurs familles. A la sortie de l'Eglise, Saintflore est obligé de fuir après avoir tué son rival, lors d'un duel. Silvie se retire dans un couvent. L'action commence douze ans plus tard. Les deux époux se rencontrent, sans se reconnaître, chez Géronte, l'oncle de Silvie. Ils ont changé de nom et sont désormais Léonore et Damon. Ils s'aiment dès la première rencontre mais leurs engagements passés les empêchent de s'unir. Le dénouement est inscrit dans les premières scènes de la pièce. Les deux valets espèrent le mariage de leurs maîtres : « Léonore et Damon sont formés l'un pour l'autre²⁸⁴ », remarque Nérine, suivante de Léonore. L'amour recevra une légitimité sociale quand les personnages se reconnaissent comme étant Saintflore et Silvie. Leur mariage a déjà eu lieu douze ans plutôt et ce détour par le passé a permis l'épanouissement de l'amour et le bonheur du couple, enfin réuni. L'antagonisme qui oppose, dans la tête des personnages victimes de leur ignorance, Amour et mariage disparaît. Nature et société sont réconciliées comme l'exprime Gianni Iotti :

Le pathétique de La Chaussée tire sa source d'une dramatisation des relations entre nature et institution ; par delà l'apothéose de celle-ci, qui englobe victorieusement, ces textes suggèrent le caractère conflictuel du rapport entre les deux termes, tout en le niant par le dénouement²⁸⁵

Le mariage, voulu par les parents est finalement approuvé par les enfants qui se sont aimés sans savoir que la légitimation de cet amour arrivera *a posteriori*. Les deux générations sont réconciliées, sentiments et codes sociaux coïncident, désirs et

²⁸⁴ LA CHAUSSEE, *La Fausse Antipathie*, (I, 3), p. 86

²⁸⁵ IOTTI, Gianni, « Figures du pathétique chez La Chaussée et chez Voltaire », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 308

devoirs sont assortis. Les scènes de reconnaissance arrangent tout pour le mieux et annulent tous les conflits rencontrés par ou intériorisés par les personnages. Ainsi, comme l'affirme Sophie Marchand, les reconnaissances garantissent le retour à un ordre qui prévalait dans le passé :

Le dénouement réitère l'ordre originel, c'est-à-dire non pas l'ordre initial de la pièce, mais les structures sociales à la source du roman familial. Frappante est, en effet, la coïncidence absolue des structures dépeintes à l'exposition et au dénouement et la jonction ainsi établie entre passé et présent, comme si l'action n'avait eu pour effet que de reproduire un ordre ancien²⁸⁶

Le passé du personnage ressurgit soudainement, dans les comédies larmoyantes, en vertu de scènes de reconnaissance qui doivent réconcilier le personnage avec son passé, condition primordiale pour vivre pleinement un bonheur présent. Il lui est souvent impossible d'envisager un avenir sans cette réconciliation avec ce qu'il fut. Ainsi, le passé rattrape toujours les personnages de *La Chaussée*, leur apporte des nouvelles rassurantes sur eux-mêmes, et leur évite de commettre des erreurs, qu'ils risquent de regretter, en apportant un éclairage essentiel à l'action. La vie des personnages prend sens grâce aux scènes de reconnaissance qui rendent possible ce voyage salutaire dans le passé, voyage doté d'une fonction thérapeutique qui devrait annuler une conscience douloureuse de manque, de malaise profond, intériorisés par les personnages. Dans un premier temps, les retrouvailles avec un membre de la même famille ou les révélations sur la véritable naissance réconcilient le personnage avec lui-même, l'aident à voir clair dans son cœur et à s'expliquer des phénomènes énigmatiques. Ensuite, ces retrouvailles le réintègrent dans un milieu stable où il retrouve sécurité et soutien.

²⁸⁶ MARCHAND, Sophie, « Les jeux de l'ordre et du désordre : réflexions sur les intrigues de *La Fausse Antipathie* et de *Mélanide* », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 173

Le retour du passé ainsi que son intervention directe dans un présent en déséquilibre est le scénario de toutes les pièces de La Chaussée. Mélanide retrouve, dans la pièce qui porte son nom, un mari perdu de vue depuis de longues années, Mme Argant retrouve son enfant qu'elle a abandonné presque à la naissance, dans *l'École des Mères*. Dans *La Fausse Antipathie*, Léonore et Sainflore se retrouvent des années après le jour de leur mariage, le passé ressurgit et les réunit de nouveau sous le signe de l'amour et de la réconciliation. Jean-Paul Sermain met l'accent sur l'importance du passé dans les pièces de La Chaussée. Il précise que ce dernier :

fait accéder [s]es personnages à la conscience de ce qu'ils sont, en les ramenant à régler leur rapport au passé. C'est le passage du temps, et non des volontés cruelles et perverses, qui ont créé des blocages et installé les personnages dans le malheur [...] le temps a progressivement tordu les relations et les sentiments, conduit à des conflits et des impasses, laissé chacun suivre une pente trop facile. Le théâtre de La Chaussée est par conséquent profondément anti-tragique : le passé ne condamne pas les personnages, ni des fautes obscurément accomplies [...] Pour La Chaussée, la poursuite de l'histoire vécue des personnages est un moyen de corriger ce qu'elle a produit de malheureux, les disgrâces et les erreurs. L'issue du drame tient à la manière de voir le passé et de l'intégrer au présent, d'en faire une partie de sa personne : elle repose sur une réforme intérieure qui permet de s'approprier de façon nouvelle, plus sereine, ce qui a été vécu.²⁸⁷

Nul salut pour le personnage sans la réconciliation avec son passé et son histoire. Nul espoir de bonheur non plus. Les scènes de reconnaissance s'inscrivent, comme le note Jean Dagen, dans « une continuité aussi prévisible qu'irréversible » et consacrent « l'accomplissement d'une logique latente²⁸⁸ ».

²⁸⁷ SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelle de La Chaussée, rival ou disciple de Marivaux ? », in *Nivelle de La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, PUPS, 2011, pp. 334, 335

²⁸⁸ DAGEN, Jean, « Introduction », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 13

2.3.2 La reconnaissance, une voie vers le bonheur conjugal et familial

Le retour de l'ordre est un principe autant formel qu'idéologique dans les comédies larmoyantes de La Chaussée. Le personnage se réconcilie avec son passé et se voit réintégré au sein d'une communauté soudée et au sein d'une histoire. Les malheurs, les conflits et déchirures du passé s'annulent. Dans cet univers dramatique, « on peut changer le passé. Non seulement les enfants ne succombent pas aux erreurs de leurs parents, mais grâce à eux, ces erreurs sont évitées, et les blessures se cicatrisent²⁸⁹ ». Parce que les personnages peuvent changer le passé, parce que ce passé est cause de leur bonheur et parce que son retour est loin d'être vécu comme une malédiction, le théâtre de La Chaussée est aux antipodes du tragique. « À la vérité du conflit tragique œdipien, qui fait exploser les relations familiales, le mensonge du pathétique larmoyant substitue cette seconde naissance qu'est la reconnaissance à l'intérieur d'une famille²⁹⁰ », fait remarquer Gianni Iotti. Les scènes de reconnaissance garantissent systématiquement l'harmonie entre passé, présent et avenir des personnages. Il n'est plus question d'une fatalité destructrice ; les scènes de reconnaissance sont la preuve et l'incarnation dans le théâtre de La Chaussée d'une logique systématiquement optimiste. Il ne s'agit pas, comme il plaît à la critique de le ressasser depuis le XVIII^e siècle, d'un motif récurrent mis au service d'un romanesque douteux. Les scènes de reconnaissance sont partie prenante d'une stratégie dramatique qui consacre inmanquablement les fins heureuses²⁹¹.

²⁸⁹ PORCELLI, Maria Grazia, « L'exposition dans les comédies larmoyantes de Nivelles de La Chaussée », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 164

²⁹⁰ IOTTI, Gianni, « Figures du pathétique chez La Chaussée et chez Voltaire », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 308

²⁹¹ Sophie Marchand fait remarquer que les personnages secondaires et les domestiques objectent à la l'attitude fataliste et désespérée une « proposition anthropologique et dramaturgique plus ouverte et plus optimiste », in « Les jeux de l'ordre et du désordre : réflexions sur les intrigues de *La Fausse Antipathie* et de *Mélanide* », *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 169

Elles sont le signe d'une philosophie optimiste selon laquelle la réconciliation du personnage avec lui-même, avec son histoire et avec les siens est une fatalité. Au siècle des Lumières, La Chaussée « croit fermement en la possibilité de réécrire l'histoire, de se réformer et de progresser. [...] Comme toute bonne comédie [la comédie larmoyante] restitue ainsi à ses acteurs une perspective de bonheur²⁹² ». C'est sans doute cette réversibilité du temps, cette possibilité du changement, la réparation systématique du mal et la résolution de tous les conflits selon les vœux de tous les personnages qui marquent ce genre de comédie et qui explique deux phénomènes opposés : l'approbation du public et les condamnations de la critique. Le motif récurrent de la voix du sang, corollaire intime des scènes de reconnaissance, fonctionne systématiquement, dans les pièces où il est présent, comme une force bienveillante garante de ce retour de l'ordre juste. Cette force de l'instinct se passe de la connaissance rationnelle et atteint son but efficacement²⁹³. Dans *l'Ecole des Mères*, la voix du sang ordonne à Marianne d'aimer sa mère malgré la cruauté de cette dernière, elle inspire à Mélanie de *L'homme de Fortune* un sentiment fort et confus à l'égard de ce vieillard fatigué et ému qu'est le vicomte d'Elbon et qui n'est autre que son propre père. Elle ordonne à Darvianne, dans *Mélanide*, de respecter le Marquis bien qu'il pense qu'il s'agit de son rival, et qui s'avèrera être son propre père. La voix du sang est la voix du cœur qui reconnaît instinctivement les êtres chers perdus de vue par les hasards de la vie. C'est la voix de la nature qui parle toujours juste et ne ment ni ne se trompe. Par son efficacité et ses appréciations justes et justifiées, elle est le pendant, dans le théâtre de La Chaussée²⁹⁴, du destin aveugle

²⁹² Ibid.

²⁹³ Gustave Lanson voit dans cette caractéristique des comédies larmoyantes de La Chaussée une des faiblesses majeures de ce théâtre. L'instinct remplace selon lui des valeurs comme celle de l'effort, la victoire sur soi-même et la volonté. La reconnaissance grâce à la voix du sang remplacerait chez La Chaussée la connaissance qui deviendrait inutile.

²⁹⁴ C'est également valable dans quelques comédies moralisantes de Destouches. La voix du sang parle juste à Lisette du *Glorieux* qui supporte volontiers le caractère suffisant et méprisant du Marquis sans se douter qu'il s'agit de son propre frère. Ce motif marque également la comédie *La Force du Naturel*.

responsable des malheurs des personnages. C'est le triomphe d'une justice suprême qui répare les aléas de la fortune et qui garantit tôt ou tard un retour à l'ordre en réunissant les membres d'une même famille permettant des retrouvailles qui sont ressenties et vécues comme le triomphe d'une configuration originelle harmonieuse et naturelle de la famille. Les scènes de reconnaissance assurent par conséquent et quasi systématiquement une fin heureuse et optimiste. Elles réparent l'accidentel et le contingent en incarnant une force bienveillante et sont, ainsi, la manifestation dramatique d'une circonstance systématiquement heureuse qui se substitue à la notion de la fatalité tragique et irréversible. Alors qu'Aristote définit la reconnaissance comme un passage du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur, *La Chaussée* ne semble retenir que la définition de la reconnaissance qui fait passer le personnage du malheur au bonheur. Rien n'est laissé au hasard, pas même le hasard lui-même qui est mis au service d'une logique dramatique dont l'issue est toujours conforme aux attentes des spectateurs et aux espérances des personnages. Dans ce théâtre, les scènes de reconnaissance sont la matérialisation de l'étape ultime d'une logique profonde et d'un processus dont la fin est prévisible, espérée et attendue.

Par ailleurs, les reconnaissances sont ce qui rétablit le personnage dans ses droits et ce qui lui assure un bonheur parfait et durable. Dans *La Fausse Antipathie*, la scène de reconnaissance finale vient restituer au mariage, autrefois contracté, une validité sentimentale : l'amour affiché et assumé ouvertement vient bénir, renforcer et légitimer le mariage qui liait, par le passé, deux êtres contraints et forcés. La reconnaissance apporte donc une légitimité sociale et morale à l'amour, né *a posteriori*. Heureuse découverte que celle de ce mariage qui vient combler les vœux de Léonore et de Sainflore. La pièce est une célébration de la conjugalité bourgeoise fondée sur un amour et une tendresse mutuelle et affichée.

Dans *L'Homme de Fortune*, une reconnaissance vient bénir une mésalliance ! Position assez neuve pour une époque où ces mésalliances sont tout au plus tolérées. D'habitude, la reconnaissance vient annuler une mésalliance et montrer qu'elle n'est

qu'apparente en révélant la véritable identité de l'un des partenaires. Dans *L'Homme de Fortune*, l'emploi et la symbolique de la reconnaissance sont neufs, sinon inédits. Loin d'annuler la mésalliance, elle la confirme. Le Vicomte D'Elbon ne veut pas que sa fille se marie au-dessous de sa condition. Or, il ne sait pas que sa fille aime le fils d'un bourgeois, Brice père, qui se trouve être l'un de ses meilleurs amis et qui travaille à éviter cette mésalliance aux dépens du bonheur de son propre fils. Dès que le Vicomte découvre l'identité de l'homme qui aspire à la main de sa fille, il renonce immédiatement à ses préjugés et reproche vivement à Brice père ses tentatives de faire échouer le mariage. Parlant de son futur gendre, il affirme :

Il m'a tiré
D'une erreur qui m'aurait à jamais déchiré
Vous me faites, Monsieur, une mortelle offense
Le seul moyen qui s'offre à ma reconnaissance
Si conforme à mes vœux, et si chers à mon cœur,
Vous voulez m'en priver.
(...)
Pardonnez ma rigueur, ma honte est extrême.²⁹⁵

Cet emploi peu ordinaire de la reconnaissance qui rend possible une mésalliance, prouve que la priorité est donnée ouvertement, dans la pièce, à la communion des cœurs plutôt qu'au souci d'accorder des rangs sociaux.

Par ailleurs, La Chaussée a fait de l'hommage rendu à l'harmonie de la cellule familiale un motif récurrent et essentiel de ses comédies larmoyantes. Mélanide n'est autre que l'histoire d'une famille qui se réunit de nouveau après une longue et douloureuse séparation pour la mère le père et le fils. L'évolution de l'intrigue annule les *incognitos* des trois personnages, au dénouement. Mélanide retrouve un mari, Darvienne un père et le Marquis une famille qu'il a longtemps recherchée. La pièce est une célébration des valeurs de la famille bourgeoise : amour, sacrifice, respect et

²⁹⁵ LA CHAUSSEE, *L'Homme de Fortune*, (V, 4), p. 287

renoncement. Les brouilles cèdent la place à la réconciliation générale et au triomphe de l'amour filial et paternel. *L'École des Mères* célèbre également la cellule familiale. Aussi romanesque et étrange qu'en puisse être le sujet, le dénouement ramène Angélique à sa famille, la mère regrette tout le temps passé loin de sa fille, le père se réjouit de voir toute sa famille réunie de nouveau. L'amour finit toujours, chez La Chaussée, par prendre le dessus sur les conflits familiaux qui sont toujours accidentels et provisoires puisque le dénouement vient systématiquement les pacifier. C'est cette caractéristique essentielle de l'univers dramatique de La Chaussée qui est mise en relief par Jean Dagen :

A considérer la part de la satire dans ses comédies, satire de la noblesse, de la justice, des préjugés de tous ordres, à voir comme il ménage le triomphe de la valeur individuelle et du sentiment authentique, indépendamment de toute référence à un catéchisme religieux, on devrait au moins le créditer de la liberté de jugement, du souci de réalisme que la critique lui refuse.²⁹⁶

Le romanesque des reconnaissances est loin de saper l'audace de la dénonciation des préjugés sociaux puisque compensé par la proximité sociale. Ce sont les émotions ressenties et exacerbées lors de ces scènes de retrouvailles touchantes qui sont le vecteur d'enjeux sociaux et moraux. La morale est toujours en situation chez La Chaussée, la plus récurrente et la plus visible étant ces retrouvailles pathétiques qui permettent le recouvrement d'une identité perdue et la réhabilitation de l'individu dans ses droits, au sein de l'institution sociale.

²⁹⁶ DAGEN, Jean, « Introduction », in *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, p. 16

Dans les comédies de Destouches et de La Chaussée, les scènes de reconnaissance fonctionnent comme une matérialisation de l'ordre et de l'harmonie qui doivent régner dans la sphère de l'intime puis, dans une seconde étape, caractériser la sphère publique. Leurs personnages sont toujours inscrits dans l'espace domestique ; la majorité écrasante des pièces ont pour objet le couple, la famille et les relations amicales. Cette caractéristique renseigne sur les priorités de la comédie nouvelle, à savoir la mise en scène de personnages dont la condition, les préoccupations et les sentiments sont proches de ceux du spectateur et de son vécu. L'exigence de proximité inspire le désir de s'intéresser aux nouvelles comédies. Les scènes de reconnaissance rendent passionnante et intéressante la cellule domestique. Par ailleurs, la priorité est donnée ouvertement au bonheur individuel et social. L'individu doit d'abord rentrer en possession de son identité et de son histoire parce que « le mal vient plutôt de l'oubli du passé, de la volonté de l'écarter, [et que] le bonheur consiste à se réconcilier avec lui, à être enfin pleinement soi ²⁹⁷ ». Réconcilié avec lui-même, grâce aux scènes de reconnaissance, l'individu est rassuré sur le monde qui l'entoure. Le bonheur n'est jamais conçu, en effet, sans un rapport intime aux autres, à l'entourage immédiat et à la société. Le bonheur de l'individu n'est pas possible dans l'isolement et la solitude. Les scènes de reconnaissance doivent impérativement permettre au personnage de retrouver sa place au sein de la cellule familiale et de l'ordre social. Cette harmonie qui se rapporte à l'univers privé désigne ouvertement celle qui doit caractériser la société. La famille est en effet considérée, dans le théâtre de La Chaussée et de Destouches, dans son rapport à sphère plus importante, qui l'englobe et dont elle n'est jamais séparée : la société. L'ordre qui finit par prévaloir dans la sphère de l'intime et dans l'univers domestique doit à terme prévaloir dans la sphère publique. La consolidation des liens familiaux est la condition de la consolidation des liens sociaux. Il est nécessaire, de ce fait, de mettre

²⁹⁷ Ibid. p. 335.

en lumière ce retour de l'ordre à la fin des pièces à travers la récurrence systématique de la fin heureuse grâce aux scènes de reconnaissance qui viennent rassurer les personnages et fortifier les rapports qui les unissent.

Les dénouements par reconnaissance sont également l'occasion pour Destouches et La Chaussée de marquer leur distance par rapport à la conception tragique de la fatalité qui s'abat sur les personnages et qui apporte malheur et désespoir. C'est également l'occasion de rejeter les dénouements comiques où se déploie une sorte de désillusion par rapport à la nature humaine et où les scènes de reconnaissances ne sortent pas les personnages principaux de leurs erreurs et ne les guérissent pas de leurs défauts²⁹⁸. Les scènes de reconnaissance sont le moyen par lequel s'affirme une conviction selon laquelle l'accession au bonheur, le règne de l'ordre, le triomphe du juste et la résolution édifiante des conflits sont inéluctables. Ce que la critique a toujours considéré comme la faiblesse première du genre, à savoir ces scènes de reconnaissance qui viennent miraculeusement bouleverser le cours de l'intrigue tout en lui assurant une résolution invariablement heureuse est précisément ce qui constitue l'originalité de cette stratégie dramatique qui a prouvé son efficacité. Ainsi, ce qui est jugé comme la faiblesse principale de ces est précisément ce qui en constitue l'intérêt premier. En introduisant dans la pièce ce moment surprenant qui bouleverse le déroulement de l'action, les scènes de reconnaissance démontrent que tout reste possible, même au comble du désespoir et du malheur. Elles laissent la place grande à une vision optimiste et rassurante de l'homme et de la société dans laquelle il évolue. La nature triomphe toujours du travers social, la bonté foncière de l'homme contrecarre toujours le vice passager, la justice finit toujours par avoir le dessus sur les tentations coupables, l'ordre est systématiquement vainqueur. Les scènes de reconnaissance dans ces comédies sont mises au service d'une morale universelle, c'est-à-dire de la bonne et vieille morale qui garantit le triomphe du vrai

²⁹⁸ L'exemple du *Joueur* de Regnard est très pertinent à cet égard. Valère, qui a promis à Angélique d'abandonner le jeu, échoue et en vient même à engager le portrait de sa bien-aimée. A la fin de la pièce, loin d'être guéri de ses excès, il se console rapidement de sa perte et entend trouver un substitut de l'amour dans le jeu.

et du bien. Les deux auteurs prônent une morale pratique, sérieuse et optimiste ; une morale conservatrice et idéaliste qui érige la vertu comme seule garant du salut de l'homme et du bonheur individuel et collectif. Condamnant implicitement toute vision pessimiste de la condition humaine, la comédie sérieuse affirme la primauté d'un ordre juste qui finit toujours par triompher. Les personnages vicieux de Destouches, ceux malmenés par la vie de La Chaussée connaissent tous une fin heureuse. Les uns se repentissent, obtiennent le pardon et regagnent la confiance et l'estime de leurs proches, les autres voient leur calvaire prendre fin et se trouvent récompensés de leur patience dans le comble du malheur. Certes, le monde que célèbrent nos auteurs peut sembler féérique et niaisement parfait, cependant, ce qui compte dans ce théâtre, c'est de donner à voir cet ordre juste triomphant et de le présenter non comme accidentel, mais comme récurrent car garanti par une providence bienveillante et clémente et fondé sur une foi inconditionnelle en la bonté foncière de la nature humaine. Les spectateurs de l'époque ont été séduits par cette vision apaisée du monde qui les rassure sur eux-mêmes.

L'ambition de La Chaussée et de Destouches fut aux antipodes de celle de Marivaux. Les comédies de ce dernier n'offrent pas de certitudes, elles ne prétendent pas apporter des vérités absolues sur l'homme, ni lui attribuer une identité unique. Marivaux ne recourt pas aux reconnaissances pour garantir un retour définitif à un ordre durable, il ne préjuge pas de l'issue de ses intrigues. Ses personnages ne jouissent pas d'un bonheur parfait, parfois même ils évitent le pire pour toute récompense. Son but, « contrairement à la presque totalité des dramaturges du XVIII^e siècle, n'est pas de moraliser l'existence mais d'en montrer les aléas, les incertitudes, les alternatives ²⁹⁹ ». Son univers dramatique inquiète. Ses comédies soulagent plus qu'ils ne rassurent.

²⁹⁹ *Le Théâtre en France, 1. Du Moyen Âge à 1789*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1977, p. 24

Il a, en effet, exploré d'autres voies pour la comédie à une époque où « ce qu'on demande à un dramaturge c'est d'abord un enseignement moral adapté aux besoins du jour et répondant aux aspirations d'un public bourgeois³⁰⁰ » et une lumière rassurante qui doit surgir au dénouement. La comparaison de deux univers dramatiques, celui de Marivaux et celui de La Chaussée, esquissée par Jean-Paul Sermain, montre l'écart évident qui sépare deux visions radicalement différentes du monde :

La Chaussée marque, lui, sa confiance dans un ordre humain et social, dans des valeurs simples, dans des vérités accessibles : chacun, par son histoire personnelle, est menacé de s'en éloigner, de s'embrouiller, d'aller au malheur, mais le temps qui a produit ces fautes les corrige, défait les nœuds les plus serrés, laisse chacun revenir à un bonheur toujours imminent. Avec Marivaux, le spectateur rit beaucoup, mais a de quoi, non pleurer, mais s'inquiéter. Avec La Chaussée, le spectateur peut beaucoup pleurer, mais il est toujours rassuré.³⁰¹

Les enjeux de la reconnaissance marivaudienne sont bien différents de ceux de la reconnaissance dans les comédies de La Chaussée et de Destouches. Il ne s'agit pas d'acquérir une identité sociale mais d'exister par le cœur. Le crédo du personnage marivaudien est *j'aime, donc je suis !* C'est cette identité qui est affirmée, à chaque fois, lors de la reconnaissance, quand le personnage réussit à déchiffrer ce qui se passe au fond de lui-même. La reconnaissance est l'aboutissement d'une expérience transformatrice qui rompt avec tout ce qu'a pu connaître le personnage auparavant et qui lui permet « de découvrir une vérité existentielle salutaire³⁰² ». Si l'individu retrouve et recouvre un nom, une famille et une identité sociale chez Destouches et chez La Chaussée, chez Marivaux, l'individu évolue, change et se transforme. Pour

³⁰⁰ GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 152

³⁰¹ SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelles de La Chaussée, rival ou disciple de Marivaux ? », in *Nivelles de La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle*, PUPS, 2011, p. 338

³⁰² SANAKER, John Kristian, *Le Discours mal apprivoisé*, p. 27

se reconnaître, il doit rompre avec ce qu'il connaît de lui-même et accepter de se découvrir comme un être essentiellement autre. Les personnages de Marivaux sont des « acteurs de bonne foi » qui font l'expérience de l'accession à une vérité sur eux-mêmes malgré le jeu et le masque. Ils ne jouissent pas du confort que procure la foi en la vertu et l'enracinement dans une histoire familiale. Ils ne peuvent pas compter uniquement sur un destin heureux et sur une justice gratifiante. Ils doivent transformer leur surprise, leur détresse, leur étonnement et leurs doutes en une reconnaissance d'eux-mêmes, qu'ils doivent acquérir et non attendre. Le secours ne vient pas du passé mais de l'instant présent. Parlant du personnage bourgeois dans les comédies nouvelles au siècle des Lumières, Robert Mauzi le distingue fondamentalement de ceux de Marivaux. Le personnage bourgeois se contente de remplir ses obligations et devoirs moraux avec une confiance immuable en une résolution heureuse des conflits qu'il vit :

A la différence des héros de Marivaux, qui une fois tirés du néant par l'amour, doivent travailler au déchiffrement de leur propre cœur, il n'a jamais à se connaître ... Ainsi n'a-t-il jamais affronté l'angoisse ni succombé à la fantaisie. Il peut juger avec la sûreté d'une conscience où ne demeure plus une parcelle de vide. Tel est bien son triomphe, avoir comblé ce vide qui est au centre de l'homme et qui cause son malheur. La condition bourgeoise remplit parfaitement la condition humaine : elle s'y ajuste bord à bord. Toute marge est ainsi supprimée entre la vie et le rêve, entre l'instinct et la conscience³⁰³

Il est vrai que l'univers dramatique des comédies larmoyantes et moralisantes offre, grâce aux scènes de reconnaissance, une bienfaisante illusion et une parenthèse enchantée qui rassure sur le sort de la vertu malheureuse puis triomphante. Cet univers est construit selon une cohérence profonde qui garantit systématiquement la

³⁰³ MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, p. 275

restauration des liens disloqués et le retour du bonheur grâce à des *incognitos*, des reconnaissances et des retrouvailles imprévues.

La Comédie sérieuse a prouvé son efficacité par son succès. L'adhésion du public atteste de ce succès ; le sort qu'ont eu les représentations des pièces de Destouches et La Chaussée le confirme. L'engouement général pour le genre sérieux explique l'entrée de Destouches et de La Chaussée à l'Académie Française bien avant Voltaire et Marivaux. Leurs comédies ont été critiquées, méprisées, moquées sans que cet acharnement de la critique n'ait réussi à les disqualifier auprès d'un public conquis. L'Histoire littéraire, les comptes rendus de spectacles de l'époque, le nombre des spectateurs et des représentations donnent tort aux ennemis de la nouvelle comédie. Certes, Destouches et la Chaussée ont été contraints de se plier aux exigences d'un public qui aime à se laisser émouvoir devant des scènes romanesques et attendrissantes, mais cela ne signifie pas qu'ils ont sacrifié à ce besoin de plaire les desseins qu'ils ont assignés à leurs comédies. Il ne s'agit pas de céder à la facilité et ne se soucier que de remplir des salles de théâtre mais de promouvoir un comique nouveau qui se propose d'enseigner une morale par le biais de ressorts dramatiques efficaces. Il s'agit de promouvoir un nouveau mode de réception fondé sur le pathétique et l'émotion du spectateur. Destouches et la Chaussée ont compris qu'il faut d'abord plaire, et pour plaire, il faut agrémenter leurs comédies de scènes suscitant l'intérêt et l'émotion. La scène de reconnaissance correspond dans le genre sérieux à une stratégie préméditée et réfléchie puisqu'elle fait prendre goût à l'intrigue et par conséquent au genre lui-même en favorisant l'adhésion des spectateurs à la thèse humaniste de la pièce et en rendant possible des dénouements conformes aux attentes des spectateurs et aux exigences de la morale. Il fallait impérativement intéresser le spectateur sans pour autant s'arrêter à cette première étape de son adhésion. Les scènes de reconnaissances ont fait évoluer la comédie sur une voie nouvelle. Elles en représentaient un atout majeur pour faire passer ses idées et ses principes. Il fallait acquérir une légitimité et un poids tout en relayant le

message moral et humaniste de ce théâtre. Sophie Marchand assimile le pathétique à un « argument publicitaire au service d'une propagande idéologique³⁰⁴ ».

Cette morale universelle et conservatrice se transformera sous la plume d'un Diderot, d'un Mercier ou d'un Beaumarchais en une conscience philosophique puis politique. Ce qui est chez Destouches et La Chaussée amorcé se verra d'abord théorisé puis radicalisé dans la deuxième moitié du siècle. Le programme des Lumières est présent incontestablement en puissance dans leurs comédies. Certes, ce programme est illustré dans la comédie sérieuse sous une forme primitive qui tient du pressenti et du spontané, mais il y est inscrit de manière forte et confirmée grâce au rôle qu'assument ouvertement les scènes de reconnaissance. Destouches et la Chaussée ont certainement préparé le terrain à leurs successeurs et leur ont épargné un temps précieux qu'ils auraient employé à asseoir et à habituer le public aux audaces du genre moyen. Ce sont ces nouvelles orientations données à la comédie dans la première moitié du siècle qui seront explorées de manière plus méthodique dans la seconde moitié. Marivaux, lui, attendra la seconde moitié du XVIII^e siècle pour être reconnu pleinement et que ses comédies soient appréciées à leur juste valeur.

³⁰⁴ *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 54

DEUXIÈME PARTIE

**Place de la scène de reconnaissance dans la
théorie et la pratique du drame bourgeois de
Diderot**

Dans les *Bijoux Indiscrets*, œuvre de jeunesse publiée en 1748, Diderot dresse, déjà, un bilan amer du théâtre de son temps ; la favorite Mimosa condamne ouvertement la complexité et l'in vraisemblance de la tragédie et du théâtre de l'époque. Ce réquisitoire à la fois sévère et catégorique est une première critique globale de la scène française. Dix ans après *Les Bijoux Indiscrets*, Diderot publie un ensemble de textes dont le dessein premier est celui de renouveler le théâtre de son temps. En 1757, *Le Fils Naturel, ou les épreuves de la vertu* et *Les Entretiens sur le Fils Naturel* ; en 1758, *Le Père de Famille* suivi de *De la Poésie Dramatique*. Il poursuit, quelques années plus tard, sa réflexion sur le théâtre et achève entre 1770 et 1777 *Le Paradoxe sur le Comédien*. *Les Pères Malheureux* a été vraisemblablement composée entre 1770 et 1771, il s'agit d'une adaptation pour la scène domestique d'une idylle de Gessner où Diderot reprend le conflit du *Père de Famille*.

L'histoire littéraire retient la date de la publication du *Fils Naturel* comme étant celle de la naissance officielle du genre sérieux dont les prémises remontent à la première moitié du siècle. *La tragédie bourgeoise* ou *le genre sérieux*³⁰⁵, ce sont les deux appellations que Diderot propose pour désigner le nouveau genre, est annoncé par les formes diverses de comédies, notamment la comédie larmoyante de La Chaussée, celle moralisante de Destouches et quelques pièces de Marivaux et de Voltaire. En effet, cette filiation est confirmée par Diderot lui-même qui évoque, dans ses écrits théoriques, ceux vis-à-vis desquels il a une dette, qu'il reconnaît volontiers. Dans *Les Entretiens*, il mentionne *Cénie* de Mme de Graffigny, *L'Enfant Prodigue* de Voltaire, *Le Philosophe Marié* de Destouches et *Le Préjugé à la mode* de La Chaussée. Le drame bourgeois s'affirme officiellement, grâce à cette production dramatique riche, comme le troisième genre dramatique, au même titre que la comédie et la tragédie. Diderot en apporte, a posteriori, une poétique claire et pragmatique. Partant de l'idée selon laquelle « l'homme n'est pas toujours dans la

³⁰⁵ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p. 1166

douleur ou dans la joie », Diderot en déduit qu'il y a « un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique³⁰⁶ » ; il impose, ainsi, un troisième mode d'exercice du théâtre que viennent illustrer deux pièces-manifestes *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille*. La première représentation du *Fils Naturel* en 1771 fut un désastre. La critique en a conclu à la médiocrité de Diderot en tant qu'auteur dramatique. *Le Père de Famille* fut représentée huit fois en 1761, elle connut un succès auprès du public mais elle fut aussitôt retirée de l'affiche. En 1770, les représentations reprurent et la pièce connut un succès franc et durable. Le sort réservée aux pièces de Diderot ne reflète ni l'originalité de la dramaturgie du genre sérieux, ni le rôle essentiel joué par ces pièces dans l'affirmation de l'utilité sociale du théâtre.

Diderot entend donner de la force à l'art dramatique en essayant de rompre avec une conception et une pratique qu'il dénonce comme dépassées et incompatible avec le rôle que doit jouer le théâtre, à ce stade du siècle. Son projet du renouvellement du théâtre concerne autant les sujets des pièces et les enjeux idéologiques et moraux des intrigues que l'architecture des salles de spectacles et le jeu du comédien. Projet ambitieux et global qui tend, à terme, à intéresser davantage le spectateur à ce qui se passe sur la scène, en produisant sur lui un effet sûr.

Il affirme, en l'occurrence, qu'il veut voir sur la scène un théâtre où l'on « présenterait la morale directement et avec succès³⁰⁷ ». Cette intention de donner à voir *directement* la morale, au lieu que les personnages fassent des discours interminables sur l'intérêt d'être vertueux, explique, à notre sens, le recours aux scènes de reconnaissance de manière récurrente et stratégique dans le théâtre de Diderot. Bien qu'on ait reproché principalement aux comédies de la première moitié du siècle le recours massif à ce principe dramatique, accusé de servir très souvent un romanescque douteux, ces critiques ne semblent pas avoir dissuadé Diderot d'y

³⁰⁶ ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, p. 99

³⁰⁷ DIDEROT, *Les Entretiens*, p. 1171

recourir dans les trois pièces destinées à illustrer le genre sérieux. L'auteur semble, en effet, avoir accordé plus d'importance au suffrage du public et au sort que ce dernier a réservé aux scènes de reconnaissance, plutôt qu'à la condamnation systématique de ces scènes par la critique. Il a saisi tout l'intérêt que ce genre de scènes représente quant à la promotion des points fondamentaux de la nouvelle poétique du genre sérieux, ainsi qu'à la promotion des idées que ce genre entend véhiculer. Diderot a certes apporté au milieu du siècle une poétique méthodique du genre sérieux ; mais son apport ne se réduit pas à une innovation sur le plan de la technique dramatique. Michel Lioure définit le drame bourgeois de Diderot comme « Profondément inséré dans le contexte intellectuel et moral dont il est solidaire, à la jonction de l'histoire du théâtre et de l'histoire des idées », il est « l'enfant du siècle où il a été conçu³⁰⁸ », ajoute-t-il. Diderot ne se contente pas d'énoncer de nouveaux préceptes dramatiques. Ce qu'il ambitionne, c'est un impact effectif sur le public seul garant d'un changement espéré au niveau des mentalités. Tout ce qui peut favoriser cet impact, au théâtre, doit être mis à contribution. Le genre sérieux doit faire appel à l'émotion pour être efficace ; les scènes de reconnaissance sont un générateur efficace de l'émotion ; elles ont, par conséquent, toute leur place au sein de ce nouveau genre. Nous avons constaté, toutefois, que la critique contemporaine et postérieure à Diderot dévalorisent systématiquement les pièces de cet auteur et imputent souvent l'échec de ses modèles dramatiques, proposés pour illustrer la théorie, à des intrigues compliquées et invraisemblables. Les scènes de reconnaissance condensent, selon ces critiques, tout ce que l'on a reproché à Diderot. Nous nous proposerons donc, dans ce qui suit, de voir dans quelle mesure ce jugement est recevable. Nous nous interrogerons sur les raisons qui ont poussé Diderot à recourir aux scènes de reconnaissance malgré la suspicion qui pèse sur elles.

³⁰⁸ LIOURE, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Armand Colin, 1973, p 10.

Ce chapitre s'articulera autour de trois axes principaux. Dans un premier temps, il nous a semblé qu'un retour sur l'originalité de la poétique de Diderot était nécessaire pour tenter de mettre en relief, cette fois, l'originalité et la nouveauté de la scène de reconnaissance sous sa plume. En effet, à une nouvelle poétique, une nouvelle reconnaissance et un nouveau statut, et ce par rapport à la reconnaissance dans le théâtre classique et celui du début du XVIII^e siècle.

Le second axe consistera en un examen des manifestations de la scène de reconnaissance dans les trois pièces choisies ; examen qui prouve à ce stade de l'analyse l'originalité du recours à ce procédé à partir du modèle fourni par Diderot pour étayer la théorie. Enfin, la troisième étape de l'analyse sera consacrée à la portée et aux significations de la scène de la reconnaissance, conformément aux ambitions et aux idées optimistes de Diderot autour de l'idée du bonheur individuel et familial. Il y sera également question des implications idéologiques et philosophiques de la scène de reconnaissance dans ce théâtre. En somme, l'objectif de cette étude sera de démontrer que la scène de reconnaissance fonctionne comme un amplificateur d'un projet dramatique ambitieux et novateur.

1. La scène de reconnaissance, un principe dramatique au service de l'exposition et de la promotion d'une nouvelle poétique

Dès qu'on évoque le théâtre de Diderot, le même jugement s'impose invariablement : la théorie est supérieure à la pratique. Les deux pièces expérimentales sont systématiquement dénigrées par les contemporains de l'auteur ainsi que par la postérité. *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille* sont considérés comme médiocres, en grande partie à cause du romanesque des reconnaissances qui en constitue la principale faiblesse. La critique avait relevé cette même faiblesse à propos des comédies de Destouches et de celles de La Chaussée, dans la première partie du siècle. Diderot n'a donc pas échappé à ce jugement récurrent contre le genre sérieux et contre ce que l'auteur désigne par la tragédie domestique ou la comédie sérieuse.

Nous pensons, au contraire, que ce jugement est à la fois abusif et réducteur. En effet, nous nous proposons de démontrer que le recours aux scènes de reconnaissance dans les pièces de Diderot correspond à une intention pédagogique et pragmatique visant à offrir aux spectateurs l'occasion d'apprécier les points fondamentaux de sa réflexion sur l'art dramatique et le drame bourgeois. Diderot ambitionne de rénover la pratique de l'art dramatique de son époque, projet qui lui semblait à la fois urgent et nécessaire. Convaincu que le théâtre doit avoir une mission sociale et doit promouvoir des valeurs morales et civiques, il construit une poétique nouvelle qui marque clairement ses distances avec le théâtre classique, tout en prenant en compte l'évolution et les progrès de la comédie, dans la première moitié du siècle. Dans cette perspective, nous pensons que l'étude des scènes de reconnaissance dans les pièces de Diderot éclaire et met en évidence la nouveauté de la poétique apportée par Diderot. Ainsi, loin d'être accessoires ou décoratives, les scènes de reconnaissance sont directement mises au service de cette nouvelle poétique dont elles incarnent et illustrent les principes fondamentaux.

1.1 Remise en question du théâtre classique et perfectionnement de la comédie de la première moitié du siècle

Dans son ouvrage intitulé *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Robert Abirached rapporte la position et le comportement du public du milieu du siècle à l'égard du répertoire classique joué à la Comédie-Française :

Une chose est claire aux yeux de tous les historiens : c'est la désaffection du public français, au milieu du siècle, pour la tragédie et la comédie classiques. Alors que les spectateurs souhaitent désormais se reconnaître sans intermédiaire dans les personnages de la scène, ils ne trouvent plus qu'invéraisemblance, froideur, futilité, creuse rhétorique dans la plupart des chefs-d'œuvre d'hier (Tartuffe même, en 1739, se joue devant des salles presque vides)³⁰⁹

En 1766, on renonça à faire paraître à l'affiche, à date fixe, des pièces célèbres qui ont fait la renommée du répertoire classique. Le public change. Les spectateurs se lassent des grandes tragédies et demandent de voir un tableau attendrissant et moral de leur propre milieu. Nous avons démontré, plus haut, que les comédies de Destouches et de La Chaussée ont joué un rôle notable dans la promotion d'une recette dramatique qui met l'émotion au service de l'hommage rendu à la vertu. Marivaux et Voltaire ont fini par s'engager sur cette voie nouvelle et par adopter cette formule dramatique originale, qui a connu un véritable succès auprès du public de la première moitié du siècle.

Au milieu du siècle, Diderot a ressenti l'urgence de poser une poétique du genre moyen et d'en définir méthodiquement les principes et les desseins. Les grands principes constitutifs de ce que Diderot appelle comédie sérieuse ou de la tragédie

³⁰⁹ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, p. 98

domestique sont : vérité, sensibilité et moralité. Ce projet ambitieux passe d'abord par la nécessité de soumettre le théâtre classique à un examen rigoureux et à en démontrer le caractère inactuel et inadapté à l'époque. Il ne s'agit pas pour lui de rejeter en entier la poétique classique et de la condamner dans son ensemble. Dans ses écrits théoriques, il tient à distinguer entre les lois permanentes et celles contingentes qui ne peuvent s'imposer à toutes les époques. Le théâtre doit s'adapter et s'acclimater à la société à la quelle il s'adresse et dont il exprime les préoccupations, il s'agit là d'un des postulats de l'esthétique dramatique diderotienne :

La théorie du drame, en postulant que la scène doit offrir une image presque mimétique du monde, à fin que le spectateur et s'y implique assez pour faire sur lui-même au lieu de s'aliéner dans le tragique ou le comique traditionnels³¹⁰

Diderot veut parler au public de lui-même. Le théâtre ne peut être utile que s'il s'intéresse de près au quotidien des spectateurs qui doivent impérativement se sentir concernés par ce qui se passe sur la scène. C'est l'une des raisons pour laquelle Diderot juge sévèrement la tragédie et la comédie classiques. Le second postulat de l'esthétique dramatique diderotienne, c'est « que sensibilité et moralité sont synonymes et qu'il faut faire pleurer pour rendre meilleur³¹¹ ». Là encore, le théâtre classique est automatiquement disqualifié car il ne peut satisfaire à cette exigence essentielle de l'art dramatique. L'utilité sociale du théâtre est incontestablement une priorité absolue pour Diderot qui est par ailleurs convaincu que l'émotion est le meilleur vecteur du message moral du drame. De ce point de vue, les scènes de

³¹⁰ GOLDZINK, Jean, Article « Le philosophe dans le drame bourgeois », in Éloïse Lièvre, "Ces dramatiques philosophes : caractères, clés et conditions.", *Acta Fabula*, Automne 2004

³¹¹ VERSINI, Laurent, Introduction à la partie Théâtre, in DIDEROT, *Œuvres Tome IV*, Esthétique – Théâtre, Robert Laffont, S.A., Paris, 1996, p. 1076

reconnaissance ont toute leur place et sont parfaitement légitimes dans une dramaturgie où l'adhésion idéologique est favorisée par une adhésion sentimentale, et où il faut absolument que le spectateur se reconnaisse dans ce qui se passe sur la scène. Diderot s'octroie la liberté d'user de ressorts pathétiques et de faire appel directement à l'émotion du spectateur. En effet, pour créer l'intérêt, il faut des situations hautement dramatiques qui captent l'attention et qui émeuvent. La tragédie classique perdure dans ses formes ritualisées et fossilisées qui jurent avec le contexte social et intellectuel de l'époque de Diderot. Elle se fonde sur un protocole dramatique statique et prévisible. C'est un pur divertissement dénué de toute intention pédagogique. « Trop loin dans le temps, dans l'espace et dans l'échelle sociale³¹² », elle ne peut susciter l'intérêt du spectateur ni lui dire quelque chose d'utile et d'édifiant sur lui-même. L'histoire des rois et des reines n'intéresse en rien les concitoyens de Diderot qui entend peindre la situation de l'homme dans la société. Les personnages de la tragédie sont : « enfermés dans leurs passions et dans leur superbe³¹³ ». Diderot rejette la tragédie car il veut que le public se reconnaisse et reconnaisse un univers familier dont la proximité le prédispose à être sensible au message moral de la pièce. C'est précisément ce caractère stérile de la tragédie qui déplaît à un Diderot pour qui l'art dramatique est indissociable de la notion d'utilité immédiate. Si Voltaire a fait subir à la tragédie, au XVIII^e siècle de profondes modifications en lui assignant comme mission la recherche de l'utilité morale et sociale, cette nouvelle tragédie n'a pas su saisir l'esprit du siècle et n'a pas pu prendre en charge la propagande philosophique.

En donnant une version tragique du *Fils Naturel* dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, Diderot nous livre une occasion de mesurer la distance qui sépare les deux genres. La variation est parlante et atteste de cette différence fondamentale entre le sens de la reconnaissance dans le drame bourgeois où elle est le seul garant du

³¹² Ibid. p. 1063

³¹³ Ibid. p. 1070

bonheur et celle, tragique, qui fait mourir le héros de désespoir. En effet, la suppression dans la version tragique du *Fils Naturel*, du retour de Lysimond, cause, selon Dorval, le désespoir de la vertu, le déshonneur des personnages et par conséquence leur perte³¹⁴. La scène de reconnaissance entre Lysimond, Dorval et Rosalie offre un tableau touchant de l'amour paternel et filial et apaise toutes les tensions vécues par les personnages et par le spectateur. C'est un gage de bonheur et une promesse d'un avenir prometteur pour toute la famille.

La comédie classique, ainsi que celle qui en perpétue les codes au XVIII^e, sont également condamnées par Diderot pour les mêmes raisons. C'est, pour lui, un divertissement condamnable car il s'agit de se divertir aux dépens des naïfs et des sots. Bien qu'elle peigne l'homme privé inscrit dans un univers privé, cette forme de comédie attise la méfiance, les divisions et les tensions entre les hommes. Le spectateur préfère rire de l'autre, souvent méchamment, plutôt que de se remettre en cause. Le rire ne le renvoie pas à lui-même, mais lui inspire un sentiment de supériorité à l'égard de celui dont on tourne en ridicule les défauts. Le spectacle comique divise et sépare les hommes. C'est précisément cette caractéristique de la comédie qui révolte Diderot. Le rire est une réaction qui implique l'existence d'au moins deux communautés. Ceux qui rient et ceux dont on rit. Ces derniers ne reconnaissent pas, au terme de l'intrigue, leurs propres défaillances et sont plongés, au grand plaisir du spectateur et des autres personnages, dans un aveuglement qui les rend encore plus risibles, c'est ce que souligne Pierre Frantz en évoquant les positions de Diderot à l'égard de la comédie moliéresque : « (...) La conception même du comique chez Molière comportait un aveuglement déraisonnable du caractère comique sur soi-même. Cette distance est l'un des facteurs qui expliquent la méfiance de Diderot³¹⁵».

³¹⁴ Il sera question d'une analyse détaillée de la version tragique du *Fils Naturel* plus loin dans ce chapitre.

³¹⁵ FRANTZ, Pierre, *Théorie et pratique du drame bourgeois*, Thèse pour le Doctorat ès-Lettres, 199, p184.

L'émotion, à l'inverse du rire, est fédératrice. Diderot consacre sur la scène tout ce qui peut la susciter car il entend rassembler les spectateurs au lieu de leur donner des raisons de se moquer les uns des autres. Il entend leur faire prendre conscience de ce qui les réunit plutôt que de ce qui les sépare. S'en tenir aux passions, comme c'est le cas de la tragédie, ou aux caractères, comme dans la comédie, c'est se tenir à l'écart des intérêts communs à tous les hommes auxquels Diderot entend s'adresser et manquer certainement de les intéresser réellement à la fable.

Par ailleurs, Diderot ambitionne de voir sur la scène un *théâtre de relations*, c'est-à-dire un théâtre recentré sur la cellule familiale et sur les liens de parenté dont il veut offrir un spectacle édifiant et touchant. C'est le sens de l'une des principales recommandations de Diderot, dans ses écrits autour de l'art dramatique, qui consiste à substituer les conditions aux caractères. Diderot veut voir le juge, le philosophe, le commerçant sur la scène. Mais par conditions, il entend également toutes les relations de famille : le père, le fils, la sœur. La scène de reconnaissance offre l'opportunité de mettre en relief la notion de condition dans le théâtre de Diderot et permet la promotion de ce principe essentiel de sa poétique. Le propre de ce procédé dramatique est de révéler précisément la condition des personnages et leur état civil, plus encore que leur caractère. Il amplifie ces liens et permet d'en apprécier la force. Ces liens sont malmenés dans la tragédie comme dans la comédie. La première met souvent en scène le spectacle des désunions familiales. Les rivalités autour du trône dans les sphères du pouvoir et dans les cours de rois peuvent déboucher sur des fins tragiques et des assassinats commandés par des pères contre leurs fils ou des fils contre leurs pères. La comédie offre le même spectacle de désunion, mais sous d'autres formes. Peter Szondi explique ce travers du genre comique :

Les règles du genre comique font obstacle à la pitié du public. Toute question du père de famille le confirme dans son rôle de pédant tyrannique, jusqu'à en être berné, il en va de même pour le fils dans son rôle de jeune

premier qui ne reste pas à la maison, mais poursuit ses aventures amoureuses. Chez Diderot tout se passe différemment³¹⁶

Alors que la comédie fait des différends entre parents et enfants un des enjeux essentiels de l'intrigue, la tragédie domestique donne de la cellule familiale une image apaisée, harmonieuse et solidaire. D'ailleurs aux mariages qui couronnent la comédie classique et en sont l'aboutissement traditionnel, Diderot substitue, dans ses deux pièces-manifeste, des scènes de reconnaissance pathétiques qui célèbrent la cohésion et la solidité de la cellule familiale.

La critique du théâtre classique est le fruit d'une démarche méthodique et réfléchie de la part de Diderot. Il ne le rejette que dans la mesure où il ne correspond plus à la vision qu'il se fait de la mission du théâtre. Ses prédécesseurs, en l'occurrence Destouches et La Chaussée, n'ont jamais condamné ouvertement l'héritage classique³¹⁷ et n'ont jamais fourni un réquisitoire argumenté et précis qui permet de fonder et d'expliquer leur projet dramatique. Lioure avait explicité cette vérité :

Destouches et La Chaussée, attentifs à l'évolution du goût et aux prédictions du public étaient peu soucieux de codifier les caractères spontanés de leur art. Le nouveau genre avait ses poètes, mais il lui manquait une Poétique : l'originalité de Diderot fut de le lui apporter³¹⁸

Ils ont eu le mérite d'amorcer une mutation de la comédie et d'introduire l'attendrissement, notamment au moyen des scènes de reconnaissance. Ils ont également tenu à affirmer indirectement leurs distances par rapport au théâtre classique, distance qui se traduit par un recours massif à un procédé dramatique, la

³¹⁶ SZONDI, Peter, « Tableau et coup de théâtre », in *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraire*, Edition Seuil, 1972, p. 4

³¹⁷ Destouches a même rendu un virulent hommage à Molière dans la préface du *Glorieux*.

³¹⁸ LIOURE, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Armand Colin, 1973, p17.

scène de reconnaissance, qui a prouvé son efficacité et qui suscite souvent l'attendrissement du spectateur, dans le cadre d'intrigues ayant pour point d'application la cellule familiale et le couple.

Cependant, cette nouvelle recette dramatique ne s'intègre pas dans un projet global et ambitieux tel que l'a conçu Diderot pour l'art dramatique. Ils voulaient dénoncer les modes et les travers de leur temps. Pour ce faire, ils ont eu recours de manière massive et récurrente aux scènes de reconnaissance visant, de manière lucide et assumée, à susciter les larmes des spectateurs pour faire passer le message moral de leurs pièces tout en assurant la promotion du nouveau genre.

Historiquement, les origines et les prodromes du drame bourgeois sont à rechercher incontestablement du côté des comédies de Destouches et de La Chaussée. Cette filiation est avérée, nous l'avons établi dans le premier chapitre du présent travail en démontrant le rôle capital de ces deux auteurs dramatiques dans la mutation de la comédie dans la première partie du siècle. Les historiens de la littérature le reconnaissent :

Apparaissant avec Destouches, [la comédie] arrive à son apogée avec La Chaussée et devient avec lui un genre assez apprécié pour pouvoir tenter Voltaire ; si elle ne produit rien de remarquable, elle change pourtant l'opinion sur les limites de la comédie et détruit les anciennes règles classiques ; (...) avant La Chaussée, la comédie en France est orientée vers le rire ; après lui ; elle s'oriente vers les larmes³¹⁹

Diderot avait salué le rôle joué par Destouches et La Chaussée dans la première moitié du siècle et leur reconnaît le mérite d'avoir su être à l'écoute du goût du public. Il a cependant ressenti le besoin d'offrir une assise théorique à ce genre de comédies, et a noté les progrès qui restent à faire dans sur la voie de la comédie sérieuse. Or qui dit filiation, dit processus d'évolution et de perfectionnement d'un

³¹⁹ GÜNTHER, Ladislav, *L'Œuvre Dramatique de Sedaine*, Paris, Emile Larose, 1908, p 198.

genre dramatique aux contours flous et fluctuants, encore à la recherche de sa nature propre. Il est tout aussi incontestable que c'est Diderot qui donne au genre moyen une naissance officielle. En effet, ce qui était de l'ordre de l'instinctif chez les précurseurs du drame se transforme en système sous la plume de Diderot. Apporter la théorie et permettre la naissance officielle d'un nouveau genre implique nécessairement une maîtrise des enjeux et du potentiel de l'invention et par conséquent une conscience des opportunités que peut offrir la scène de reconnaissance dans un genre nouveau. Diderot conçoit un programme complet, « beaucoup plus complet que ses prédécesseurs ³²⁰ », précise Laurent Versini, dans le sens où il accorde à chaque composante de sa poétique un rôle bien précis qui s'intègre dans une perspective globale au sein d'un genre à facture sociale et philosophique. Si faire pleurer au moyen des reconnaissances, dans le théâtre de Destouches et La Chaussée, émane d'une volonté de prédisposer le public à aimer la vertu, au sens universel du terme, les larmes versées lors des scènes de reconnaissances dans le théâtre de Diderot trouvent des prolongements idéologiques dépassant le cadre de la simple morale. Le théâtre larmoyant constitue dans ce sens le point de départ d'une théorie originale et, surtout, pragmatique. C'est ce qu'affirme Anne Vincent-Buffault :

(...) La recherche de l'émotion, la façon dont le public y répond, sont pensées comme telles, et cet aspect est sans doute le plus novateur... En effet, les procédés dramatiques eux-mêmes ne sont pas des innovations sans précédent (...) L'aspect 'philosophique' encore très mesuré et très réconciliateur des premières comédies larmoyantes prend de l'ampleur (...) L'art de l'attendrissement devient une valeur esthétique au même titre que la versification ³²¹

³²⁰ DIDEROT, *Œuvres, Tome IV Esthétique-Théâtre, Introduction* par Laurent Versini, Ed. Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1067

³²¹ VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècle*, Rivages, 1986, pp. 67 et 71

Dans le théâtre de Diderot, la recherche de l'émotion, principalement générée par les scènes de reconnaissance, n'est pas voulue pour elle-même, c'est-à-dire, conçue dans le but ultime d'émouvoir pour susciter un plaisir dramatique immédiat et servir la promotion d'un genre inédit sur la scène française. Ce motif dramatique s'intègre au sein d'une stratégie dramatique et idéologique et assume un rôle prédéfini au sein du projet global de la rénovation de l'art dramatique. Diderot revendique fortement la recherche de l'émotion. Il entend libérer le théâtre de la tyrannie d'une esthétique faussement pudique. Nous avons vu que La Chaussée avait regretté le manque d'originalité d'un dénouement par reconnaissance et qu'il a dû s'en accommoder en avouant qu'il ne peut pas se passer des effets qu'offre un tel dénouement sur le spectateur. Dans ses comédies d'intrigue, Destouches a eu recours massivement aux reconnaissances, au grand plaisir de son public. Toutefois, il n'a pas manqué de dénoncer et de tourner en ridicule les reconnaissances qu'il considère comme un cliché insupportable au théâtre. Diderot, quant à lui, n'éprouve ni gêne ni mépris à l'égard de ce procédé dramatique. Il s'oppose farouchement à toute condamnation systématique de cette scène sous prétexte que le procédé est vieilli ou conventionnel. Ne voulant ni corriger des travers, ni dénoncer des modes, comme ses deux prédécesseurs, Diderot aspirait, plutôt, à mettre en scène des histoires et des situations émouvantes et des parcours de vie intéressants. Il a été plus sobre, plus méthodique et plus modéré dans son recours aux scènes de reconnaissance. Le recours massif aux reconnaissances va se trouver tempéré avec l'apparition du drame. Le genre sérieux s'est forgé une place considérable dans la production dramatique du siècle et dans les salles de spectacle. Il n'y a plus besoin, au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, de recourir de manière intensive, plusieurs fois dans une seule pièce, à la scène de reconnaissance. L'intrigue tend vers la sobriété sous la plume de Diderot qui loue les drames simples aux dépens des drames composés où foisonnent les incidents et les rebondissements. La Chaussée et Destouches ont préparé le terrain aux drames de Diderot et ont permis à ce dernier de

ne plus s'encombrer de tant de scènes de reconnaissances et à n'en garder dans l'architecture globale de l'intrigue que ce qui rend nécessairement service à son développement ou ce qui met en valeur l'idéologie défendue par l'auteur dramatique. *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille* se dénouent grâce à deux scènes de reconnaissance émouvantes qui marquent les retrouvailles entre des membres d'une même famille, que des circonstances malheureuses ont séparés. Placées à des endroits stratégiques de l'action, elles se chargent d'immortaliser l'harmonie familiale retrouvée et de fixer sur elle l'attention du spectateur. Elles sont mises, de manière préméditée et consciente, au service du but moral et social du théâtre.

Nous pouvons mesurer, à ce stade de l'analyse, l'aberration des attaques dirigées contre le théâtre de Diderot qu'on accuse d'avoir basement plagié la comédie larmoyante de *La Chaussée*. C'est ce qu'affirment, avec beaucoup d'ironie, ses contemporains. Palissot s'interroge ainsi : « (...) De quel front ose-t-on nous donner comme une découverte ce genre sérieux déjà connu dans l'ancienne Rome, et tant de fois ébauché sans succès parmi nous ? ³²²»

Plus sévère encore, La Harpe écrit : « Diderot crut toute sa vie avoir fait une grande découverte en proposant le drame sérieux, le drame honnête, la tragédie domestique ; et sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de *La Chaussée*, en ôtant la versification et le mélange de comique ³²³». Quant à Gustave Lanson, il maintient au début du XX^e siècle que le théâtre de Diderot, c'est celui de *La Chaussée* « le sens dramatique en moins et la prose en plus ³²⁴».

Nous pensons que ces jugements sont infondés, notamment, si nous nous référons à la place qu'accorde Diderot à la scène de reconnaissance dans son projet de réforme de l'art dramatique. Ses prédécesseurs ne pouvaient pas attribuer, de manière

³²² PALISSOT, *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Paris, 1757, p.43, in FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du drame bourgeois*, p105.

³²³ DIDEROT, *Œuvres complètes*, éditées par Assézat-Tourneux (A-T), Tome VII, in *Diderot Studies XIV*, Article « *Les Drame de Diderot* » par GUEDJ, Aimée, Droz, Genève, 1971, p 15.

³²⁴ LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et La Comédie Larmoyante*, Paris Hachette, 1903, p. 211

réfléchi et pensée, une fonction précise et objective à cette scène, puisqu'ils n'ont pas élaboré une poétique arrêtée et méthodique dans laquelle ce procédé aurait eu une fonction précise. Diderot, lui, a utilisé la scène de reconnaissance dans le but d'incarner des éléments essentiels de sa poétique. Dans ses deux pièces expérimentales, elle est directement mise au service de l'explicitation de la pertinence et de l'efficacité dramatiques des différents points de la réforme théâtrale.

1.2 La scène de reconnaissance cristallise les fondamentaux de la poétique diderotienne

Nous venons de le voir, Diderot a tenu à prendre ses distances par rapport au théâtre classique et a tenu également à se positionner par rapport au théâtre de la première moitié du siècle. Ces différences fondamentales que nous avons essayé de développer et d'analyser au regard de la scène de la reconnaissance ne sont possibles que si une nouvelle poétique de l'art dramatique venait proposer de nouvelles pistes, de nouveaux enjeux et une nouvelle approche des principes dramatiques. La scène de reconnaissance, sous la plume de Diderot, a un statut nouveau, de nouvelles manifestations et de nouvelles portées grâce à une nouvelle conception de l'art dramatique. À ce stade de l'analyse, nous nous proposons de prouver que les scènes de reconnaissance sont mises au service de la promotion de la poétique du drame et assument, dans le théâtre de Diderot, un rôle neuf et réfléchi.

Dans le genre sérieux, Diderot se propose, comme le formule si bien Laurent Versini, de « peindre le bourgeois en sa gloire nouvelle ³²⁵ ». Tout est mis en œuvre pour que l'univers de prédilection du genre sérieux, à savoir l'intérieur bourgeois avec ses joies et ses malheurs, puisse susciter l'intérêt du spectateur. La transmission du message moral et social de la pièce est fortement favorisée par l'émotion du

³²⁵ DIDEROT, *Œuvres, Tome IV Esthétique-Théâtre*, « Introduction » par Laurent Versini, Ed. Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1068

spectateur et par le degré de son attachement à la fable et au devenir des personnages. Or, a priori, le quotidien d'une famille bourgeoise ne présente pas habituellement des faits spectaculaires qui susciteraient l'intérêt et l'implication émotionnelle du spectateur. De ce point de vue, les scènes de reconnaissance sont ce qui assure au genre sérieux et à l'univers domestique cette part de spectaculaire et d'extraordinaire tant recherchée par le public. La cellule familiale est a priori un univers où il n'y a pas de place pour des actions spectaculaires comme c'est le cas des monarchies et des cours de roi dans la tragédie. Dans cette dernière, les aventures héroïques des personnages, leur destin exceptionnel et les péripéties passionnantes qui animent leurs vies ne manquent pas d'émerveiller et de subjuguier les spectateurs. Or, il n'y a plus de place, dans le drame bourgeois, pour ces intrigues dans lesquelles le public bourgeois ne se reconnaît plus. Il fallait, donc, inventer cette part de spectaculaire dans l'univers bourgeois. Étant donné que le genre sérieux a mis en vedette l'intimité de la vie familiale et domestique, la part de spectaculaire et de rêve qui peut égayer et animer cet univers est apportée par les reconnaissances souvent émouvantes, passionnantes et qui restituent à l'univers bourgeois sa profondeur et son charme. Les reconnaissances représentent la face extra-ordinaire de l'ordinaire bourgeois. Le héros bourgeois a droit, lui aussi, à un destin exceptionnel, même au sein de la vie intime et familiale. Mettre en scène l'intimité bourgeoise ne signifie en aucun cas se priver des ressorts dramatiques qui permettent de la rendre intéressante c'est-à-dire émouvante. Diderot, par le biais de Dorval, le recommande vivement : dans *Le Troisième Entretien* « puisque ce genre est privé de la vigueur de coloris des genres extrêmes entre lesquels il est placé, il ne faut rien négliger de ce qui peut lui donner de la force ³²⁶ ».

Il s'agit pour le théoricien du genre sérieux de tout mettre en œuvre pour donner de la vigueur à son invention. Les scènes de reconnaissance viennent dénouer superbement les trois pièces *Le Fils Naturel*, *Le Père de Famille* et *Les Pères Malheureux*. C'est

³²⁶ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, Troisième Entretien, p. 1167

loin d'être une coïncidence. Dans ces trois pièces, Diderot entend, de manière préméditée, mettre à profit le principe dramatique de la reconnaissance qui « vient corriger ce qu'il pourrait y avoir de plat dans le vérisme ³²⁷ ». La transposition poétique de la vie privée d'une famille bourgeoise exige à la fois un ancrage dans la réalité de cette classe sociale, ce qui constitue une priorité de la tragédie bourgeoise, mais surtout une part d'extraordinaire et de singulier. Robert Abirached avait expliqué les motivations de Diderot :

A transposer tels quels le langage, le geste et les actions du monde quotidien sur les tréteaux ou sur la toile du peintre, on n'aboutit qu'à appauvrir le réel et à mutiler la nature. L'art ne peut saisir la chose même. Y prétend-il qu'il se nie aussitôt, par la raison qu'il renonce alors à sa démarche la plus spécifique et se réduit à la production dérisoire de copies exsangues³²⁸

L'écart entre la réalité et sa transposition dramatique motive le recours à tout ce qui peut donner de la force à la fable. Diderot aime à voir sur la scène des fragments véridiques de la vie bourgeoise qui supplanteraient l'héroïsme tragique et les caricatures comiques. Toutefois, il faut transposer cette réalité sur scène et l'adapter aux besoins, aux exigences et aux particularités de l'art dramatique. Il faut intéresser le spectateur et le séduire. La scène de reconnaissance, de par son caractère exceptionnel et extraordinaire, constitue un des fondements de la transposition poétique de l'univers bourgeois. Rendre cet univers *intéressant* est un impératif du drame bourgeois dont la priorité est moins la vraisemblance dramatique, propre au siècle précédent, que l'efficacité de l'effet dramatique sur le spectateur. Selon une stratégie rigoureuse conçue par Diderot, le bourgeois ne peut que se reconnaître dans

³²⁷ DIDEROT, *Œuvres, Tome IV Esthétique-Théâtre*, Introduction par Laurent Versini, Ed. Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1075

³²⁸ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, pp. 101-102

les personnages qui évoluent sur scène. Robert Abirached a souligné que dans son théâtre :

La mimésis ne sert plus à fournir les moyens d'une libération ou d'un examen critique du monde, mais bien à exciter l'intérêt du spectateur en flattant sa complaisance et à conforter le jugement favorable qu'il porte sur l'idéologie et la morale de son groupe social³²⁹

Par ailleurs, le caractère exceptionnel de la reconnaissance n'est en rien en contradiction avec la priorité absolue du genre sérieux à savoir l'exigence de réalisme. Le recentrement de l'intrigue sur le cercle familial, ce que Peter Szondi désigne par : « l'intimité permanente³³⁰ », réduit considérablement et incontestablement les écarts de la fable par rapport au vrai. C'est l'argument principal érigé, à tort, contre le drame bourgeois et qui consiste à ne voir dans les scènes de reconnaissance que l'expression d'un romanesque suspect et condamnable qui est en totale contradiction avec cette exigence de réalisme.

Diderot veut obtenir sur la scène l'illusion parfaite de la vie quotidienne et entend exercer l'effet le plus direct sur la sensibilité du spectateur. Il lui faut parler aux spectateurs de leur quotidien et de leurs préoccupations, mais il lui faut aussi les émouvoir pour que la leçon soit efficace. Emouvoir le public est primordial et constitue une étape décisive dans la stratégie dramatique de Diderot et un fondement de sa réforme de l'art dramatique. C'est le sens des questions rhétoriques de Dorval, répondant à « Moi » qui veut que les spectateurs s'émeuvent au théâtre « jusqu'à un certain point³³¹ » :

³²⁹ ABIRACHED, Robert, *La crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, p. 189

³³⁰ SZONDI, Peter, « *Tableau et Coup de Théâtre* », in *Poétique*, Seuil, 1972, p.5

³³¹ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, Troisième Entretien, p. 1176

(...) Dire qu'il ne faut les émouvoir que jusqu'à un certain point, c'est prétendre qu'il ne faut pas qu'ils sortent d'un spectacle trop épris de la vertu, trop éloignés du vice. (...) Que serait-ce que le goût, et que l'art deviendrait-il, si l'on se refusait à son énergie, et si l'on posait des barrières arbitraires à ses effets ? ³³²

Il faut émouvoir dans le genre sérieux pour inspirer l'amour de la vertu et pour donner à voir l'harmonie qui triomphe de nouveau au sein de la cellule familiale. Les scènes de reconnaissance sont, de ce point de vue, un excellent relais de l'émotion. Anne Coudreuse démontre que la valorisation de la vie domestique et intime passe aussi, dans le drame bourgeois, par ces scènes de reconnaissance, aujourd'hui jugées ridicules :

Les intrigues de nombreux drames reviennent à empêcher les personnages de prononcer ces mots simples et naturels jusqu'au dénouement où la voix du sang les conduit tous à une reconnaissance pathétique : on les voit alors se précipiter dans les bras les uns des autres. Ces élans de tendresse collective nous sembleraient aujourd'hui totalement ridicule et on en trouverait actuellement un équivalent dans le générique de fin de certains 'reality show'³³³

Si la plupart des critiques y ont vu une dérogation à l'exigence de réalisme que Diderot pose comme le fondement du genre sérieux, c'est qu'elle n'a pas pris en compte que l'illusion dramatique se place du côté de l'efficacité et de l'habileté du jeu de l'acteur qui doit, par le biais de son art, donner l'illusion du vrai. En effet, la question du vrai et du vraisemblable implique nécessairement, dans l'esthétique dramatique diderotienne, une autre notion dramatique, celle de l'illusion. Tout ouvrage dramatique doit pouvoir faire illusion sur le spectateur. L'illusion

³³² DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, Troisième Entretien, p. 1176

³³³ COUDREUSE, Anne, *Le refus du Pathos au XVIII^e siècle*, Eds. Champion, Paris, 2001, p31.

dramatique, dans la dramaturgie classique, n'est possible que si l'action est vraisemblable. Diderot déplace la question de l'illusion en la rattachant essentiellement au jeu du comédien. La notion du vrai se pose en d'autres termes chez lui :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre "être vrai", demande le "Premier" au "Second". Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète.³³⁴

Le paradoxe sur le Comédien, vient fournir un couronnement aux écrits de Diderot sur le théâtre. Sa pensée est aboutie et mature. Sa conception du vrai sur la scène a évolué et est devenue tributaire du jeu et de la mise en scène. A ce stade de la carrière d'auteur dramatique de Diderot, le vrai n'est plus la transposition sur la scène de parcelles de la vraie vie. Le vrai est le produit de la bonne proportion entre la nature de l'action à jouer et le jeu lui-même. Si on applique cette nouvelle définition du vrai à la scène de reconnaissance, cette dernière sera dite invraisemblable si le jeu d'acteur l'est, elle sera tout-à fait acceptable sur la scène si le jeu d'acteur est convainquant et habile. Déjà, dans *Les Bijoux Indiscrets*, Diderot annonçait ce concept audacieux qui lie la notion du vrai au travail du comédien : « Je sais, déclare la favorite, (...) que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur trompé, sans interruption, s'imagine assister à l'action même³³⁵ ».

³³⁴ Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, p 1387.

³³⁵ DIDEROT, *Les Bijoux Indiscrets*, chap. XXXVIII, in *Le Drame de Diderot à Ionesco* de Michel LIOURE, Armand Colin, 1973, p.25

Voilà comment le théoricien du genre sérieux définit l'illusion dramatique et ses conditions. Et, voilà un argument supplémentaire qui invalide la critique selon laquelle la scène de reconnaissance est romanesque et invraisemblable ; cette critique se place exclusivement, et à tort, du point de vue de la fable et se fonde sur une définition classique de la vraisemblance dramatique dépassée et quasi-anachronique, comme nous l'avons déjà démontré. Pour Diderot, le vrai est une notion dramatique à placer du côté de la mise en scène et surtout du jeu d'acteur³³⁶. C'est la prouesse du comédien de faire croire à ce qui se passe sur la scène qui constitue la condition indispensable de la réussite d'une pièce. Dans le Prologue de la pièce, Diderot cultive l'effet du réel en affirmant raconter une histoire vraie qui lui serait arrivée. Son ami Dorval, ainsi que les membres de sa famille, jouent chaque année leur propre histoire pour célébrer un moment important de leur vie. Cette représentation se solde par une scène de reconnaissance entre Lysimond, le père qui revient d'un long voyage, Rosalie, la fille et Dorval le fils qui n'a pas pu être jouée devant « Moi » car les acteurs ont été submergés par l'émotion à la vue de l'acteur qui remplace pour la première fois Lysimond, disparu depuis peu :

Ce vieillard entra dans le salon, comme Lysimond y était entré la première fois (...) Mais à peine y parut-il que, ce moment de l'action remettant sous les yeux de toute la famille un homme qu'elle venait de perdre (...) personne ne put retenir ses larmes³³⁷

Or, un bon acteur, selon Diderot, doit impérativement savoir contrôler ses émotions et maîtriser son jeu de manière à établir une distance entre lui et le rôle qu'il joue. La scène de reconnaissance n'a pas pu se jouer devant « Moi », spectateur de la représentation de l'histoire personnelle de Dorval et de sa famille, car il n'y a pas eu

³³⁶ Diderot est intimement convaincu que le perfectionnement de l'architecture des salles de spectacle participerait également à favoriser l'illusion dramatique.

³³⁷ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p1126

respect des conditions de l'illusion dramatique telle que la définit Diderot. L'impossibilité dans laquelle se sont trouvés les personnages du *Fils Naturel* à jouer la scène de reconnaissance prouve que Diderot entend aborder indirectement la question de l'illusion dramatique et la placer ouvertement du côté de la mise en scène et du talent de l'acteur. Jusqu'à cette scène, l'illusion a parfaitement fonctionné puisque « Moi » a totalement été gagné par l'émotion ; l'illusion s'est rompue quand les acteurs de la pièce se sont laissés aller à leurs propre émotion. Ainsi, la scène de reconnaissance dans cette pièce a été l'occasion pour Diderot d'incarner ses idées autour de la notion de l'illusion dramatique; elle a été l'occasion littéralement de les donner à voir.

Par ailleurs, l'émotion à laquelle se laissent aller les personnages-acteurs est également l'occasion de donner à voir l'émotion du spectateur « Moi » touché par ce qui arrive aux personnages-acteurs. Leur émotion arrive jusqu'au spectateur, « Moi » qui, en dépit de l'interruption de la représentation, se trouve affecté par la douleur des personnages-acteurs. En recréant les conditions d'un spectacle, Diderot a donné à voir l'émotion de manière sensible, concrète et visible ; démonstration unique et originale d'un ressort dramatique à part entière dans le drame bourgeois.

Selon Diderot, l'art dramatique ne doit pas copier, mais doit donner l'illusion complète de la réalité. Cela est possible au théâtre à travers quelques notions que l'auteur dramatique énumère et définit dans ses écrits théoriques autour du théâtre. À la fin des *Entretiens*, Diderot en dresse la liste dont nous retenons : « La pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique, la scène à changer, et les tableaux à substituer aux coups de théâtre, source nouvelle d'invention pour le poète, et d'étude pour le comédien ³³⁸».

À la diction stéréotypée, à la déclamation artificielle, au *hoquet tragique*, à la longue tirade rimée, Diderot oppose un discours vrai et une gestuelle spontanée et naturelle.

³³⁸ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, 3^e Entretien, pp. 1185, 1186

Il regrette qu'on ne se soit pas occupé davantage de la pantomime et qu'on l'ait négligée depuis longtemps :

Quel effet cet art, joint au discours, ne produirait-il pas ? (...) Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours, Quelques fois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence des sentiments coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre : il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète³³⁹

Nous avons là, littéralement, la description fidèle de l'état des personnages tourmentés par le vide qu'ils ressentent au fond d'eux dans leur quête d'eux-mêmes et de leur histoire. Dorval du *Fils Naturel* en est l'exemple type du personnage en proie à ses doutes et avide de réponses relatives à ses origines et aux conditions de sa naissance. C'est également l'état des personnages de Diderot lors des scènes de reconnaissance où l'émotion leur coupe la parole et où leurs corps, leurs bras, leurs larmes, leurs visages parlent pour eux et expriment, mieux que les discours, la violence du choc émotionnel et la brutalité de la surprise qui les ébranle. La scène de reconnaissance est la scène-type au théâtre où se matérialisent les discours vrais et la gestuelle naturelle et expressive car les personnages sont placés dans une situation où ils ne sont plus maîtres ni de leurs corps, ni de leurs mots. L'émotion et la surprise conjuguées sont les deux conditions d'une expression sincère et émouvante des personnages. La scène de reconnaissance est, à cet égard, le moment dans la pièce qui est de loin le plus représentatif de ce bouleversement des personnages et par

³³⁹ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, 2^e Entretien, pp. 1144, 1145

conséquent cette scène offre la possibilité de donner à voir et à apprécier la pantomime et les discours inarticulés dans le jeu du comédien : « Les grands intérêts, les grandes passions, voilà la source des grands discours, des discours vrais ³⁴⁰ », écrit Diderot.

Anne Vincent-Buffault affirme que la pantomime dans le genre sérieux correspond à « une nouvelle culture du corps opposée au maintien aristocratique ³⁴¹ ». Elle doit en effet :

Traduire les mouvements du cœur, contrairement à la stricte symétrie d'une disposition scénique classique, où les acteurs vont chacun à leur tour déclamer leur tirade en s'approchant du parterre. Au lieu de garder des manières empesées, polies et froides, il faut, selon Diderot dans les « Entretiens sur le Fils Naturel », que les corps manifestent passions et douleurs. ³⁴²

Quand l'émotion est à son comble, comme c'est le cas lors d'une scène de reconnaissance, l'expression corporelle supplante le discours et renvoie au spectateur une image fidèle et vraie de l'état des personnages. L'efficacité de la scène de reconnaissance passe ainsi nécessairement, dans le genre sérieux, par une révision et un renouvellement du jeu dramatique.

Diderot recommande enfin de substituer les tableaux aux coups de théâtre. Il définit ainsi cette pierre angulaire de la poétique du drame : « une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau ³⁴³ ». Dans son ouvrage *L'esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Pierre Frantz s'attarde sur

³⁴⁰ DIDEROT, *Œuvres Esthétiques*, in *Diderot Studies XIV*, Article « Les drames de Diderot », par GUEDJ, Aimé, Droz, Genève, 1971, p. 23

³⁴¹ VINCENT-BUBBAULT, Anne, *Histoire des larmes au XVIII^e et XIX^e siècle*, Rivages, 1986, p.73.

³⁴² Ibid.

³⁴³ DIDEROT, *Les Entretiens*, p 1145

cette notion neuve qui présente selon lui « une fonction révélatrice de la mutation du théâtre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle³⁴⁴ ». Grâce à cette nouvelle disposition dramatique sur la scène, Frantz précise que pour la première fois dans l'histoire du théâtre : « le visible quitte le versant de l'intelligible et passe du côté du sensible³⁴⁵ », et il ajoute :

sa pratique, dans l'écriture dramatique et dans l'actio, dans ce qu'on pourrait appeler, n'était l'anachronisme, la mise en scène, infléchit la narration théâtrale et introduit un dynamisme qui éloigne le théâtre du classicisme pour plus d'un siècle [...] Le tableau révèle et organise une conception nouvelle de l'illusion, fondée sur un paradoxe : il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible ; mais c'est pour le toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle³⁴⁶

Cette nouvelle conception du langage théâtral se traduit de manière éloquente lors des scènes de reconnaissance, dans les pièces de Diderot. Ce dernier l'oppose au coup de théâtre car, contrairement à ce principe dramatique, le tableau correspond à un moment de l'histoire des personnages, fixé sur la scène, sous les yeux des spectateurs invités à vivre ces moments intenses et pathétiques. Aucune convention théâtrale n'est compatible avec l'expression des passions autant que le tableau.

Laurent Versini définit, à son tour, le tableau rêvé par Diderot :

Par son harmonie, le tableau est un point d'orgue où se résolvent les tensions, et trouve donc sa meilleure place au dénouement : celui du Père de Famille est célèbre, les personnages inclinés ou agenouillés devant un personnage que Diderot a dessiné avec amour et révérence en souvenir de

³⁴⁴ FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, 1998, p. 3

³⁴⁵ Ibid. p.4

³⁴⁶ Ibid. p. 5

son propre père, pyramident comme les figures des tableaux qu'il admire le plus au Salon.³⁴⁷

Versini propose la scène de reconnaissance finale du *Père de Famille* comme l'exemple type du tableau tel que le rêve Diderot sur la scène. Le dénouement de cette deuxième pièce expérimentale offre donc une sorte d'application à ce principe dramatique novateur cher à Diderot. Il est des plus expressifs et des plus réussis parmi tant d'autres, dans son théâtre.

Ainsi, la transmission de l'émotion entre la scène et la salle est profondément tributaire d'une esthétique théâtrale reposant sur la performance d'acteur selon Diderot. Tout le progrès du théâtre passe pour lui par cette donnée fondamentale. Une nouvelle définition du jeu et de la mise en scène révolutionne, du moins renouvelle le recours à la scène de reconnaissance au théâtre.

Cette première étape du travail avait pour objectif de démontrer l'originalité du statut de la scène de reconnaissance dans un théâtre qui marque ses distances par rapport à la dramaturgie classique ainsi que les expérimentations dramatiques du début du XVIII^e siècle. La nouveauté de la scène de reconnaissance dans le genre sérieux tel que le définit Diderot, passe nécessairement par un renouvellement de l'esthétique théâtrale, par un renouvellement du jeu du comédien et par une mise en vedette des composantes visuelles du spectacle.

Il sera question, dans ce qui suit, d'examiner à travers trois pièces de Diderot, *Le Fils Naturel*, *Le Père de Famille* et *Les Pères Malheureux*, la place et les manifestations de la scène de reconnaissance dans le genre sérieux.

³⁴⁷ DIDEROT, *Œuvres, Tome IV Esthétique-Théâtre*, Introduction par Laurent Versini, Ed. Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1075

2. Manifestations de la scène de reconnaissance dans la tragédie bourgeoise

La scène de reconnaissance dans le théâtre de Diderot appartient, incontestablement, à un genre neuf conçu selon une poétique et une esthétique originale et rigoureusement construite, à une stratégie dramatique réfléchie et qui précède dans sa conception la construction même de la fable.

2.1 Inscription de la scène de Reconnaissance dans le plan de la fable

Diderot regrette, dans le théâtre de son époque, qu'il y ait moins de pièces bien conduites que des pièces bien dialoguées. Le plan d'une pièce doit se concevoir avant même les dialogues et les caractères des personnages. Il doit présider à l'écriture d'une pièce. Dans ce plan doivent figurer les grandes lignes et les principales péripéties de l'action imaginée. Diderot fait référence, ici, à l'un des préceptes d'Aristote qu'il trouve sensé et judicieux. Il rapporte, dans son ouvrage *De La Poésie Dramatique*, la réflexion de son illustre prédécesseur autour de la nécessité d'esquisser la fable avant de commencer la composition :

Aristote dit en quelques endroits de sa *Poétique* : Soit que vous travaillez sur un sujet connu, soit que vous en tentiez un nouveau, commencez par esquisser la fable ; et vous penserez ensuite aux épisodes ou circonstances qui doivent l'étendre. Est-ce une tragédie ? dites : Une jeune princesse est conduite sur un autel, pour y être immolée ; mais elle disparaît tout à coup aux yeux du spectateur, et elle est transportée dans un pays où la coutume est de sacrifier les étrangers à la déesse qu'on y adore. On la fait prêtresse. Quelques années après, le frère de cette princesse arrive dans ce pays. Il est saisi par les habitants ; et sur le point d'être sacrifié par les mains de sa

sœur, il s'écrie : « Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée, il faut que je le sois aussi ! » A ce mot, il est reconnu et sauvé ³⁴⁸

Diderot s'inspire directement et ouvertement de ces recommandations d'Aristote. Il affirme avoir adopté la même démarche dans la composition de ses comédies sérieuses et donne l'exemple de la composition du *Père de Famille* :

Un père a deux enfants, un fils et une fille. La fille aime secrètement un jeune homme qui demeure dans la maison. Le fils est entêté d'une inconnue qu'il a vue dans son voisinage. (...) Il s'est déguisé et établi à côté d'elle, sous un nom et sous des habits empruntés. (...) Mais le père, attentif à ce qui se passe dans sa maison, apprend que son fils s'absente toutes les nuits. Cette conduite qui annonce le dérèglement, l'inquiète. (...) Qui est cette inconnue, dont le fils est épris ? Comment est-elle tombée dans l'état de pauvreté où elle est ? D'où est-elle ? Née dans la province, qu'est-ce qui l'a amené à Paris ? Qu'est ce qui l'y retient ? (...) ³⁴⁹

Le plan du *Père de Famille* expose les étapes de la composition de cette pièce où l'identité de Saint-Albin et celle de Sophie sont un enjeu fondamental de l'action puisque l'une des questions essentielles de l'intrigue est : « Comment arrive-t-il que la jeune inconnue convienne [à Saint Albin] ? ³⁵⁰ ». De même, Diderot affirme que « la naissance illégitime de Dorval est la base du *Fils Naturel* ». Sans cette donnée, qui présuppose au moins une scène de reconnaissance, « plus de père qui revienne des îles (...) et qui dénoue. Plus d'intrigue, plus de pièce ³⁵¹ ».

Pour les deux pièces-manifestes, la scène de reconnaissance figure d'emblée dans le plan de la pièce, ce qui prouve que Diderot y avait recouru de manière préméditée et consciente, cela prouve également que cette scène fait partie des moments-clé de la

³⁴⁸ DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, pp. 1290, 1291

³⁴⁹ DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, pp. 1291, 1292

³⁵⁰ Ibid. p 1292

³⁵¹ Ibid. p 1303

pièce puisque ne figurent dans le plan que les étapes essentielles de l'action. Il ne s'agit aucunement d'une péripétie surnuméraire, servant un romanescque suspect et dénouant de manière hasardeuse la pièce. Diderot défend sa pièce et annule les accusations selon lesquelles les scènes de reconnaissance dans son théâtre ne sont qu'un tissu d'incidents. Dans les trois pièces que nous avons choisies, la reconnaissance achemine l'action vers le dénouement ou la dénoue. Elle n'est jamais immotivée ou non prévue par le plan de la fable. En effet, l'architecture globale des trois intrigues du *Fils Naturel*, du *Père de Famille* et des *Pères Malheureux*, est construite de manière rigoureuse et méthodique. Dans ces trois pièces, des péripéties et des annonces font avancer l'intrigue vers la reconnaissance finale.

Dans *Le Fils Naturel*, dès la deuxième scène du premier acte, Charles, le valet de Dorval, annonce l'arrivée de Lysimond. Voulant quitter la maison de Clairville de manière précipitée, Dorville se voit rappeler le mariage imminent de son hôte et l'arrivée du père de Rosalie « d'un voyage de plus de mille lieues ! ³⁵² ». L'exposition du *Fils Naturel* ne lève pas tout à fait le voile sur les personnages de manière à ce que le spectateur entrevoit un mystère qui se tisse autour des personnages sans le percer tout de suite. Cependant, l'annonce de Charles, faite très tôt dans la pièce, est loin d'être anodine pour un spectateur averti. Une lecture rétrospective prouve que la reconnaissance finale du père, Lysimond, par ses enfants, Dorval et Rosalie, a été préparée et annoncée dès les premiers échanges de la pièce.

Dans *Le Père de Famille*, à la quatrième scène du second Acte, Sophie apprend la véritable identité de celui qui se fait appeler Sergi. Il s'agit de Saint-Albin, fils de Monsieur d'Orbesson. Cette reconnaissance constitue un tournant majeur dans la pièce et fait avancer l'intrigue vers l'apothéose, à savoir la scène de reconnaissance finale qui concerne cette fois l'identité ignorée de Sophie, y compris par elle-même. Comment se fait cet acheminement de la reconnaissance de Sergi jusqu'à la reconnaissance finale de Sophie ? Dans la quatrième scène du second Acte, on

³⁵² *Fils Naturel*, p 1085.

découvre l'identité de Sergi qui implique l'inadéquation entre les conditions et les rangs sociaux de Sophie et de Saint-Albin. Il s'agit du nœud de la pièce. L'intrigue doit progresser dans le sens d'une annulation de cette inadéquation, c'est-à-dire vers la scène de reconnaissance finale.

Très vite, le spectateur commence à avoir des doutes à propos du lien qui peut exister entre Sophie et le Commandeur. Ce dernier rappelle dans la huitième scène du second Acte un fragment de sa propre vie. Il revient sur son histoire à la quatrième scène du troisième Acte, ce qui finit de confirmer les doutes d'un spectateur averti concernant le lien de parenté qui lie le commandeur et Sophie, donnée qui ne se révélera qu'à la dernière scène lors de la reconnaissance finale. Dans cette pièce, l'identité de Sophie, personnage principal de la pièce, n'est pas définie. Dès la septième scène du premier acte, Sophie est présentée comme un être « ignoré³⁵³ ». Tout semble indiquer d'emblée au spectateur que cette identité sera l'un des enjeux de la pièce et tout le prépare à d'éventuelles reconnaissances.

Dans cette même scène, l'identité de Sophie est présentée comme « un secret³⁵⁴ » jalousement gardé par elle :

C'est là son secret, s'écrit Saint-Albin. Mais ses mœurs, ses sentiments, ses discours n'ont rien de conforme à sa condition présente. Un autre état perce à travers la pauvreté de son vêtement ; tout la trahit, jusqu'à je ne sais quelle fierté qu'on lui a inspiré, et qui la rend impénétrable sur son état...³⁵⁵

Il y aurait donc une dissonance et une inadéquation entre le caractère de Sophie et sa condition. Tout suppose qu'elle est de bonne naissance. Toute la pièce est balisée par ces allusions à l'identité de Sophie ce qui en fait incontestablement un enjeu

³⁵³ *Le Père de Famille*, (I, 7), p. 1205.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 1208

³⁵⁵ *Ibid.*

dramatique majeur³⁵⁶. À la quatrième scène du second acte, nous apprenons que Sophie est probablement bien née. Après un coup malheureux du sort, elle est venue implorer l'assistance d'un parent qui se trouvait à Paris. À la quatrième scène du troisième acte, le spectateur peut d'ores-et-déjà faire un lien entre l'histoire de Sophie et celle du Commandeur qui a abandonné en province « des parents plongés dans l'indigence ³⁵⁷ ». À la sixième scène du même acte, Saint-Albin est plus que jamais déterminé à percer le mystère de l'identité de Sophie. La reconnaissance finale a été préparée tout au long de la pièce et constitue l'aboutissement logique, motivé et nécessaire de l'intrigue.

Dans *Les Pères Malheureux*³⁵⁸, les scènes de reconnaissances mineures et multiples qui se produisent le long de la pièce, conduisent de manière nécessaire à la reconnaissance majeure, celle du fils et du père, au dénouement. Dès la deuxième scène, « l'aîné » des deux enfants découvre en espionnant ses parents qu'il a un « grand-papa ³⁵⁹ ». Il se confie à son petit frère : « Ils croyaient que je ne les entendais pas, mais j'entendais très bien que mon papa devait un de ces jours l'aller voir, lui tout seul, ou peut-être que maman irait avec nous³⁶⁰ ».

Dans la quatrième scène, le spectateur peut d'ores-et-déjà entrevoir la scène de reconnaissance finale. Le monologue du « père » prépare à la survenue d'une reconnaissance, du moins une rencontre tant attendue entre le père et son propre père désigné dans la pièce par « le cavalier ». Formulant le projet d'aller voir son père, « le père » décrit ainsi la scène des retrouvailles : « Il nous verra, ses entrailles seront émues ; des larmes couleront de ses yeux, il s'inclinera pour nous relever... ³⁶¹ ».

³⁵⁶ (I, 7), (I, 8), (II, 4), (III, 4) et (III, 6) sont des scènes dans *Le Père de Famille* en rapport direct avec l'identité de Sophie avant la reconnaissance à la dernière scène. D'autres scènes y font référence de manière indirecte.

³⁵⁷ P. 1239

³⁵⁸ Pièce que Diderot présente comme un « projet pour un drame ».

³⁵⁹ DIDEROT, *Les Pères Malheureux*, in *Œuvres complètes*, Le Club français du Livre, 1971, p.26

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid. p.30

L'indigence pousse ce chef de famille, condamné avec sa femme et ses enfants à la famine et au froid, à aller vers son propre père pour demander son pardon et réclamer son aide. Cette même indigence pousse Simon, un ami dévoué de la famille, à dépouiller un « cavalier » dans la forêt pour secourir la famille de son ami. Il ne tarde pas à regretter son geste et confesser sa crainte de se faire reconnaître par ce « cavalier » : « J'entends quelqu'un...ce sont eux sans doute (...) Ils m'interrogent. Où as-tu pris cet argent ?...Je ne l'ai pas pris. Je réponds un mensonge, et puis un autre mensonge, et puis encore un mensonge...³⁶²».

Le mensonge est à ce stade de la pièce le pendant de la reconnaissance. Il implique nécessairement que la vérité à propos du geste de Simon et peut être à propos de l'identité de sa victime jaillisse tôt ou tard.

Torturé par un sentiment de culpabilité dévastateur, Simon décide de se faire connaître par sa victime : « Venez, venez, oui, c'est moi, je suis le scélérat que vous cherchez³⁶³ ». Cette reconnaissance entre l'agresseur et l'agressé permet l'enclenchement d'un processus qui mène vers la reconnaissance entre le fils et le père à la fin de la pièce. Ainsi sur le plan de l'intrigue, la reconnaissance entre Simon et le « cavalier » engendre de manière logique et nécessaire la reconnaissance finale. Si Simon n'était pas un personnage fondamentalement vertueux, il n'aurait pas avoué sa faute et la rencontre entre le père et le fils n'aurait pas été possible. Tout est lié, chaque péripétie engendre l'autre ; une reconnaissance rend possible une autre au sein d'une logique dramatique implacable.

Les Pères Malheureux offre un développement limpide de l'intrigue. Pour réparer la faute, Simon doit retrouver l'homme qu'il a dépouillé et cette recherche constitue le début de la fin de la pièce où, à partir de la quatorzième scène, tous les efforts des personnages convergent et se conjuguent pour retrouver « le cavalier ». Déterminés à réparer une action vicieuse, « le père » et « Simon » recherchent « le cavalier » et

³⁶² Ibid. p43

³⁶³ Ibid.

tendent de faire triompher la vertu malgré un contexte non propice à sa réalisation, à savoir la misère et l'indigence. Les reconnaissances s'enchaînent à partir de la quatorzième scène où Simon reconnaît « le cavalier » comme étant le voyageur qu'il a dépouillé : « O Ciel ! Je suis perdu !...C'est mon cavalier, c'est lui-même. ³⁶⁴» À la quinzième scène, « le cavalier » reconnaît Simon : « C'est sa taille, son âge, son vêtement, son visage, ce sont ses cheveux gris,...c'est mon voleur...c'est lui...Ciel ! Où suis-je ? Il craint que je le reconnaisse ³⁶⁵».

De la même manière que Simon et toute la famille ignorent que leur salut et leur délivrance sont tributaires d'un geste vertueux mais coûteux : avouer et réparer la faute de Simon ; « le cavalier » croit qu'il est tombé entre les mains de malfrats, qu'il est perdu, alors qu'il a affaire à la famille de son propre fils recherché depuis des années.

À la seizième scène, père et fils se rencontrent sans se reconnaître. Le rapprochement entre leurs deux histoires commence à se faire dès la dix-huitième scène, ce qui les met sur le chemin d'une reconnaissance qui tarde tout de même à venir. Ce n'est qu'à l'avant dernière scène, la dix-neuvième, que le fils reconnaît son père. Ce dernier ne le reconnaît qu'à la dernière scène³⁶⁶.

Outre ces péripéties et ces effets d'annonce qui motivent et autorisent la réalisation de la reconnaissance à la fin de la pièce, les personnages de Diderot ont un sentiment incompréhensible et ambigu qui trouve explication et justification lors de la scène de reconnaissance. En effet, les héros de Diderot ressentent une sorte de malaise qu'ils ne s'expliquent pas ou, à l'inverse une confiance innée et profonde en un destin heureux.

³⁶⁴ DIDEROT, *Œuvres complètes, Les Pères Malheureux*, Le Club français du Livre, 1971, p.58.

³⁶⁵ DIDEROT, *Œuvres complètes, Les Pères Malheureux*, Le Club français du Livre, 1971, p.59.

³⁶⁶ Il peut sembler impensable qu'un père et un fils mettent autant de temps pour se reconnaître alors que leurs échanges durent depuis quatre scènes ! Nous analyserons et justifierons plus loin cette invraisemblance et le malin plaisir que semble prendre Diderot à faire durer les dialogues avant la reconnaissance finale.

Dans *Les Pères Malheureux*, la « mère » affirme solennellement une foi immense et absolue en un « Ciel » clément et protecteur :

Désespoir ! Sentiment affreux, délire que le ciel, envoie à l'infortuné, dont il a arrêté la perte éternelle, non, tu n'entreras point dans mon cœur... O dieu ! Je crois en toi, j'espère en toi, je m'adresse à toi ; ton secours ne m'a pas encore manqué et il ne me manquera pas... Tu me conserveras le père malheureux de ces malheureux enfants, tu me conserveras ces enfants. Ta bienfaisance se manifestera avant que leurs cris inutiles viennent affliger mon oreille. Cela sera, cela sera.³⁶⁷

La bienfaisance divine a toujours secouru cette famille malheureuse et vertueuse. Dieu n'a jamais déçu leur espérance. La mère est certaine que cette bienfaisance divine « se manifestera » et que « cela sera, cela sera ». L'emploi du futur de l'indicatif et l'anaphore prouve la certitude et la confiance de cette mère quant à la survenue d'un événement salvateur et heureux qui mettra fin au calvaire de la famille qui dure depuis que le père a désobéi à son propre père. Grâce à cette providence bienveillante, la souffrance de cette famille prendra fin grâce à la reconnaissance finale. Le ton catégorique de la mère nous fait entrevoir les idées de Diderot quant à cette instance supérieure qui protège toujours, invariablement et quasi-systématiquement la vertu malheureuse. C'est une logique implacable. Dans ce contexte, la scène de reconnaissance est motivée voire nécessaire.

Vers la fin de cette septième scène, « la mère » confie à son mari :

S'il faut, nous nous dépouillerons des lambeaux qui nous couvrent, nous dépouillerons nos enfants, nous les prendrons nus entre nos bras (...) Mais il y a là une voix secrète qui dit à mon cœur que nous n'en serons pas réduits à cette extrême et dernière ressource³⁶⁸.

³⁶⁷ DIDEROT, *Les Pères Malheureux*, scène 7, p.35.

³⁶⁸ DIDEROT, *Les Pères Malheureux*, scène 7, p37

Cependant, c'est dans *Le Fils Naturel* que les personnages sont le plus sujet à ces sentiments incompréhensibles et symptomatiques de la scène de reconnaissance finale.

La première réplique de Dorval, qui correspond à la première réplique de la pièce est déjà révélatrice de la nouvelle que va apprendre Dorval lors de la reconnaissance : « Je ne peux m'éviter...il faut sortir d'ici...sortir d'ici ! Et j'y suis enchainé ! j'aime... (Comme effrayé) et qui aimé-je !... j'ose me l'avouer, malheureux, et je reste ³⁶⁹ »

Dorval est effrayé à l'idée d'aimer la future épouse de son meilleur ami, c'est là le sens conscient et premier des paroles de Dorval. Or, ces paroles sont lourdes de sens en vertu d'une lecture rétrospective de la pièce. Nous pouvons y lire, en effet, le poids de l'interdit, non pas celui concernant la trahison de l'amitié de Clairville, mais celui encore inconnu de Dorval : l'inceste. Dès l'exposition, la reconnaissance finale transparaît, elle est inscrite dans cette première réplique du héros mais elle n'est possible à déchiffrer que rétrospectivement, a posteriori.

La troisième scène du premier Acte correspond à un monologue de Dorval dans lequel, en proie à son dilemme, il tient des paroles toujours lourdes de sens pour un spectateur averti : « (...) Non l'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs, surtout un amour insensé qu'on ignore et qu'il faut étouffer...mais que dira-t-elle ? Que pensera-t-elle ?...Amour, sophiste dangereux, je t'entends ³⁷⁰ »

Le sophisme est un raisonnement qui n'est logique qu'en apparence. Dorval est conscient que son amour pour Rosalie est illégitime car elle est promise à Clairville. C'est la raison apparente de ses remords. Il a toutefois une sorte d'intuition inconsciente; une peur de ce qui est celé, soupçonné, mais inexpliqué, indicible dans

³⁶⁹ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, (I, 1), p 1084.

³⁷⁰ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p. 1085

l'immédiat. Roger Lewinter explicite cette idée dans un essai consacré à l'œuvre de Diderot. Analysant le personnage de Dorval, il écrit : « L'interdit auquel il se heurte est alors issu moins de son « amitié » pour Clairville que de la conscience qu'il a de la nature incestueuse de ses sentiments : il aime véritablement celle qui est aimée du père³⁷¹ »

L'ignorance de Dorval est dramatique, autrement dit, elle constitue une donnée essentielle de la fable. Dans la neuvième scène du troisième acte, Dorval prend la décision de renoncer à son amour pour Rosalie dans le but de retrouver le repos et permettre le bonheur autour de lui. Cette décision ne semble pas toutefois le délivrer de ses tourments :

Hélas ! à bien juger, ce sacrifice si peu commun n'est rien...Clairville me devra son bonheur ! Rosalie me devra son bonheur ! Le père de Rosalie me devra son bonheur ! Et Constance ?...Elle entendra de moi la vérité. Elle me connaîtra(...) En rendant le calme à tout ce qui m'entourne, je trouverai sans doute un repos qui me fuit ? (il soupire)... Dorval, pourquoi souffre-tu donc ? Pourquoi suis-je déchiré ? Ô Vertu, n'ai-je point encore assez fait pour toi ?³⁷²

Tout en prétendant retrouver le repos et le calme après son geste salvateur, Dorval soupire et se demande pour quelle raison il n'arrive pas à étouffer ses tourments. Il croit souffrir d'un mal qui lui est connu. Or, même après avoir pris la décision de renoncer à Rosalie, la souffrance perdure, signe que le véritable mal n'est pas éradiqué. C'est un personnage pathétique parce qu'il pressent l'origine de ses tourments sans les connaître de manière rationnelle. Plus loin dans la pièce, ses pressentiments vont se transformer en doutes, à l'écoute du récit d'André s'adressant à Clairville :

³⁷¹ LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence*, Ed Champ histoire, 1998, p.27

³⁷² DIDEROT, *Le Fils Naturel*, (III, 9), p. 1108

Cet André a jeté le trouble dans mon âme si vous saviez les idées qui me sont venues pendant son récit...ce vieillard...ses discours...son caractère...ce changement de nom...Mais laissez moi dissiper un soupçon qui m'obsède, et penser à votre affaire³⁷³

Nous pouvons même dire qu'il s'agit dans cette huitième scène du troisième acte, d'une scène de reconnaissance manquée. Dorval ne compte pas en savoir plus quant à ce vieillard, qui pourrait être son propre père. L'urgence selon lui, est de faire en sorte que Clairville soit digne de Rosalie, en lui offrant une partie de ses biens. Dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel*, Dorval confirme qu'à ce stade précis de la pièce, une reconnaissance aurait pu avoir lieu et que ces doutes, s'ils n'ont pas trouvé confirmation pendant cette scène, prouvent que la pièce s'achemine vers une reconnaissance finale et que cette dernière est prévue par l'intrigue :

Tandis qu'André nous annonçait les malheurs arrivés à son maître, il me vint cent fois dans la pensée qu'il parlait de mon père ; et je témoignai cette inquiétude par des mouvements sur lesquels il eût été facile à un spectateur attentif de prendre le même soupçon³⁷⁴.

La pantomime de Dorval, renseigne le spectateur sur les pensées du personnage et peut même lui permettre de deviner la fin, à savoir un dénouement par reconnaissance.

Comme Dorval, Rosalie est également sujette à des pressentiments qu'elle ne s'explique pas. Le danger que constituent l'inceste, non réalisé, et l'amour incestueux entre elle et Dorval provient de la confusion entre la voix du cœur et la voix du sang. Il s'agit d'une erreur de jugement, d'une interprétation momentanément faussée de la

³⁷³ Ibid. p 1107.

³⁷⁴ Diderot, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p 1162.

voix du sang entre frère et sœur. Cet égarement provisoire est justifié. La voix du sang s'est manifestée, mais sous une forme erronée ; l'erreur sera levée lors de la reconnaissance.

Dans la deuxième scène du deuxième Acte, Rosalie évoque avec des mots révélateurs son amour pour Dorval :

Et comment ne l'aurais-je pas aimé ?...Ce qu'il disait, je le pensais toujours. Il ne manquait jamais de blâmer ce qui devait me déplaire. Je louais quelquefois d'avance ce qu'il allait approuver. S'il exprimait un sentiment, je croyais qu'il avait deviné le mien...Que vous dirai-je enfin ? Je me voyais à peine dans les autres (elle ajoute en baissant les yeux et la voix), et je me retrouvais sans cesse en lui³⁷⁵

Rosalie est inconsciemment en train de décrire des situations et des sentiments entre frère et sœur tout en les prenant pour des sentiments amoureux entre homme et femme. La ressemblance évidente que nous décrit Rosalie est bien celle qui caractérise une fratrie et c'est précisément le lien qui unit Rosalie à Dorval. La ressemblance renseigne sur une fraternité ignorée. Par ailleurs, la complémentarité de deux caractères fait naître l'amour entre deux êtres ; la pièce nous fournit l'exemple du couple Rosalie/Clairville que tout oppose et qui pourtant formeront un couple solide à la fin de la pièce.³⁷⁶

Aimé Guedj explique ainsi ce phénomène :

Il y a donc, dans cette conception de l'amour, confusion entre l'affinité des natures, qui repose sur leur complémentarité, et l'identité des natures, qui fonde sur leur consanguinité. Cette confusion est la source des amours équivoques, si nombreuses au XVIII^e siècle³⁷⁷.

³⁷⁵ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p.1093

³⁷⁶ D'ailleurs, il est également significatif que Clairville n'a jamais considéré le refus de Rosalie, comme définitif.

³⁷⁷ GUEDJ, Aimé, « *Les Drames de Diderot* », in *Diderot Studies XIV*, Droz, Genève, 1971, p 47.

Rosalie ne fait que vivre l'expérience de la reconnaissance des cœurs et des âmes bien avant la reconnaissance théâtrale au dénouement.

Les mots et phrases auxquels recourent les personnages dans le théâtre de Diderot dépassent leur intention. Parfois, ils utilisent des expressions qui peuvent sembler exagérées et impropres au regard du contexte dans lequel ils sont dits. D'autres fois, les mots auxquels ils recourent traduisent littéralement la réalité d'une situation qui leur échappe.

Dans *Le Père de Famille*, le mot désordre revient souvent dans le discours des personnages. Dès la cinquième scène du premier Acte, « Le Père de Famille » décrit ainsi le train de vie de son fils :

Hélas ! Le désordre ne m'est connu que depuis peu ; mais il a duré...Arranger et suivre à la fois deux plans opposés ; l'un de régularité qui nous en impose de Jour, un autre de dérèglement qui remplit la nuit(...)³⁷⁸

Or, *Le Père de Famille* est l'histoire d'un désordre social apparent. Avant que la reconnaissance ne vienne annuler ce désordre provisoire, M. d'Orbesson pressent ce dérèglement avant même de découvrir la nature des aventures nocturnes de son fils ainsi que son histoire avec Sophie.

De même, la prière formulée par Sophie à la neuvième scène du deuxième Acte dépasse nettement ses intentions : « puisse le ciel vous accorder, un jour, une épouse qui soit digne de vous, et qui vous aime autant que Sophie ³⁷⁹ », confie-t-elle à Saint-Albin. En prononçant ces paroles, Sophie ne se doute point de la portée et de

³⁷⁸ DIDEROT, *Le Père de Famille*, p 1203

³⁷⁹ Ibid. p 1230

l'exactitude de cette prière ; elle ne croit pas si bien dire ! Qui d'autre qu'elle peut être digne de lui, étant à la fois la femme qu'il aime et sa propre cousine ? Qui d'autre qu'elle peut l'aimer autant ? La prière de Sophie va être exaucée au mot près. La reconnaissance finale constitue la réalisation de cette prière prémonitoire que seul un spectateur averti peut déchiffrer et comprendre à ce stade de la pièce.

Dans *Le Fils Naturel*, Dorval qualifie sa passion pour Rosalie « d'insensée³⁸⁰ ». Or, ce qui est insensé, c'est ce qui s'écarte du sens commun, de ce qui est admis communément ; pour la pièce il s'agit de l'inceste³⁸¹. Dorval ne se doute pas, là encore, de la portée de ses paroles dont le sens latent n'éclate que lors de la reconnaissance.

De même, Rosalie recourt à un vocabulaire qui peut sembler disproportionné par rapport à la faute que croient commettre Rosalie et Dorval. Dans une lettre adressée à Dorval, elle écrit : « La honte et le remords me poursuivent... Dorval, vous connaissez les lois de l'innocence... Suis-je criminelle ?... Sauvez-moi !... Hélas ! En est-il encore temps ?...³⁸² ».

Les mots « honte », « criminelle », « sauvez-moi », et « lois de l'innocence » dépassent largement la faute de Rosalie, celle de trahir Clairville en aimant un autre. Ces mots et expressions conviendraient plutôt à la relation incestueuse à la quelle viennent de renoncer les deux personnages, toujours maintenus dans l'ignorance. Une phrase-clé de la pièce est prononcée par Dorval à la neuvième scène du troisième Acte qui résume bien la pièce et inscrit la scène de reconnaissance dans le projet moral de Diderot : « malheur à celui qui n'écoute point la voix de son cœur !...³⁸³ »

Pour Dorval, la voix du cœur est celle de la vertu, de l'honneur et du devoir. Mais la voix du cœur est également la voix du sang qui s'exprimera lors de la scène de

³⁸⁰ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p 1095

³⁸¹ Nous sommes tellement loin de la thèse du Voyage de Bougainville.

³⁸² DIDEROT, *Le Fils Naturel*, (II, 7), p1096.

³⁸³ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p 1108. Sous la plume d'un Marivaux, cette phrase aurait eu un sens totalement à l'opposé de celui qu'elle a dans le théâtre de Diderot.

reconnaissance. Il a choisi de suivre son cœur et ce choix trouvera confirmation et bénédiction lorsqu'il découvrira que Rosalie n'est autre que sa sœur.

Dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel*, Diderot affirme que : « L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse³⁸⁴ ».

Une bonne intrigue est composée d'événements qui se succèdent de manière motivée. Le spectateur doit sentir et suivre cet enchaînement. Il s'agit d'une condition fondamentale de l'art dramatique qui implique que la scène de reconnaissance doit émaner de cet enchaînement nécessaire des péripéties. Le spectateur peut la vivre sur le mode de la surprise et réaliser a posteriori le lien logique tissé par l'auteur dramatique le long de l'intrigue. Un travail rétrospectif de la mémoire suffit à reconstruire cette liaison qui conduit à la reconnaissance finale. C'est le sens des recommandations de Diderot : « Le poète veut (...) qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible, en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien³⁸⁵ ».

La scène de la reconnaissance modifie rétrospectivement le sens de chaque scène et assure la cohésion de l'ensemble de la pièce. Tout s'éclaircit, s'explique, se justifie, tout prend sens. L'action dramatique ne se dénoue pas d'une façon inopinée et désinvolte. Elle porte en elle son aboutissement naturel et fondé.

2.2 Réhabilitation du dénouement par reconnaissance

Nous venons de le voir, la scène de reconnaissance survient dans le théâtre de Diderot sur un mode motivé et nécessaire : la prolifération d'indices de toute sorte, l'évolution de l'action, le choix d'une lenteur d'exposition, le travail minutieux sur les mots et les tournures de phrases ; toutes ces composantes de la pratique

³⁸⁴ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p1132.

³⁸⁵ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p 1296.

dramatique de Diderot rendent légitime la place de la scène de reconnaissance dans l'architecture globale de chacune des pièces en question. Après avoir prouvé cette légitimité à l'échelle de l'intrigue, nous nous proposons d'examiner de près la scène de reconnaissance et d'en préciser la nature, le statut et la fonction.

Intéressons-nous au dénouement par reconnaissance. La critique moderne et ancienne s'accorde à dire et à penser que le talon d'Achille du théâtre de Diderot, ce sont les scènes de reconnaissance qui dénoueraient l'action de manière spectaculaire. La scène de reconnaissance est considérée de manière systématique et catégorique comme un coup de théâtre facile à amener et dont le seul but est la recherche de l'effet à tout prix. Or, qu'est-ce que le coup de théâtre selon Diderot ? L'évocation de ce principe dramatique est liée à celle du « tableau », dont il a été question plus haut. Dans *Les Entretiens*, par le biais de son personnage Dorval, Diderot précise :

J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières...³⁸⁶.

« Moi » déduit les définitions du tableau et du coup de théâtre d'après les précisions de Dorval rappelées ci-dessus :

Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.³⁸⁷

³⁸⁶ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p 1136.

³⁸⁷ Ibid.

Et Dorval d'ériger le « tableau » en principe dramatique qui doit supplanter le coup de théâtre: « Il faut s'occuper fortement de la pantomime ; laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux. Plus on voit un beau tableau, plus il plaît ³⁸⁸».

Nous nous proposons d'analyser ces différentes définitions et de voir si la scène de reconnaissance correspond, dans les pièces de Diderot, à un coup de théâtre, auquel cas la critique aurait raison de la condamner, ou si elle correspond à un tableau, notion dramatique privilégiée dans la poétique de Diderot, ce qui réhabiliterait cette scène et invaliderait les thèses des détracteurs de Diderot.

Le coup de théâtre est d'abord « un incident imprévu ». Or, nous venons de démontrer que la scène de reconnaissance est loin d'être un incident (l'incident étant un « événement de peu d'importance survenant au cours d'un fait principal ³⁸⁹»), encore moins un incident imprévu puisque la scène de reconnaissance est prévue dès les débuts de l'intrigue et inscrite dans la logique de progression de l'action ³⁹⁰.

Le coup de théâtre change subitement l'état des personnages. Il se trouve que dans *Le Fils Naturel*, pièce qui constitue l'objet d'analyse et le support des *Entretiens*, les personnages ont changé de dispositions, de choix, d'inclinations, de priorités et de sentiments bien avant la scène de reconnaissance. Dorval et Rosalie ont consenti à un sacrifice obéissant à la vertu et à la probité qui les habitent. La reconnaissance ne constitue nullement l'incident imprévu qui les fait changer de position ou réviser leur décision, elle ne fait que les confirmer dans leur choix délibéré ; le changement des personnages précède la scène de reconnaissance. Dorval donne un exemple de coup de théâtre dans cette même pièce. Dans la neuvième scène du deuxième Acte, il écrit une lettre à Rosalie, sous le coup de l'émotion. En pleine rédaction, il se fait

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Le Dictionnaire Larousse

³⁹⁰ Nous référons ici à toute la partie précédente de ce travail.

interrompre par Charles qui vient lui demander d'aller secourir Clairville ; il oublie la lettre dans sa hâte, Constance la trouve et se croit la destinataire. Elle se rend compte de l'amour qu'elle porte à Dorval parce qu'elle se croit aimée de lui. C'est un changement d'état et c'est incontestablement un coup de théâtre tel que le définit Dorval dans *Les Entretiens*.

Voyons maintenant la définition du tableau. Cette définition coïncide parfaitement avec la scène de reconnaissance telle qu'elle se produit dans le *Fils Naturel*. Le tableau est une : « disposition [des] personnages sur la scène si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile³⁹¹ » Il s'agit clairement ici de l'état statique des personnages dans une position particulière dictée par une émotion ou un sentiment qui les figent sur la scène comme ils se figeraient sur une toile. N'est ce pas là la description exacte de la scène finale où se reconnaissent père, fils et fille en tombant dans les bras les uns des autres en pleurant ? N'est ce pas également la description de la scène de reconnaissance finale du *Père de Famille* et des *Pères Malheureux* que le lecteur peut apprécier grâce aux didascalies qui dessinent à la manière du pinceau du peintre un tableau touchant d'une famille réunie ?

Dans *Le Fils Naturel*, la reconnaissance ne change pas l'état des personnages, elle ne change pas leurs choix, leurs décisions. Elle change tout au plus leur état civil, ce qui n'a aucune incidence sur l'intrigue.

Dans une toute autre pièce, la scène de reconnaissance peut coïncider avec un coup de théâtre, d'ailleurs, c'est presque toujours le cas dans le théâtre classique. Elle n'en est pas un dans la première pièce-manifeste de Diderot, il s'agit d'un tableau comme il en chérit tant. Elle n'est pas non plus une scène surnuméraire et infondée, il s'agit d'un aboutissement naturel, motivé et idéal de l'intrigue. Loin de se superposer aux résolutions de Dorval et Rosalie, elle constitue un dénouement parfait tant sur le plan de la dramaturgie que sur le plan de l'idéologie de Diderot : un dénouement habile et

³⁹¹ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p 1136

nécessaire qui permet la coïncidence des choix moraux avec les lois de la nature. Le jugement hâtif et systématique qui condamne toutes les scènes de reconnaissance est dû à cette habitude d'y voir toujours un coup de théâtre romanesque et douteux. Diderot admet qu'il y a des maladresses dans le *Fils Naturel*. Il en relève quelques unes qu'il justifie malicieusement en invoquant une fidélité à la réalité des faits, mais il n'a jamais été question dans Les Entretiens de justifier le recours à la scène de reconnaissance, ni de la blâmer à aucun moment de sa poétique. D'ailleurs Diderot ne veut pas qu'on dissèque son théâtre pour en louer une partie et en condamner une autre. Il confie à Madame Riccoboni dans une lettre du 27 Novembre 1758 : « Ma bonne amie, je crois que vous ne m'avez pas bien lu. Ma première et ma seconde pièce forment un système d'action théâtrale dont il ne s'agit pas de chicaner un endroit, mais qu'il faut adopter ou rejeter en entier ³⁹²».

La scène de reconnaissance est une peinture dramatique d'un moment intense de la pièce où l'émotion est à son comble. De par sa place dans l'intrigue ; le dénouement, considéré souvent comme la partie honteuse de la pièce car les auteurs dramatiques se voient forcés souvent de dénouer leurs intrigues de manière providentielle et peu fondée³⁹³, de par la mauvaise réputation dont elle souffre et la quantité de préjugés qui pèsent sur ce genre de procédés, de par la facilité réelle avec laquelle une reconnaissance est vite amenée sur scène et de par l'effet sûr que cette scène a sur le spectateur qui la rend suspecte aux yeux de la critique, la scène de reconnaissance est vite réduite à un talon d'Achille de toute pièce. Rares sont celles louées et approuvées de manière unanime dans le théâtre du XVIII^e siècle.

Nous nous proposons dans ce qui suit de lever ces suspicions qui pèsent sur cette scène dans le théâtre de Diderot. Il ne s'agit pas de défendre, contre toute objectivité

³⁹² DIDEROT, *Correspondance*, « Réponse de Diderot à Madame Riccoboni, 27 Novembre 1758 », in *Écrits sur le Théâtre I, Le Drame*, Pocket, 1995, p 269.

³⁹³ Nous rappelons à ce propos le constat amer que fait La Chaussée dans *La Critique de la Fausse Antipathie* à propos de la difficulté dans laquelle se trouvent les auteurs dramatiques lorsqu'il est question de dénouer une pièce. L'option d'une scène de reconnaissance s'impose comme une fatalité à l'auteur dramatique réduit à constater, avec une lucidité amère le peu de possibilités qui s'offrent à lui.

et avec acharnement, son investissement par Diderot. Il s'agit plutôt de justifier et d'expliquer les raisons, les motivations et les intentions de Diderot de manière méthodique appuyée et éclairée par des passages de sa Poétique. Rappelons tout d'abord quelques jugements et positions qui incriminent les reconnaissances et la rendent responsable de la médiocrité de son théâtre.

Diderot a été attaqué par ses contemporains ; les Palissot, les Fréron et Cailhava n'ont pas épargné ses pièces en incriminant avec acharnement les scènes de reconnaissance dont le seul but selon eux est celui de forcer le public à pleurer.

En 1910, Gaiffe Félix n'est guère plus original que ses prédécesseurs. Il s'appuie sur leurs jugements pour émettre le sien. Désignant la majorité des pièces du siècle et principalement celles de Diderot, il écrit :

Dans ces ouvrages romanesques, il est infiniment rare qu'au lever du rideau chaque personnage sache exactement de qui il est fils, ou frère ; un mystère d'état civil plane sur toutes ces familles où les voyages lointains accompagnés de naufrages, les mariages secrets et les naissances clandestines sont la monnaie courante de l'existence. Ce système dramatique a l'inappréciable avantage d'amener au dénouement une de ces reconnaissances émouvantes où un fils retrouve son père, un frère retrouve sa sœur, une mère sa fille, où dans un élan de commune tendresse tous les acteurs se précipitent dans les bras les uns des autres. La série interminable des ces scènes, qui atteignent les dernières limites du ridicule, s'ouvre pour nous avec le dénouement du *Fils Naturel* et se poursuit tout au long de l'histoire du Drame³⁹⁴.

Encore plus récentes les positions de Béatrice Didier à l'égard du théâtre de Diderot et guère différentes malgré la distance temporelle et critique. Dans son ouvrage *Diderot Dramaturge du Vivant*, elle relève une contradiction entre le *Fils Naturel* et les *Entretiens* au regard des coups de théâtre. Selon elle, « la pièce ne découle pas de la théorie, elle n'est pas son illustration », précise-t-elle, considérant la reconnaissance comme un coup de théâtre : « Le coup de théâtre et la scène de

³⁹⁴FELIX, Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Armand Colin, 1971, p305-306.

reconnaissance qui terminent la pièce font partie des clichés du roman et davantage encore du théâtre³⁹⁵».

Partant de cette conviction, elle affirme que les textes qui entourent la pièce du *Fils Naturel* établissent « une distance ironique à l'endroit de tous ces clichés » et que si : « L'acte V, scène 5 représente une banale histoire de reconnaissance, l'épilogue dénonce le cliché, dans la mesure où il nous apprend que cette scène n'a pu être jouée³⁹⁶ »

Selon cette thèse, Diderot aurait délibérément eu recours à la reconnaissance dans le but de la dénoncer comme un poncif usé de la dramaturgie classique ! Or, quel intérêt trouverait-il à miner de l'intérieur son propre théâtre qu'il présente comme une application novatrice d'une poétique révolutionnaire ? Ce point de vue nous paraît très discutable dans des pièces qui se veulent être un modèle du genre sérieux et un support à une poétique nouvelle. Il est encore plus discutable si l'on considère le dessein premier de Diderot, celui de faire de son théâtre un instrument de propagande efficace et mis tout entier au service de ses idées morales.

Ainsi, la critique a très souvent condamné le romanesque des reconnaissances. Mais qu'en pense Diderot lui-même ? Dans *De La Poésie Dramatique*, il s'écrit : « Mais n'est ce pas assez du vernis romanesque, malheureusement attaché au genre dramatique par la nécessité de n'imiter l'ordre général des choses que dans le cas où il s'est plu à combiner des incidents extraordinaires (...) ?³⁹⁷ »

Diderot ne semble aucunement dupe de toutes les facilités dramatiques auxquelles recourent les auteurs pour étoffer leurs intrigues contre toute vraisemblance, donnant la preuve de leur manque de talent. S'il fustige ces pratiques, c'est qu'il ne se considère pas, en toute conscience, comme étant l'un des adeptes de ce romanesque douteux. Ses détracteurs peuvent ici rétorquer que c'est bien là que réside le paradoxe de Diderot et le divorce entre sa théorie et sa pratique.

³⁹⁵ DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, PUF, 2001, p28.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p.1313

Revoyons comment Diderot définit le romanesque. Dans *De La Poésie Dramatique*, il écrit:

Un ouvrage sera romanesque, écrit-il, si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchants ou trop bons ; si les choses ou les caractères y diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre ; et surtout si l'enchaînement des événements y est trop extraordinaire et trop compliqué. D'où l'on peut conclure que le roman dont on ne pourra faire un bon drame, ne sera pas mauvais pour cela ; mais qu'il n'y a point de bon drame dont on ne puisse faire un excellent roman³⁹⁸.

Affirmer qu'un excellent drame est celui dont la matière peut s'adapter en roman revient à dire, selon Pierre Frantz qu'« il faut enrichir le personnage de tout ce qui fait la complexité d'une vie, et d'abord d'une vie saisie dans sa durée³⁹⁹ ». Aimé Guedj a également analysé cette épaisseur temporelle chez les personnages de Diderot, ce qui légitime encore une fois le recours aux scènes de reconnaissances qui embrassent toute l'existence du personnage depuis sa naissance jusqu'à l'instant où il découvre sa véritable identité. Elle concentre en l'espace de quelques heures, temps imparti à son déroulement sur scène, tout le vécu du personnage et permet d'embrasser toutes les époques de sa vie : passé, présent et avenir, en leur restituant leur cohérence originelle, cohérence qui échappait jusqu'au moment de la reconnaissance au personnage lui-même.

La reconnaissance, dans les trois pièces de Diderot, s'intègre-t-elle dans une suite d'évènements extraordinaires qui compliquent et complexifient l'action ? Se superpose-t-elle à d'autres péripéties jusqu'à rendre la progression de l'action invraisemblable et déroutante pour le spectateur ? Par ailleurs, si l'on admet que la

³⁹⁸ Ibid., p 1297.

³⁹⁹ FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du drame Bourgeois 1750-1815*, Thèse de Doctorat d'État ès-Lettres, 1994, p.739

scène de reconnaissance, dans les trois pièces, est un évènement extraordinaire et rare, ce qu'il est en toute évidence, est-il véritablement concurrencé par d'autres événements de même nature ?

Les trois intrigues en question évoluent moins grâce à des actions qu'à des discours et des débats entre les personnages. Dans *Le Fils Naturel*, les conversations entre Dorval et Constance, entre Rosalie et Dorval ainsi que les monologues de ce dernier sont les véritables moteurs de l'action. La vertu des personnages des *Pères Malheureux* est la condition *sine qua non* pour que l'action évolue jusqu'à son dénouement. Les échanges entre le Père de famille et son fils, entre le Commandeur et le Père de Famille, entre ce dernier et Sophie, sont décisifs pour préparer l'union de Saint-Albin et de Sophie dans les esprits avant le dénouement par reconnaissance. Dans son théâtre, Diderot privilégie les méditations, l'argumentation, la confrontation des idées et des points de vue, les doutes, les tourments, les luttes internes et les dilemmes pathétiques des personnages ; il s'agit là, pour lui, des véritables forces motrices qui doivent faire évoluer l'intrigue et l'acheminer jusqu'au dénouement. C'est à eux de déterminer les choix des personnages et de les rendre meilleurs à la fin de la pièce. Les reconnaissances qui se produisent au dénouement ne viennent aucunement changer les personnages ou leur dicter leurs choix.

Diderot condamne le recours à des incidents « légers » pour produire des révolutions le long de l'intrigue ; « les causes légères⁴⁰⁰ » sont à bannir de la scène. S'il faut recourir à des incidents pour faire évoluer l'action, il faut qu'ils soient sobres, vraisemblables et liés entre eux de manière nécessaire. *L'École des Femmes* de Molière offre un exemple d'intrigue mal tissée selon Diderot :

(...) sans aucune vraisemblance, et cinq ou six fois de suite, on montre [aux Français] cet Arnolphe devenu le confident de son rival et le dupe de sa

⁴⁰⁰ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p1294.

pupille, allant d'Horace à Agnès, et retournant d'Agnès à Horace, ils diront : ce n'est pas un drame que cela ; c'est un conte (...) ⁴⁰¹.

Le jugement de Diderot peut sembler sévère à l'égard de la comédie de Molière. Cependant, il ne s'agit pas de remettre en cause le génie de Molière ; Diderot condamne une poétique et une dramaturgie jugées dépassées et qui seraient à proscrire de la scène française.

Diderot veut voir sur la scène une action simple et rigoureusement construite. Toutefois, cette simplicité de l'intrigue n'exclut pas une fin en apothéose qui vient confirmer les personnages dans leurs choix et qui les récompense d'avoir opté pour la vertu.

Plus l'intrigue est simple et bien conduite, plus il est simple de la dénouer de manière extraordinaire ; selon une équation rigoureuse qui veut que la sobriété de l'intrigue soit compensée par le merveilleux du dénouement et inversement. Les termes de cette équation sont posés par Diderot :

L'illusion est seule d'un côté. C'est une quantité constante qui est égale à une somme de termes, les uns positifs, les autres négatifs (...). Les termes positifs représentent les circonstances communes, et les négatifs les circonstances extraordinaires. Il faut qu'elles se rachètent les unes par les autres ⁴⁰².

La tâche de l'auteur dramatique se résume à réaliser un savant équilibre entre ces termes positifs et négatifs, de manière à faire illusion à tous les spectateurs, des moins instruits aux plus sensés. L'illusion et la vraisemblance ne sont autres qu'une question de dosage habile et précis. Selon cette même logique, au sein même de

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, p 1297.

l'intrigue, la reconnaissance, par son caractère providentiel, inattendu et exceptionnel rend intéressante la peinture du quotidien d'un intérieur bourgeois et représente la part de merveilleux auquel a droit le héros bourgeois.

En cela, Diderot affirme s'inspirer de la Poétique des *Anciens* :

Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin, pour que tout fût dans l'extrême ; une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie ; des discours énergiques, des passions fortes ; des tableaux ; un ou deux caractères fermement dessinés : voilà tout leur appareil⁴⁰³

Une question, cependant ne peut que s'imposer à ce stade de l'analyse : pour quelle raison Diderot s'obstine-t-il à recourir à un procédé dramatique aussi décrié par la critique dans un théâtre qui se veut nouveau et novateur ? Quelle valeur ajoutée réalise la scène de reconnaissance dans des pièces-manifeste, modèle du nouveau genre ?

Nous venons de prouver la légitimité de la reconnaissance d'un point de vue technique et dramaturgique. Il s'agit pour ce qui suit de prouver sa légitimité de par ses significations et sa portée dans le théâtre de Diderot.

⁴⁰³ Ibid. pp. 1285,1286.

3. Portée et significations de la scène de reconnaissance

3.1 Ingéniosité du mode de réception de la scène de reconnaissance

Dans le chapitre *De l'intérêt* de son ouvrage *De la Poésie Dramatique*, Diderot s'interroge : « Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt ? Est-ce aux personnages ? Est-ce aux spectateurs ? ⁴⁰⁴»

La réponse est catégorique et ferme ; il faut porter exclusivement l'intérêt sur les personnages à qui il faut cacher les dangers qu'ils encourent. Quant aux spectateurs, ils ne sont selon Diderot que des « témoins ignorés de la chose ⁴⁰⁵». Que préconise-t-il, alors, pour susciter l'intérêt? Il le précise plus loin :

je ne suis pas loin de penser avec la plupart, écrit-il, qu'il faille dérober au spectateur le dénouement, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame où le dénouement serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même. (...) Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera ⁴⁰⁶.

Diderot récuse l'effet de la surprise, éphémère et bref. Il lui préfère un suspense entretenu le long de la pièce. Le spectateur ne peut être efficacement intéressé et tourmenté que s'il prend conscience des dangers qu'encourent des personnages tenus

⁴⁰⁴ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1306

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Ibid.

dans l'ignorance de ces dangers. Impatient de voir se dévoiler les vérités qui leur échappent, il se trouve exposé par le poète à « *une longue inquiétude*⁴⁰⁷ ».

Privilégier autant que possible un suspense accrocheur à une surprise instantanée, voilà la recommandation première de Diderot quant à la notion d'intérêt dramatique⁴⁰⁸. L'exemple que nous donne Diderot pour persuader de l'efficacité du suspense est loin d'être anodin. Il s'agit de la scène de reconnaissance dans *Zaïre* de Voltaire. Dans cette pièce, un père, Lusignan, ne sait pas qu'il est sur le point de retrouver ses deux enfants Zaïre et Néréstau. Ces deux derniers ignorent qu'ils sont frère et sœur et le spectateur ignore ces deux informations capitales. Il apprend en même temps que les personnages, c'est-à-dire lors de la scène de reconnaissance, la vérité à propos de ces liens de sang :

Mais quelque pathétique que soit cette reconnaissance, remarque Diderot, je suis sûr que l'effet en eût été beaucoup plus grand encore, si le spectateur eût été prévenu (...) Mes larmes ne coulent qu'au moment de la reconnaissance ; elles auraient coulé longtemps auparavant.⁴⁰⁹

Dans cette même pièce, Diderot approuve une autre scène de reconnaissance. Voltaire a, en effet, fait le bon choix en révélant au spectateur les identités de Zaïre, Néréstau et Lusignan, tout en les déroband au Sultan qui ne se doute de rien : « que tous les personnages s'ignorent, si vous le voulez, mais que le spectateur les connaisse tous⁴¹⁰ », affirme-t-il.

⁴⁰⁷ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p 1306

⁴⁰⁸ Le lecteur du *Fils Naturel* peut, dès la liste des personnages connaître les identités de Dorval et Rosalie. Ce n'est pas le cas du *Père de Famille*. Mais, de toute façon, Diderot a la ferme conviction qu'une pièce est faite non pour être lue mais pour être représentée.

⁴⁰⁹ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p 1306

⁴¹⁰ Ibid. p. 1307

La position de Diderot est claire ; susciter l'intérêt implique qu'il faut tout découvrir au spectateur. Diderot opte donc, à l'inverse des théoriciens de l'art dramatique, pour le suspense aux dépens de la surprise. Le spectateur doit être omniscient, ce qu'il sait de l'intrigue et de la situation des personnages doit être conforme à celui du Poète et supérieur à celui des personnages. Or, si Diderot recommande fermement de tout découvrir au spectateur, il ne semble pas avoir suivi ces recommandations dans ses propres pièces. Nous sommes confrontés à un paradoxe apparent entre la théorie que propose Diderot et la pratique qui est supposée l'étayer. Les critiques modernes ou contemporains de Diderot ont condamné, du moins ont-ils relevé cette contradiction entre ce que préconise Diderot et ce qu'il fait. Généralement, ils s'arrêtent à la simple constatation de ce paradoxe en le regrettant solennellement.

L'étude de la scène de reconnaissance, de son mode de réception sera l'occasion pour nous de lever ces accusations et de démontrer que, pour ce qui est de la théorie du suspense dramatique et de la notion d'*intérêt*, le paradoxe n'est qu'apparent.

Dans *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille*⁴¹¹, découvrir les véritables identités des personnages, dès le tout début de la pièce, comme le recommande vivement Diderot, est le meilleur moyen de déconcentrer le spectateur et de dissiper son attention... Dans ces deux pièces, le fait de savoir d'emblée que Dorval et Rosalie sont frère et sœur, que Sophie est la nièce du Commandeur rendrait le spectateur sinon hermétique au parcours douloureux et héroïque des personnages, du moins trop confiant car il sait que l'auteur révélerait au bon moment ces informations. En détenant ces informations, il ne reste au spectateur qu'à suivre tranquillement l'action, essayer de deviner le moment que l'auteur dramatique choisira pour tout découvrir. Il sera constamment occupé à imaginer les circonstances dans lesquelles se déroule la scène de reconnaissance, ce qui l'empêche d'apprécier le déroulement de l'action ainsi que les discours des personnages. Rassuré quant à leur sort, il ne prêtera pas attention, du moins pas assez d'attention, aux combats que se livrent les

⁴¹¹ Nous évoquerons plus loin le cas des *Pères Malheureux*.

personnages, aux dilemmes qui les rongent, aux parcours qu'ils ont traversés, à leurs tourments et à leur détresse. Le spectateur du *Fils Naturel* ne pourrait apprécier le sacrifice de Dorval fait au nom de l'amitié et de la vertu, il ne pourrait pas mesurer la détresse de Monsieur d'Orbesson, ni le désespoir de Saint-Albin et Sophie. Il pourrait même trouver ridicules et exagérés les plaintes et les discours des personnages compte tenu de ce que lui sait de leurs véritables identités.

Les écrits sur le théâtre de Diderot sont parus dans un ordre précis : les pièces précédant la théorie. Cet ordre est celui de la composition. Les écrits théoriques de Diderot autour du théâtre doivent être conçus comme un complément et une continuité des pièces-manifestes ; il y est question essentiellement de prolonger la réflexion sur le genre sérieux. *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille* sont loin d'être, de ce point de vue, l'illustration parfaite. Elles sont des applications possibles et particulières conçues selon une vision nouvelle de l'art dramatique. Il ne s'agit nullement pour Diderot de traduire fidèlement et systématiquement tous les points de sa théorie dans ses deux pièces-manifestes qui s'en trouveraient dénuées de naturel et de beauté, et ce qui serait du reste tout simplement impossible.

Tout découvrir à propos d'une reconnaissance est le meilleur choix à faire pour un auteur dramatique pour que cette scène soit éminemment pathétique. Autrement dit, si l'auteur veut à tout prix émouvoir le spectateur, si l'unique enjeu de la scène est celui d'émouvoir le spectateur, il faut à tout prix opter pour le suspense aux dépens de la surprise. Voltaire avait l'intention de susciter les larmes de son spectateur au moyen d'une scène de reconnaissance hautement pathétique dès le second acte de sa pièce⁴¹². C'était bel et bien son intention première. Toutefois, il n'a pas fait le bon choix quant au mode de réception de cette scène à cet endroit précis de la pièce. Dans *Le Fils Naturel*, *Le Père de Famille* et *Les Pères Malheureux*, il s'agit, certes, pour

⁴¹² Dans la pièce de Voltaire, la scène de reconnaissance survient à la troisième scène du deuxième acte ; elle constitue une péripétie mineure dans l'intrigue.

Diderot d'émouvoir et de troubler le spectateur, mais, il ne s'agit pas là de son ultime et unique dessein.

Dans *Le Fils Naturel*, la scène de reconnaissance finale est certes un tableau de famille des plus émouvants, il aurait été plus émouvant encore, peut-être, si Diderot avait opté pour le suspense dramatique en découvrant tout au spectateur. Mais cette option est, dans le cas précis du *Fils Naturel*, impropre. D'abord, Diderot ne peut pas révéler d'emblée que Dorval et Rosalie sont frère et sœur et donner à voir sur la scène, devant un spectateur averti, ces deux personnages se déclarer leur passion ravageuse. Si la tragédie classique privilégie le motif de l'inceste, qu'il soit accompli ou représenté comme un danger franc, le genre sérieux de Diderot répugne à soumettre le spectateur à cette gêne par respect de la décence et des bienséances du XVIII^e siècle. D'ailleurs, a posteriori, lorsque le spectateur apprend que Dorval et Rosalie sont frère et sœur, il tolère volontiers les passages où ils étaient amants dans l'ignorance parce qu'ils ont rapidement renoncé à leur amour au nom de l'amitié, de l'honneur et de la vertu. Mais, la véritable raison pour laquelle Diderot a choisi délibérément la surprise finale, c'est la dimension philosophique et morale de la pièce. Dans *Le Fils Naturel*, Diderot ne veut pas que son spectateur soit trop vite au courant de la situation des personnages, et ce pour les besoins de la démonstration qu'il se propose de développer. En effet, la scène de reconnaissance n'est autre que le second volet de cette démonstration, à savoir la confirmation des élans de la vertu. De ce fait, elle ne peut pas être annoncée sous peine de gêner le déroulement logique et linéaire de la démonstration. Cette scène ne peut donc pas, dans le cas précis du *Fils Naturel*, être annoncée et divulguée au début de la pièce. Dans *Le Père de Famille*, Diderot opte également pour la surprise finale, et dérogerait ainsi à ce qu'il prescrit dans sa poétique. Il s'en explique dans le chapitre « De l'intérêt » de son ouvrage *De La Poésie Dramatique*. Selon Diderot, il existe une différence entre la comédie sérieuse et la tragédie classique. Dans cette dernière :

Le nœud est connu ; il se forme en présence du spectateur. Souvent le titre seul d'une tragédie en annonce le dénouement ; c'est un fait donné par l'histoire. C'est la mort de César, c'est le sacrifice d'Iphigénie : mais il n'en est pas ainsi dans la comédie.⁴¹³

Dans la comédie, Diderot pense que le poète n'est pas entièrement libre de tout révéler à son spectateur. Il donne l'exemple du *Père de Famille*⁴¹⁴ où il a jugé bon de ne pas révéler l'identité de Sophie plus tôt dans la pièce à son spectateur. En effet, il pense que le sujet de cette pièce n'exige pas de l'auteur des révélations quant au personnage de Sophie. Cela aurait été souhaitable, voire nécessaire dans une configuration différente de l'action, comme nous l'explique Diderot :

Pour moi, je me serais beaucoup applaudi, si, dans Le Père de Famille, (qui n'eût plus été Le Père de Famille, mais une pièce d'un autre nom), j'avais pu ramasser toute la persécution du Commandeur sur Sophie. L'intérêt ne se serait-il pas accru par la connaissance que cette jeune fille, dont il parlait si mal, qu'il poursuivait si vivement, qu'il voulait faire enfermer, était sa propre nièce ? Avec quelle impatience n'aurait-on pas attendu l'instant de la reconnaissance, qui ne produit, dans ma pièce, qu'une surprise passagère ? C'eût été celui du triomphe d'une infortunée à laquelle on eût pris le plus grand intérêt, et de la confusion d'un homme dur qu'on n'aimait pas.⁴¹⁵

Il ne s'agit aucunement ici pour Diderot de faire son autocritique ou de regretter de ne pas avoir révélé l'identité de Sophie dans *Le Père de Famille*. Il tente d'expliquer que le meilleur choix à faire pour un auteur est de mettre toujours son spectateur dans la confiance quand le canevas, le sujet et l'histoire le permettent. Or, *Le Père de Famille* n'est pas l'histoire d'une fille infortunée et malmenée par un oncle qui ne sait pas qu'il s'agit de sa propre nièce ; auquel cas, révéler d'emblée au spectateur

⁴¹³ DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, p. 1307

⁴¹⁴ *Le Père de Famille* est une "Comédie sérieuse" selon la terminologie de Diderot.

⁴¹⁵ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1307

que Sophie est la nièce du Commandeur susciterait son intérêt de manière sûre et efficace. Il s'agit là d'un sujet fondamentalement différent de celui du *Père de Famille* où il est question d'un conflit entre un père et un fils, entre l'intérêt de la société et celui de l'individu, entre l'autorité et l'objet de l'autorité. Déplacer l'intérêt vers cette reconnaissance reviendrait à éclipser cette problématique qui est au cœur même de la pièce. Si la révélation de l'identité de Sophie constitue dans la pièce une surprise passagère, c'est qu'elle n'est autre qu'un détail de l'intrigue et non un enjeu fondamental comme cela serait le cas dans le canevas imaginé par Diderot.

Ainsi, dans les pièces où la reconnaissance représente un enjeu dramatique principal et essentiel au sein de l'intrigue, il est nécessaire de tout découvrir au spectateur pour aiguïser sa curiosité et susciter de l'intérêt. A l'inverse, dans les pièces où la scène de reconnaissance ne constitue pas un enjeu capital au sein de l'intrigue, il n'y a nul besoin et nulle urgence à mettre le spectateur dans la confidence sous peine de le détourner de l'essentiel. Chercher à entretenir un suspense autour d'une scène de reconnaissance secondaire dans l'action peut s'avérer suspect, et trahir une recherche de l'effet à tout prix. Quand la reconnaissance est un ressort dramatique accessoire de l'intrigue, l'unité d'intérêt impose de faire l'économie d'explications autour de cette reconnaissance.

Dans *Le Père de Famille*, révéler l'identité de Sophie est inutile à la compréhension de la problématique essentielle de la pièce, celle d'assortir les choix de l'individu et l'intérêt de la société. Avant d'atteindre à cette compatibilité, en grande partie grâce à la reconnaissance, Diderot veut d'abord donner à voir les périls d'un conflit qui oppose un père à son fils. Avant de faire entrevoir la solution, il veut rendre les spectateurs conscients des dangers de telles fractures au sein d'une famille unie. Il veut exposer sous leurs yeux les conséquences regrettables et irrévocables de ce type de conflits. Pour Diderot, faire pressentir la menace et faire craindre la catastrophe imminente est le meilleur moyen de dissuader père et fils de s'obstiner à imposer leurs opinions, de les inciter à se parler, à s'écouter, à se comprendre et de tout tenter pour se rapprocher l'un de l'autre.

Diderot a repris un thème célèbre de la comédie moliéresque, le conflit entre père et fils. Or, loin de mettre ce conflit au service du rire sans tenter de le résoudre, il veut au contraire démontrer que les liens entre père et fils sont des liens inaltérables, indéfectibles. Dans *Le Père de Famille*, plus l'attachement de Saint-Albin à Sophie se fait grand, plus le père se fait menaçant et intransigeant. C'est cette situation qui intéresse Diderot : montrer toute la souffrance que génère ce genre de conflit, démontrer qu'un divorce entre père et fils est contraire à la nature. Rien ne peut ni ne doit les séparer, ni les opposer indéfiniment. C'est ici que rentre en jeu le rôle de la scène de reconnaissance dans cette pièce. Diderot veut prouver qu'il existe toujours, fatalement, nécessairement un terrain d'entente, un point de rencontre qui rend possible la conciliation des exigences de l'un et des volontés de l'autre. Ce point de rencontre est matérialisé en la personne de Sophie dont l'existence même prouve qu'il ne peut y avoir de rupture définitive de la relation père / fils.

Ainsi, de par son statut de solution au conflit, la scène de reconnaissance ne peut que se placer à la fin de pièce, après que tous les enjeux ont été exposés sur la scène. Le conflit ayant été déployé, les discours enflammés, déclamés devant le spectateur, la reconnaissance vient apaiser tous les personnages. Cette preuve incontestable de la solidité des liens du sang ne peut pas être révélée dès l'exposition sous peine d'invalider l'approche et la réflexion de Diderot quant à la nature des rapports au sein de la cellule familiale.

Le cas des *Pères Malheureux*⁴¹⁶ est encore plus particulier. Dans cette pièce, les allusions et les indices sont trop évidents et trop clairs. La scène de reconnaissance n'est pas franchement annoncée dès l'exposition, cependant, la progression de l'action est telle que si Diderot avait annoncé la reconnaissance finale, elle n'aurait pas été aussi prévisible et aussi attendue par le spectateur. Il s'agit là de la preuve incontestable que Diderot renonce où répugne à ménager une surprise au dénouement

⁴¹⁶ Laurent Versini précise dans son « Introduction » au Théâtre de Diderot, dans l'édition Robert Laffont que cette pièce est un « *projet de drame* », composée en 1770.

dont les effets et les intensions seraient douteux et qui trahiraient une recherche suspecte du romanesque. Dans cette pièce, Diderot ne cesse de saboter volontairement les effets d'une surprise finale.

En effet, dans les dernières scènes de la pièce, Diderot semble prendre un malin plaisir à faire durer l'échange entre le fils et le père qui auraient dû découvrir depuis longtemps les liens de sang qui les unissent. Cet échange qui s'éternise contre toute vraisemblance est loin d'être une maladresse de la part de Diderot. Il importe de préciser qu'il prend ses distances, pour la première fois, par rapport au procédé dramatique de la reconnaissance au théâtre. Ce qui semble l'intéresser en priorité, plus encore que le respect de la notion de vraisemblance, c'est ce que ce procédé permet la visualisation de sa réflexion et de ses idées.

Depuis la seizième scène⁴¹⁷, le père et le fils se sont rencontrés, se sont parlé sans pour autant se reconnaître, contre toute vraisemblance. La scène de reconnaissance tarde à venir, car il est impensable qu'un père et qu'un fils ne se reconnaissent pas au terme d'autant de scènes. Cela prouve définitivement que dans cette pièce, la priorité est donnée au déploiement des discours, des arguments, des confrontations entre un père et un fils qui se sont perdus de vue car ils ne partagent pas la même vision de la vie. L'action commence plusieurs années après que le père a chassé son fils de la maison. La rupture est effective et réelle ; la reconnaissance n'en constitue pas tellement la solution ou le remède, elle matérialise, comme dans *Le Père de Famille*, le lien nécessaire et inaltérable entre père et fils malgré le passage du temps. C'est là sa fonction première, au-delà de toute recherche douteuse de l'effet dramatique.

Si on revoit les choix faits par Diderot, dans les trois pièces, quant au mode de réception de la scène de reconnaissance, nous nous apercevons qu'en réalité, il n'a opté ni pour la surprise totale ni pour le suspense complet⁴¹⁸. Aux applaudissements

⁴¹⁷ La pièce en comporte vingt.

⁴¹⁸ « Il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui [au spectateur] déclarer nettement ce qui se passera », affirme Diderot dans *De la Poésie Dramatique*. La formule semble tolérer quelques exceptions où il serait

qui se font entendre après des vers bien écrits, Diderot déclare préférer : « Ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage »⁴¹⁹.

Il entend cultiver des impressions parmi les spectateurs et travailler à ce qu'ils les remportent avec eux au sortir du théâtre, plutôt que de remporter des mots et des vers clinquants. Ni tout révéler, ni tout taire, voilà la devise de Diderot dans les trois pièces. Il faut mettre les spectateurs à la gêne, il faut que les esprits soient « troublés, incertains, flottants, éperdus »⁴²⁰. Il faut faire entrevoir les vérités, donner quelques éléments de réponse, inquiéter, tourmenter puis soulager au moment de la reconnaissance. La confirmation finale de leurs doutes soulage et délivre les spectateurs de leur angoisse.

Dans le chapitre « *De l'exposition* », Diderot affirme que le drame tel qu'il le conçoit est : « fait pour le peuple et qu'il ne faut supposer au peuple ni trop d'imbécilités, ni trop de finesse »⁴²¹. Voilà une consigne chère à Diderot et qui semble être à l'origine de la solution médiane à laquelle il a opté quant au mode de réception de la scène de reconnaissance dans son théâtre : « Expliquer tout ce qui le demande, mais rien au-delà »⁴²². En réalité, la nature des intrigues, l'urgence des problématiques abordées par Diderot, la particularité des canevas et la gravité des sujets traités imposent cette solution médiane à mi-chemin entre la surprise et le suspense. Diderot ne découvre ni ne tait tout-à-fait des informations sur les scènes de reconnaissance finales. Il a tout simplement essayé de faire le meilleur choix en tenant compte des priorités et de la facture philosophique et idéologique du genre sérieux.

Nous avons démontré que sur le plan de la dramaturgie, la scène de reconnaissance est souvent motivée, voire nécessaire. Nous avons également prouvé que la reconnaissance correspond à un "tableau" et non à un coup de théâtre et que compte

préférable de ne pas révéler de manière directe et frontale quelques détails au spectateur. Elle implique qu'il existe des pièces où il est préférable de dérober des informations au spectateur dans son propre intérêt.

⁴¹⁹ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1284

⁴²⁰ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1284

⁴²¹ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1311

⁴²² DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1311

tenu de ces deux vérités, la recherche préméditée d'un romanesque douteux au moyen des reconnaissances s'avère être une accusation sans fondement. La scène de reconnaissance occupe une place légitime et essentielle au sein de l'intrigue ; elle est également indispensable, pour matérialiser des idées morales chères à Diderot comme l'idée de l'Ordre, de la Vertu et du Bonheur. Ces idées morales que concrétise la scène de reconnaissance s'intègrent dans une réflexion globale sur l'homme et sur sa place dans la société. La scène de reconnaissance est mise au service de cette philosophie qui caractérise le drame bourgeois et la rend accessible et passionnante. Elle fait partie d'une stratégie visant à promouvoir les idées auxquelles croit fermement Diderot.

Si Diderot recourt à la scène de reconnaissance dans toutes ses pièces, c'est bien parce que cette scène permet une matérialisation des idées morales auxquelles il croit et une concrétisation des concepts philosophiques sur la place de l'homme dans la société.

3.2 Le sacrifice, chemin vers le bonheur, vérité vérifiée et confirmée par la reconnaissance dans le *Fils Naturel*

Dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, nous apprenons que Dorval s'était offensé de la version comique du *Fils Naturel*, élaborée par un Clairville impétueux et léger :

(...) il ne vit plus dans notre histoire qu'une aventure commune. Il en fit des plaisanteries. Il alla même jusqu'à parodier le troisième acte de la pièce (...) je fus secrètement offensé du ridicule que Clairville jetait sur une des actions les plus importantes de notre vie⁴²³.

⁴²³ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 1170

Clairville avait brûlé cette version comique du *Fils Naturel* à laquelle « *Moi* » ne peut donc pas avoir accès. Cependant, voulant se venger de l'imprudent Clairville, Dorval a conçu une version tragique du *Fils Naturel* à partir des trois derniers Actes, dont il a conservé le canevas. Nous nous proposons d'examiner cette version en la confrontant à la version retenue par Diderot et conçue d'après la poétique du genre moyen. Nous nous interrogerons alors, grâce à cette confrontation sur le statut de la scène de reconnaissance dans le théâtre de Diderot.

Notons d'emblée la disparition de la scène de reconnaissance finale de la version tragique dont le dénouement est radicalement différent de celui du drame. L'intrigue prend une tournure différente : « Rosalie, instruite, au troisième acte, du mariage de Dorval et de Constance, et persuadée que ce Dorval est un ami perfide, un homme sans foi, prend un parti violent. C'est de tout révéler. Elle voit Dorval ; elle le traite avec le dernier mépris⁴²⁴ ».

Au lieu d'évoluer vers la scène de reconnaissance finale avec les retrouvailles entre un père et ses enfants qui constituent dans la version originelle une fin heureuse, la version tragique du *Fils Naturel* se dénoue par la mort de Dorval et par le désespoir de la vertu. Ainsi, le suicide du héros et la déroute du reste des personnages se substituent, dans la tragédie bourgeoise, à la scène de reconnaissance, dénouement heureux par excellence.

Examinons d'abord comment s'orchestre la fin tragique dans le canevas imaginé par Dorval. Rosalie est présentée dans la version tragique comme un personnage aigri et vindicatif, capable de mépris et impitoyable envers Dorval. Croyant que ce dernier l'avait trahie, elle s'acharne sur lui en l'accusant d'être un homme méchant qu'il faut exclure de la maison de Clairville. L'acharnement de Rosalie fait d'elle un personnage aveuglé par ses passions et rongé par la haine. En accusant Dorval de tous les maux, Rosalie accable la vertu à laquelle Dorval a voué sa vie et au nom de

⁴²⁴ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 1170

laquelle il a consenti au sacrifice en renonçant à Rosalie au profit de Clairville et en projetant d'épouser Constance. Désespéré par tant de cruauté Dorval s'écrit : « Encore un mot, et je croirai que la vertu n'est qu'un fantôme vain ; que la vie n'est qu'un présent fatal du sort ; que le bonheur n'est nulle part ; que le repos est sous la tombe ; et j'aurai vécu⁴²⁵ ».

Dans cette version, la vertu se trouve bafouée. Bientôt, Dorval essuiera l'indignation et le mépris de Constance et Clairville, il perdra ainsi : « Les seuls êtres qui l'attachait au monde » et retombera « dans la solitude de l'univers (...) Le désespoir s'empare de son âme : il sent le dégoût de la vie ; il incline vers la mort⁴²⁶ ».

Dorval renoue avec la solitude qu'il redoute tant bien qu'il soit innocent. Cette solitude lui sera fatale. Dès ce troisième Acte, Dorval commence à avoir des idées morbides, pour lui, « la vie n'est qu'un présent fatal du sort⁴²⁷ ». Il se donne la mort et on le trouvera baignant dans son sang après une longue et pénible agonie.

Il se laisse entraîner par un destin cruel et irrévocable. Rien ne semble pouvoir le soustraire à sa folie et à ses idées noires, ni les chaudes supplications de Clairville, ni les larmes de Constance et de Rosalie qui « voit tout le mal qu'elle a fait⁴²⁸ ». Une fatalité tragique s'abat sur le personnage et l'accable jusqu'à la mort. Cette logique implacable d'un destin féroce ne se trouve à aucun moment annulée par un événement salvateur. Le destin de Dorval est comme accompli d'avance, rien ne le sauve ou ne peut le sauver de la mort.

Il n'y a pas de place dans cette version tragique à la scène de reconnaissance ; elle n'a aucune raison d'y être. Dorval aurait pu imaginer qu'à la fin de la pièce une apparition inopinée de Lysimond qui découvrirait à Dorval et Rosalie leurs véritables liens de sang. Mais cette reconnaissance, dans la logique de la tragédie du *Fils Naturel* n'aurait servi qu'à précipiter la mort de Dorval et peut-être même de Rosalie.

⁴²⁵ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 1171

⁴²⁶ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 1171

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

Cette scène de reconnaissance aurait accablé davantage Dorval et lui aurait donné une raison supplémentaire de se tuer. Dorval aurait été l'Œdipe avant l'inceste.

Dans la version originelle du *Fils Naturel*, Rosalie et Dorval sont frère et sœur mais ils l'ignorent. Leur amour est en réalité incestueux mais leur ignorance annule leur responsabilité⁴²⁹. Il serait injuste et absurde en effet de blâmer ces deux personnages et de condamner une passion nourrie dans l'ignorance des véritables liens du sang⁴³⁰.

Cependant, si l'ignorance rend nos deux personnages irresponsables et innocents, elle ne les grandit pas. Ce qui les grandit, c'est qu'ils aient renoncé tous les deux à cette passion, pourtant si dévorante, avant même de savoir qu'ils étaient frère et sœur et ce au nom de la vertu et de l'honneur. « En fait, la pièce a deux dénouements⁴³¹ », précise Aimé Guedj. Le premier dénouement serait selon Guedj, le sacrifice consenti par Dorval d'abord, puis par Rosalie : tous deux, au nom de la vertu et de la probité sacrifient leur amour pour faire le bonheur de Constance et Clairville. Le second dénouement serait la scène de reconnaissance⁴³².

Ce second dénouement que constitue la scène de reconnaissance finale sert à confirmer le choix moral des personnages au moyen d'une réalité immuable, celle des liens du sang et permet ainsi : « de constater avec un soupir – philosophique – de soulagement, que l'ordre de la nature coïncide avec l'ordre moral qui définit pour Diderot la vertu⁴³³ ».

La scène de reconnaissance est ainsi mise dans la version originelle du *Fils Naturel* au service d'une démonstration implacable, d'une visualisation, puisque nous

⁴²⁹ C'est le cas d'Œdipe.

⁴³⁰ « *J'étais insensé, vous étiez un enfant* », confie Dorval à Rosalie, « *en souriant* », lors de la scène de reconnaissance (p 1125). Cette réplique ne peut que réduire à néant les critiques scandalisées et faussement puritaines faites à Diderot quant à la menace de l'inceste qui plane sur la pièce. Une simple réplique dite sur un ton émouvant et tendre lève ces accusations d'obscénité et émeut le spectateur.

⁴³¹ GUEDJ, Aimé, « Les drames de Diderot », in *Diderot Studies XIV*, p. 70

⁴³² Guedj désigne ce second dénouement par "coup de théâtre". Nous avons démontré, contre l'avis de Guedj, que la scène de reconnaissance dans le théâtre de Diderot correspond à un "tableau", notion qu'il définit dans sa Poétique.

⁴³³ GUEDJ, Aimé, « Les drames de Diderot », in *Diderot Studies XIV*, p. 70

sommes au théâtre, de la conformité de la morale et de la nature, de la vertu et des instincts les plus primitifs. Elle garantit la dimension philosophique du conflit vécu par les personnages, tout en la simplifiant. Au moyen de ce procédé dramatique, Diderot peut prouver avec force et de façon spectaculaire que : « la morale, loin de nous élever au dessus de notre nature, nous permet de la retrouver et de l'approfondir ⁴³⁴».

Explicitons la démonstration développée et vérifiée par la scène de reconnaissance dans le théâtre de Diderot.

Le *Fils Naturel* premier, essai de Diderot au théâtre, étaye un principe moral suprême selon lequel chaque homme doit dédier sa vie à la vertu : il n'y a qu'ainsi qu'il peut vivre heureux. Voilà le postulat que Diderot se propose d'explicitier et de prouver. Qu'est ce que la vertu selon Diderot ? Constance se charge d'en donner la définition :

C'est la chose dans l'univers la mieux connue et la plus révérée. Mais Dorval, on s'y attache plus encore par les sacrifices qu'on lui fait que par les charmes qu'on lui croit ; et malheur à celui qui ne lui a pas assez sacrifié pour la préférer à tout, ne vivre, ne respirer que pour elle, s'enivrer de sa douce vapeur, et trouver la fin de ses jours dans cette ivresse. (...) L'effet de la vertu sur notre âme n'est ni moins nécessaire, ni moins puissant que celui de la beauté sur nos sens (...) il est dans le cœur de l'homme un goût de l'ordre plus ancien qu'aucun sentiment réfléchi. ⁴³⁵

Loin d'être un impératif moral austère et rigoureux, la vertu est la condition fondamentale du bonheur individuel et collectif. Il ne s'agit pas d'un principe moral, qui se suffit à lui-même ; la vertu constitue le fondement d'une morale utilitaire qui ne perd jamais de vue le bonheur et les intérêts de l'homme et qui en est le seul garant. Aussi, existe-t-il une relation nécessaire entre le Bonheur et la Vertu : « c'est

⁴³⁴ GUEDJ, Aimé, « Les drames de Diderot », in *Diderot Studies XIV*, p. 70

⁴³⁵ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, pp. 1114, 1115

dans une âme innocente et tranquille que le bonheur habite.»⁴³⁶ affirme solennellement Rosalie déterminée à reconquérir l'amour et le respect de Clairville : « Je sais enfin où le bonheur m'attend⁴³⁷ ». Rosalie triomphe d'elle-même et son éveil à la vertu n'est autre qu'un désir de bonheur.

Or, si la vertu est la condition nécessaire de bonheur, tout sacrifice fait au nom de la vertu n'est jamais vécu sous le signe de la souffrance et de la frustration. Il s'agit d'un acte réfléchi et consenti volontiers par le vertueux puisqu'il est intimement convaincu que son sacrifice garantira son bonheur et celui de ceux qui l'entourent. Selon la formule de Robert Mauzi, les sacrifices sont « autant d'avances consenties à la 'banque du bonheur' »⁴³⁸ ; cette banque les rendrait avec les intérêts ! Après avoir pris la décision de renoncer à sa passion contraire à la vertu et à l'ordre, Dorval constate : « A bien juger, ce sacrifice si peu commun n'est rien... Clairville me devra son bonheur ! Rosalie me devra son bonheur ! Le père de Rosalie me devra son bonheur !... »⁴³⁹. Il a compris, à ce stade de la pièce, que la vertu n'est autre qu'un sacrifice de soi-même ; le renoncement à sa passion n'est pas un renoncement au bonheur, il en est paradoxalement la condition nécessaire.

Être vertueux est le meilleur moyen, le seul, pour être heureux ; voilà la thèse développée tout au long du *Fils Naturel*. Il s'agit d'un postulat que Diderot a tenté d'explicitier grâce à l'histoire de Dorval qui fonctionne comme exemple. Quelle preuve tangible et incontestable apporter pour faire admettre ce postulat ? C'est à ce stade de la démonstration qu'intervient la scène de reconnaissance. S'étant penché sur les personnages et héros du drame bourgeois, Pierre Frantz regrette que le théoricien des conditions n'ait pas réussi à « nous montrer un 'fils naturel' » ; il précise :

⁴³⁶ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p 1109.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, in *Autour du Fils Naturel et du Rêve d'Alembert de Diderot*, de Geneviève Goubier-Robert et Éric Bordas, Atlande, 2000, p. 54

⁴³⁹ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p. 1108

Qu'importe que Dorval soit un bâtard, dès lors que cet aspect n'intervient dans l'action que de façon tout à fait épisodique (...) le respect des bienséances est ensuite tel que Diderot n'en tire guère d'inspiration dramaturgique.⁴⁴⁰

Frantz semble essentiellement regretter que Diderot n'ait pas exploité le motif de la bâtardise sur le plan de l'intrigue. Il n'a pas su selon lui, mettre à profit cette donnée initiale de l'intrigue pour étoffer et enrichir l'architecture dramatique de la pièce. Roger Lewinter va plus loin que Pierre Frantz. Dans son article sur le théâtre de Diderot, il affirme que :

Dorval n'est pas véritablement conditionné par le fait qu'il soit un fils naturel ; tout au plus cette circonstance permet-elle de justifier, de rendre plus vraisemblables certains quiproquos et la reconnaissance finale. Tout cela reste encore du domaine des événements extérieurs, superficiels, de ces coups de théâtre que Diderot abhorrait⁴⁴¹.

Lewinter est catégorique : la scène de reconnaissance n'est qu'un détail infime et surnuméraire de l'action.

En somme, nous l'avons démontré plus haut, la scène de reconnaissance telle qu'elle survient dans le *Fils Naturel* est considérée comme une raison de l'échec de la pièce, et ce par beaucoup de critiques. Nous nous inscrivons en faux contre ces jugements hâtifs. Nous pensons que la naissance de Dorval a été tue, tout au long de la pièce et jusqu'au dénouement, pour les besoins de la démonstration que se propose de

⁴⁴⁰ FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du drame bourgeois*, p. 698

⁴⁴¹ LEWINTER, Roger, *L'Exaltation de la Vertu dans le Théâtre de Diderot*, in *Diderot Studies VIII*, Genève, Droz, 1966, p. 140

développer Diderot et qui se rapporte à la dimension et à l'enjeu philosophique de la pièce. La scène de reconnaissance assume une fonction primordiale dans la pièce et dans la réflexion de Diderot. Elle confirme de manière pragmatique et concrète le postulat selon lequel l'homme doit, en toute circonstance, avoir pour seule préoccupation et seul guide : la Vertu. L'élan du cœur doit être tempéré par la raison à qui revient la décision finale⁴⁴². En suivant sa raison et non son cœur, Dorval a fait triompher la vertu en lui, mais il a également chassé de son cœur, sans le savoir, un amour incestueux, tout en veillant à ce que Rosalie fasse la même chose que lui. Le choix moral coïncide avec la nature des liens du sang ; la scène de reconnaissance prouve que l'ordre naturel et l'ordre social se confondent, ce dernier s'en trouve légitimé et conforté. Diderot défend la thèse selon laquelle la morale sociale, dont la clef de voûte est la Vertu, prend sa source et ses fondements dans la nature. La reconnaissance prouve l'harmonie nécessaire entre le principe moral et l'ordre naturel. Diderot élabore ainsi un système infaillible dans lequel la scène de reconnaissance est moins un événement surprenant, qu'un fait prévu par ce système. Être vertueux est un devoir moral et social qui prend sa source dans la nature profonde de l'homme, dans ses instincts les plus refoulés, dans ses pulsions les plus enfouies et qui le portent naturellement vers le bien⁴⁴³ ; son bien et celui des autres. Le dénouement par reconnaissance prouve de manière à la fois spectaculaire et pragmatique que le bonheur n'est possible que dans l'observation de la vertu. Il ne peut nullement, donc, être surnuméraire et désinvolte. Il est motivé sur le plan de la dramaturgie, nous l'avons déjà montré plus haut dans ce travail, et il est également indispensable au raisonnement philosophique de Diderot. Ce dernier a élaboré un système cohérent et complet. Il part du postulat suivant : pour être heureux, il faut être vertueux. Il en donne un exemple tangible : c'est l'histoire de Dorval qui s'est retrouvé et a retrouvé la sérénité et le bonheur en accomplissant une action coûteuse

⁴⁴² Diderot, en cela, est radicalement différent de Marivaux chez qui l'inconstance est légitime et les élans du cœur décisifs dans les choix des personnages, comme le remarque A. Guedj dans son article sur le théâtre de Diderot.

⁴⁴³ La notion de "Bien" n'est pas celle communément admise dans une optique religieuse.

mais conforme à la Vertu. Après l'exemple tangible, Diderot apporte la preuve incontestable et définitive que le bonheur est tributaire de la Vertu ; il s'agit de la scène de reconnaissance lors de laquelle Dorval et Rosalie se découvrent être frère et sœur.

Au sein de ce système implacable, la scène de reconnaissance ne peut pas survenir sur le mode du hasard et de l'arbitraire, ce qui serait incompatible avec le raisonnement limpide et organisé construit par Diderot. Nous avons démontré plus haut dans ce travail que la scène de reconnaissance finale n'est pas un coup de théâtre mais un "tableau", notion dramatique nouvelle définie par Diderot dans sa poétique. Nous apportons ici une nouvelle preuve que le dénouement du *Fils Naturel* n'est certainement pas un coup de théâtre mais un événement nécessaire. Dans cette pièce, tout est lié dans un enchaînement rigoureux. Il n'y a pas de hasard, il s'agit plutôt d'un Destin écrit d'avance, ce même destin dont parle Clairville à la cinquième scène du quatrième acte : « jamais je n'ai si bien connu que j'étais destiné à l'aimer tout injuste qu'elle est ⁴⁴⁴ ».

Par ailleurs, la scène de reconnaissance semble avoir une nouvelle raison d'être. En effet, elle fonctionne comme une condition nécessaire pour prévenir la tentation qui pourrait se réveiller dans les cœurs de Dorval et Rosalie après le sacrifice qu'ils ont fait au nom de la vertu. La reconnaissance protège les personnages de la tentation et de la trahison. Il ne s'agit nullement de faire douter de la volonté et de la vertu des personnages. Ces derniers ont consenti volontiers au sacrifice au nom de la vertu, ils ont fait preuve de courage et de générosité qu'il ne s'agit aucunement de remettre en question. Ils ont été éprouvés et ont réussi dignement cette épreuve imposée par la vertu. Ils n'ont plus rien à prouver dès lors et ne méritent plus d'être continuellement éprouvés dans tous les sens du terme. Nous sommes à l'opposé de l'idéologie chrétienne où l'homme est sans cesse testé, exposé à la tentation, fragilisé au point d'être poussé à la faute presque inévitablement. Il est condamné à la faute.

⁴⁴⁴ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, (IV, 5), p. 1116

Chez Diderot, l'homme doit faire triompher la vertu dans son cœur après un écart provisoire. Il est sauvé de la tentation permanente qui userait sa foi en la vertu, malgré lui. La scène de reconnaissance met les héros à l'abri de cette tentation en la rendant impossible et en la neutralisant de manière définitive et radicale. Respecter la vertu ne doit pas être un combat épuisant mais un choix conscient et irrévocable. Diderot fait confiance à l'homme vertueux et lui épargne des épreuves aussi pénibles qu'inutiles. Plutôt qu'une garantie contre le vice, la scène de reconnaissance du *Fils Naturel* doit être interprétée comme le signe tangible de la confiance faite à l'homme vertueux, élevé au dessus de tout soupçon ; la foi inconditionnelle en l'homme fonde l'optimisme diderotien. La scène de reconnaissance conforte les personnages dans leurs choix moraux auxquels ils ne sont pas prêts de renoncer. Elle les sauve des doutes et des faiblesses qu'ils pourraient connaître dès que le rideau se baisse.

3.3 La scène de reconnaissance, une garantie d'un retour de l'Ordre

Diderot met souvent en scène des personnages excessifs, submergés par une passion souvent dangereuse ; le péril étant toujours écarté grâce à une reconnaissance. La passion de Dorval pour Rosalie, celle de Rosalie pour Dorval et la passion de Saint-Albin pour Sophie constituent un égarement provisoire par rapport à l'ordre moral. L'amour de Rosalie et de Dorval est un amour incestueux et contraire à la morale. Celui de Saint-Albin pour Sophie met en péril la relation d'un père à son fils, ainsi que l'harmonie familiale. La passion démesurée dans toutes ses formes est une menace de l'ordre moral. Aimé Guedj affirme que dans le théâtre de Diderot : « La passion n'exprime pas le "moi", elle l'aliène ; elle dénature l'homme, le divertit de lui-même⁴⁴⁵ ».

La passion excessive et déraisonnable est un égarement certes provisoire mais dangereux, la scène de reconnaissance fonctionne comme une condition d'un retour

⁴⁴⁵ Ouvrage *op cité*. p59.

de l'harmonie. Ainsi, il faut absolument renoncer à cette ivresse passagère qui aveugle les personnages pour qu'ils puissent se voir tels qu'ils sont, et mesurer le risque qu'ils ont encouru quand ils étaient en proie à leurs penchants injustes. Dans *De la Poésie dramatique*, Diderot note que: « plus une passion est déraisonnable, moins il faut qu'elle soit libre ⁴⁴⁶ ». Il désigne ici la violence et le caractère emporté de Saint-Albin dans le *Père de Famille*, qualifié d' « homme sans expérience ⁴⁴⁷ » par son père. Quand il confesse, au désespoir : « je suis un insensé », après avoir découvert qu'il allait se battre en duel contre son bienfaiteur, Germeuil, ce dernier lui rétorque : « vous êtes un amant ⁴⁴⁸ », insinuant que la passion, si légitime soit-elle, peut inspirer à l'amant des actions regrettables.

C'est également l'avis de Constance du *Fils Naturel*. Dans la deuxième scène du quatrième acte, face à l'emportement et à la colère de Rosalie, furieuse contre Dorval, Constance, l'avertit : « Rosalie vous êtes dans l'enthousiasme ; méfiez-vous de cet état ⁴⁴⁹ ». La fin de la pièce donnera raison à Constance. Rosalie, dans sa colère et son emportement, calomniait son propre frère car aveuglée par une passion mystérieuse et dévastatrice. Roger Lewinter écrit à ce propos que: « L'enthousiasme ou la passion sont abstraction : un aveuglement qui permet de ne plus voir l'autre ⁴⁵⁰ ».

Le désordre causé par une passion démesurée s'annule systématiquement après la scène de reconnaissance ; un moment pendant lequel le personnage prend conscience de ses imprudences et de ses excès qui ont mis provisoirement en péril l'ordre moral et presque systématiquement, chez Diderot, l'harmonie familiale. La reconnaissance réorganise en effet la cellule familiale et lui restitue son harmonie et sa sérénité menacées tout au long de l'intrigue. Elle traduit à elle seule l'optimisme de la

⁴⁴⁶ *De la Poésie dramatique* p. 1292

⁴⁴⁷ *Le Père de Famille* p. 1222

⁴⁴⁸ *Ibid.* p 1252.

⁴⁴⁹ *Le Fils Naturel*, p 1111.

⁴⁵⁰ LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence, essai sur la forme de l'œuvre*, Éditions Champ Libre, 1976, p. 32

dramaturgie propre au drame bourgeois et installe la famille comme une priorité du genre. Les tableaux finaux des trois pièces sont autant de retours des enfants au sein de la cellule familiale où ils renouent avec leurs origines, condition nécessaire de l'annulation du désordre qui règne dans leurs vies avant la reconnaissance.

S'obstiner dans une passion aliénante brouille la vue des personnages et leur fait courir le danger de la marginalisation. Dans *Le Père de Famille*, Saint-Albin est tellement aveuglé par sa passion pour Sophie qu'il ne se soucie nullement du désordre qu'une telle passion jetterait dans sa famille. Ce que Monsieur d'Orbesson lui reproche, c'est moins le choix qu'il a fait en voulant épouser une fille pauvre et sans naissance que son emportement et son obstination qui le rend étranger à son propre père. La reconnaissance de Sophie en tant que nièce du Commandeur empêche ce désordre ; elle annule tout risque de discorde durable entre un père et son fils qui impliquerait nécessairement un divorce regrettable entre Saint-Albin et la société. La scène de reconnaissance transforme une passion aliénante et dévastatrice en une passion admise par la société. Avant la reconnaissance, l'amour de Saint-Albin et de Sophie pouvait menacer l'harmonie sociale ; cet amour se mue en un facteur de cohésion et de solidarité⁴⁵¹. La reconnaissance renforce ainsi l'appartenance sociale de l'individu⁴⁵².

La scène de reconnaissance annule également la tension entre le passé et le devenir des personnages ; tension dont l'apaisement fait entrevoir un avenir radieux. Selon Pierre Frantz : « Le temps, la durée de représentation, durée unique, sert à représenter des durées, des temporalités différentes les unes des autres et les organise en tableau, instrument dramatique privilégié de la saisie du vécu⁴⁵³».

Le passé des personnages renferme des énigmes, des mystères ou des malheurs dont les résolutions et les remèdes se produisent dans le présent dramatique grâce, entre

⁴⁵¹ Le mariage de Sophie et de Saint-Albin permet d'unir la famille de Sophie en province à celle de M. d'Orbesson, à Paris.

⁴⁵² Les méchants enclins à la solitude sont à l'exclusion de cette communauté à l'instar du Commandeur.

⁴⁵³ FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du drame Bourgeois*, p. 536

autres, aux scènes de reconnaissance. Les personnages traînent des souffrances, des souvenirs malheureux, une douleur persistante qui ne les quitte pas. La scène de reconnaissance vient à la fin de chaque pièce concilier ces deux époques et rappeler des fragments de l'une pour combler de lacunes informationnelles de l'autre et réaliser un ordre solide, stable et durable. La reconnaissance instaure dans le théâtre de Diderot une zone de contact entre le passé et le présent sur le mode de l'histoire et garantit le retour à l'ordre et de l'harmonie impossibles à réaliser avant qu'elle ne se produise. Les drames de Diderot sont, de ce point de vue, proches des comédies larmoyantes de La Chaussée.

Dorval dépeint ainsi sa vie avant de faire la connaissance de Clairville qui le mènera vers la reconnaissance de sa sœur Rosalie et de son père Lysimond :

Abandonné presque en naissant entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en retrouvai-je des débris. Il y avait trente ans, madame, que j'errai, parmi eux, isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne, ni rencontré personne qui recherchât la mienne, lorsque votre frère vint à moi. Mon âme attendait la sienne. Ce fut dans son sein que je versai un torrent de sentiments qui cherchaient depuis si longtemps à s'épancher ; et je n'imaginai pas qu'il pût y avoir dans ma vie un moment plus doux que celui où je me délivrai du long ennui d'exister seul... »⁴⁵⁴.

La scène de reconnaissance est le pendant dans la vie de Dorval de la solitude, du rejet et de l'abandon. Ce personnage reconnaît que, dans sa retraite forcée, il n'a pas connu le bonheur et la sérénité, preuve que, déraciné, isolé, marginalisé, l'homme ne peut vivre en harmonie avec lui-même et ne peut connaître la paix et la stabilité. Le bonheur ne peut être possible loin des siens, loin de la cellule familiale, du commerce des hommes. Dorval connaîtra le bonheur dès qu'il aura reconnu en Lysimond son père et en Rosalie sa sœur. Il avait confié à Constance qu'il préférait la solitude :

⁴⁵⁴ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p. 1112

« Je hais le commerce des hommes, et je sens que c'est loin de ceux mêmes qui me sont chers que le repos m'attends...⁴⁵⁵».

Lors de la scène de reconnaissance, il réalisera que le commerce des hommes est incontestablement la condition première de son bonheur. La fin de la pièce donnera tort à Dorval et lui prouvera que sa place ne peut être que parmi les hommes. La scène de reconnaissance permet ainsi de rétablir l'ordre originel selon lequel un fils est rendu à son père, à sa sœur, à sa famille et à la société ; ordre sans lequel le bonheur semble inaccessible. Enclin à la solitude et déçu par les hommes, Dorval mène une vie à l'écart de la société. Grâce à la reconnaissance, il retrouve un père et une sœur, ainsi que le goût et le besoin de vivre de plain-pied dans la société. Il découvre la joie de vivre parmi les hommes. La scène de reconnaissance finale met fin à des années de solitude et de désespoir et répare un début malheureux dans la vie. Il cesse d'être un fils naturel, il cesse d'être un enfant abandonné et cesse d'ignorer ses origines. A la fin de la pièce, il retrouve une famille solidaire et aimante, premier pas vers le commerce des hommes. Aimé Guedj définit ainsi le personnage de Dorval :

Malgré 'son air sombre', Dorval n'est pas un héros romantique, pour celui-ci, la solitude est une valeur ; il affirme son individualisme superbe que la société cherche mesquinement à étouffer. Dorval au contraire, ne devient vraiment lui-même que lorsqu'il accepte sa place dans la société (...) Loin d'éprouver la présence de la société comme une contrainte, Dorval y trouve les conditions de son salut et l'exercice plénier de sa liberté⁴⁵⁶.

Rien ne doit gêner longtemps ce retour vers la société, rien ne doit s'interposer entre l'individu et le groupe social auquel il appartient. La reconnaissance finale, loin

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ *Diderot Studies* p 57.

d'être de simples retrouvailles émouvantes et pathétiques entre un père et ses enfants, est l'emblème de l'ordre et de l'harmonie qui doit régner et prévaloir dans la société telle que la rêve Diderot.

Une situation similaire se produit dans *Le Père de Famille*. Dans cette pièce, Diderot a imaginé un motif, la mésalliance, qui oppose un père à son fils. Saint-Albin aime en dessous de sa condition et fait le désespoir de son père. Il s'agit là d'un motif littéraire classique cher à Molière. Diderot reprend ce thème et se le réapproprie pour le mettre au service de ses idées. Loin d'installer une distance regrettable entre un père et son fils, comme c'est le cas dans la comédie moliéresque, Diderot vise l'inverse. Il s'agit de démontrer que le rapport père/fils est un lien nécessaire et indéfectible et que ce conflit n'est qu'accidentel. Au désordre qui va régner tout au long de la pièce, généré par ce conflit, succède un ordre originel qui triomphe de manière spectaculaire à la fin de la pièce grâce à la reconnaissance. Plus l'attachement du fils à sa bien-aimée se fortifie, plus le père se fait menaçant et plus la situation est propice à la démonstration que veut faire Diderot. En effet, plus le conflit est grand, plus sa résolution est spectaculaire et marquante. La reconnaissance permet le retour à un ordre naturel et immuable selon lequel un père et un fils ne peuvent avoir des relations conflictuelles durables et permanentes. Il ne s'agit plus de faire rire aux dépens de la relation sacrée qui lie un père à ses enfants, comme c'est souvent le cas dans la comédie classique. Diderot renouvelle le thème en démontrant qu'aucun conflit si important soit-il ne peut entamer ce lien naturel ni détruire l'amour, le respect et la bonne entente qui caractérisent les liens de sang. Quel sens donner, donc, à la reconnaissance de Sophie en tant que nièce du Commandeur ? Elle permet essentiellement de trouver un terrain d'entente idéal entre le père et le fils. C'est le sens fondamental de cette scène : prouver qu'il existe toujours une possibilité de rencontre entre un père et un fils. Le point de rencontre se trouve matérialisé dans la pièce en la personne de Sophie dont l'identité satisfait à la fois le père et le fils ; le lien de parenté qui la lie à la famille d'Obresson achève de donner à la scène de reconnaissance un caractère nécessaire et fondé. En effet, il ne suffit pas

pour Diderot de prouver la bonne naissance de Sophie, ce qui constituerait une circonstance suffisante pour permettre un mariage avec Saint-Albin. Il s'agit d'annuler le désordre créé dans la famille par la faute du Commandeur, figure du méchant irrécupérable, et de faire prévaloir un ordre profond selon lequel justice est rendue à Sophie et à sa famille et l'harmonie est de retour au sein de la famille étendue de M. d'Obresson. La scène de reconnaissance fonctionne ainsi dans la pièce comme la matérialisation d'une vérité abstraite chère à Diderot, selon laquelle les liens de sang ne peuvent rester indéfiniment ignorés, les relations de famille ne souffrent aucun conflit durable et l'harmonie et la sérénité familiales finissent toujours par prendre le dessus sur un désordre provisoire et accidentel. Le monde dans le théâtre de Diderot est soumis à une logique implacable qui fait réapparaître grâce aux reconnaissances des vérités et des causes profondes qui échappent souvent aux personnages.

La scène de reconnaissance, nous venons de l'expliquer, joue le rôle d'un catalyseur de l'expérience que nous livre Diderot. Elle sert à valider la démonstration de manière spectaculaire comme l'exige l'art dramatique où il est besoin de péripéties spectaculaires qui marquent l'esprit du spectateur. A la manière d'une loupe grossissante, elle met en relief le principe moral et philosophique que défend Diderot. Or, les prémisses de la réconciliation finales et du retour de l'ordre sont présents tout au long de l'intrigue et sont autant d'indices de l'évolution sensible de l'attitude et des positions des personnages.

Dans la sixième scène du deuxième acte, à court d'arguments, M d'Orbesson est réduit à exiger de son fils une obéissance inconditionnelle : « Quittez vos projets ; je le veux, et je vous l'ordonne par toute l'autorité qu'un père a sur ses enfants ⁴⁵⁷ ». Ce dernier recours prouve que le père est conscient de l'inefficacité des arguments qu'il avance. Il sait au fond de lui qu'il ne peut persuader un homme amoureux de renoncer à sa bien-aimée parce qu'elle est sans fortune. D'ailleurs, lui-même

⁴⁵⁷ DIDEROT, *Le Père de Famille*, p. 1224

reconnaît qu'il a épousé la mère de Saint-Albin alors qu'elle était elle aussi dans l'indigence. M. d'Orbesson est conscient que rien ne peut le séparer de son fils et que ses menaces sont aussi inefficaces qu'injustes. De son côté, Saint-Albin sait comment l'attendrir : « Vous verrez couler les pleurs de Sophie ; j'embrasserai vos genoux, mes enfants vous tendront leurs bras innocents, et vous ne les repousserez pas ⁴⁵⁸ ». Et son père de répondre par un aparté : « il me connaît trop bien ⁴⁵⁹ », qui sonne dans l'esprit du spectateur comme un aveu ⁴⁶⁰. Cet aparté prouve bien que le père aurait fini par abdiquer et par tolérer l'union de son fils avec Sophie. Nous sommes au milieu de la pièce. Le père confesse son échec : il n'a pas pu faire renoncer son fils à ses projets. Le spectateur sait désormais, en vertu de l'aveu du père, que le fils peut réussir à attendrir son père.

Ainsi, *Le Père de Famille* aurait été l'histoire d'une mésalliance à laquelle aurait finalement consenti un père, d'abord farouche, ce qui est fort peu original à l'époque de Diderot. Les mésalliances sont un cliché du théâtre et la pièce n'aurait eu aucun intérêt. La pièce représente un hommage solennel à la suprématie de l'ordre et de la stabilité. La reconnaissance prouve de manière spectaculaire et hautement dramatique que l'ordre finit toujours par prévaloir.

Ainsi, les scènes de reconnaissances dans les trois pièces de Diderot font triompher au dénouement l'ordre retrouvé. Elle garantissait un retour à la stabilité après une longue période de dérèglement qui remonte dans les trois pièces bien avant le lever du rideau. Par conséquent, les reconnaissances ne correspondent jamais à un hasard arbitraire et aléatoire. Nous avons démontré, dans une étape précédente, que sur le plan de la dramaturgie, la reconnaissance survient selon un mode motivé. De même, la reconnaissance est un événement motivé du fait même qu'il est la garantie

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ A la septième scène du troisième Acte, M d'Orbesson refuse de ruiner Sophie au moyen d'une lettre de cachet et de faire ainsi le malheur de son fils : « *Non, monsieur le Commandeur, vous ne ferez de moi ni un père injuste et cruel, ni un homme ingrat et malfaisant* », p. 1245

d'un retour à l'ordre. L'ordre doit toujours primer, les conditions qui le rendent possibles sont de ce fait fondées. Dans *Le Père de Famille*, il y a une opposition frontale entre Saint-Albin et Monsieur d'Orbesson ; cependant, bien avant la reconnaissance finale, ces deux personnages ont vu leurs positions évoluer, se nuancer. Le père se soucie à la fois de l'avenir de son fils et de l'ordre social⁴⁶¹ ; le fils sait qu'il doit avant tout obtenir la bénédiction du père sans laquelle son mariage avec Sophie est impossible⁴⁶².

La scène de reconnaissance prend dans le théâtre de Diderot l'allure d'un hasard, mais c'est un hasard nécessaire. Deux membres d'une même famille qui se sont perdus de vue pour des raisons injustes et qui les dépassent sont condamnés à se retrouver ; « Notre bonheur eût commencé dix ans plus tôt, je ne l'ai pas voulu ⁴⁶³ », reconnaît le père injuste dans *Les Pères Malheureux*. Il a chassé son fils de la maison et le regrette amèrement. Depuis cet événement, la rencontre et la reconnaissance sont rendues possibles, voire inévitables. Ce n'est qu'une question de temps. Or, au théâtre, Diderot veut voir : « une action prise le plus près de sa fin, pour que tout fût dans l'extrême ⁴⁶⁴ ». La reconnaissance a ainsi toutes les raisons d'être sur la scène.

Par ailleurs si, dans le théâtre de Diderot, il est toujours question d'identités ignorées, insoupçonnées, découvertes sur le mode de la surprise, pour notre philosophe, la véritable identité c'est celle d'être avant tout un homme vertueux. Dans *Le Fils Naturel*, bien avant la reconnaissance finale, Dorval a fait le choix douloureux de renoncer à son amour pour Rosalie et ce pour le bien de tous ceux qui l'entourent. Son altruisme et son sacrifice lui ont valu d'abord le mépris de Rosalie. À la troisième scène du cinquième Acte, il tente de lui expliquer les raisons de son choix :

⁴⁶¹ Sa position est totalement différente de celle du Commandeur dont la seule motivation est le mépris de la pauvreté et de la naissance modeste.

⁴⁶² Sophie elle-même refuse de s'unir à Saint-Albin tant que son père s'y oppose.

⁴⁶³ *Les Pères Malheureux*, p. 69

⁴⁶⁴ *De la Poésie Dramatique*, p. 1285

Que nous avons été malheureux, mademoiselle ! Mais mon malheur a cessé au moment où j'ai commencé d'être juste. J'ai remporté sur moi la victoire la plus difficile, mais la plus entière. Je suis rentré dans mon caractère. Rosalie ne m'est plus redoutable ; et je pourrais sans crainte lui avouer tout le désordre qu'elle avait jeté dans mon âme (...) mes efforts m'ont affranchi...je suis libre...⁴⁶⁵

Après ce sacrifice consenti, Dorval se retrouve et retrouve son véritable "moi". Il ne se reconnaissait plus dans la posture d'un traître et d'un ami déloyal. Son sacrifice annule le désordre causé par son amour pour Rosalie et le fait rentrer dans son caractère, celui d'un homme vertueux, intègre et honnête. C'est là la véritable identité du personnage de Diderot. Plus encore que d'être loyal envers son meilleur ami, Dorval réalise son propre bonheur en devenant libre parce que juste. L'ordre est de retour au sein de la famille de Clairville et il est également de retour au fond de lui-même.

Dans la poétique et la philosophie de Diderot, la vertu s'identifie avec le goût de l'ordre :

Je définis la vertu, le goût de l'ordre dans les choses morales. Le goût de l'ordre en général nous domine dès la plus tendre enfance ; il est plus ancien dans notre âme, me disait Constance, qu'aucun sentiment réfléchi (...) il agit en nous, sans que nous nous en apercevions ; c'est le germe de l'honnêteté et du bon goût ; il nous porte au bien, tant qu'il n'est point gêné par la passion ; il nous suit jusque dans nos écarts (...) s'il pouvait jamais être étouffé, il y aurait des hommes qui sentiraient le remords du vice.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ *Le Fils Naturel*, p. 1122

⁴⁶⁶ *Entretiens sur le Fils Naturel*, pp. 1160, 1161

Il n'y a que dans le respect de l'ordre, ce qui est en soi un acte vertueux par excellence, qu'une satisfaction de soi et une préservation des intérêts de l'autre soient possibles.

Être vertueux constitue, chez Diderot, une caractéristique s'apparentant à une sorte d'empreinte identitaire qui permet la reconnaissance entre eux d'individus vertueux appartenant à une communauté solide et solidaire de laquelle sont exclus les méchants comme le Commandeur du *Père de Famille*. Ayant choisi délibérément et en toute conscience le sacrifice de sa passion pour préserver l'ordre autour de lui, Dorval tente d'amener Rosalie à le suivre et à consentir au même sacrifice : « (...) il est des occasions où il n'y a qu'une action forte qui nous relève ⁴⁶⁷ », explique-t-il à Rosalie, au désespoir. Cette dernière triomphe enfin de ses dernières réticences : « Je vous entends. Vous êtes mon ami...Oui, j'en aurai le courage...Je brûle de voir Constance...Je sais où le bonheur m'attend ». Et Dorval de répondre :

Ah ! Rosalie, je vous **reconnais**⁴⁶⁸. C'est vous, mais plus belle, plus touchante à mes yeux que jamais ! Vous voilà digne de l'amitié de Constance, de la tendresse de Clairville, et de toute mon estime ; car j'ose à présent me nommer⁴⁶⁹.

Cette dernière réplique de Dorval ressemble étrangement à des paroles de retrouvailles lors d'une scène de reconnaissance théâtrale, qui n'a pas encore eu lieu. Il recourt à ces formules propres aux scènes de reconnaissance car il désigne bien l'identité-même de Rosalie, celle ancrée en elle et qui fait d'elle un être vertueux en puissance. C'est cette nature vertueuse que reconnaît Dorval en Rosalie et qui les fait appartenir tous deux à la même communauté des êtres vertueux portés naturellement

⁴⁶⁷ *Le Fils Naturel*, p.1123

⁴⁶⁸ C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁹ *Le Fils Naturel*, p.1123

à l'ordre. Il s'agit d'une reconnaissance d'ordre moral entre deux êtres vertueux qui précède, dans l'architecture de l'intrigue, la reconnaissance théâtrale où il est question de l'identité civile des personnages⁴⁷⁰.

Le drame bourgeois est prioritairement une longue méditation sur la vertu. Or, qu'est ce que la vertu pour Diderot ? C'est un principe social dont l'ultime fin est la garantie de l'ordre dans la société. Être vertueux, c'est jouir de sa liberté tout en sachant réprimer des désirs et des passions qui risquent de mettre en péril l'ordre social de sorte qu'il puisse y avoir toujours une conciliation possible et acceptable entre l'intérêt de l'individu et celui de la société. Le respect de la vertu rend possible voire automatique cette symbiose ; la scène de reconnaissance se produit a posteriori pour pérenniser bénir et consacrer cet équilibre atteint entre l'homme et la communauté dans laquelle il évolue. Elle ne vient pas escamoter les conflits et réaliser un compromis factice et arbitraire. Elle n'intervient que si l'individu a déjà pris conscience de l'urgence d'harmoniser ses choix avec les exigences de la société, sans pour autant renoncer à ses libertés fondamentales.

Grâce à la nature vertueuse des personnages, l'ordre « dans les choses morales ⁴⁷¹ » a triomphé. Au dénouement, l'ordre dans le registre de l'état civil suivra. D'ailleurs, les âmes vertueuses bénéficient d'une protection permanente et d'une bienveillance providentielle. C'est une conviction intime de Diderot qu'il choisit d'affirmer par le biais du petit enfant des *Pères Malheureux* qui confie à son père : « Mais, je savais aussi que le bon Dieu ne laisse jamais manquer celui qui fait du bien aux autres, tu me l'as dit si souvent ⁴⁷² ».

Les Pères Malheureux est la pièce de Diderot où le conflit entre les intérêts de l'individu et ceux de la société est des plus sérieux. La pièce s'ouvre sur un fils déjà excommunié depuis quelques années et vivant en marge d'une société qui n'a pas accepté ses choix. La situation de départ est extrêmement critique. Le fils a fait

⁴⁷⁰ Chez Marivaux, les reconnaissances confirment l'appartenance des personnages au même rang social.

⁴⁷¹ *Entretiens sur le Fils Naturel* p. 1160

⁴⁷² *Les Pères Malheureux*, p. 32

l'expérience douloureuse de la vie à l'écart de la société, il a constaté qu'il lui est impossible de continuer à faire subir à sa femme et à ses enfants les affres de l'indigence et de la faim. Bien qu'il persiste à penser qu'il a été injustement traité par un père cruel, il décide dès la quatrième scène de renouer avec la société et d'aller retrouver ce père injuste dans une ultime tentative de sauver sa famille:

O ciel, sauve-moi, sauve-les de l'instant qui s'avance, et j'irai...oui, j'irai avec ma femme, avec ses enfants me prosterner à la porte de mon père, en baiser le seuil...Qui sait?... Les habitants de la ville se rassembleront autour de nous, leurs voix suppliantes réunies aux nôtres iront frapper son oreille...⁴⁷³

Le fils réalise enfin que sa place naturelle est dans la société et que vivre isolé constitue une menace sérieuse de la survie de toute sa famille⁴⁷⁴. De son côté, le père qui représente l'autorité et l'ordre social, a eu le temps de prendre conscience de la rigidité de sa position. Il semble avoir reconsidéré et révisé sa décision prise il y a des années. Regrettant amèrement tout ce temps passé loin de son fils, il décide de le rechercher inlassablement pour le ramener à la société tout en tolérant et en acceptant ses choix individuels :

J'ai chassé loin de moi mon enfant, je l'ai chassé, je l'ai perdu. Je le cherche et je le chercherais jusqu'à ce que je meure ou que le ciel me le rende(...) je luttai contre mon propre cœur, je m'exhortais à l'inflexibilité. A présent que j'y pense, ma dureté me désespère et me confond (...) O mon fils ! Maudis-moi, maudis un père inflexible et dur⁴⁷⁵.

⁴⁷³ DIDEROT, *Les Pères Malheureux*, p 30.

⁴⁷⁴ L'isolement conduit à l'indigence et au vol.

⁴⁷⁵ *Les Pères Malheureux*, pp. 65,66

Le fils reconnaît qu'il lui est impossible de vivre plus longtemps loin de la société ; le père réalise qu'il ne peut se passer plus longtemps de son fils ; tous les deux finissent ainsi par changer considérablement de position avec le passage du temps. La scène de reconnaissance immortalise et pérennise les nouvelles dispositions du père et du fils, signant ainsi le retour à une harmonie originelle et durable entre l'individu et la communauté à laquelle il appartient. Les scènes de reconnaissance matérialisent ainsi le compromis réussi entre le bonheur individuel et l'ordre social⁴⁷⁶.

Mais, qu'arriverait-il si ces âmes vertueuses en puissance s'écartaient du chemin de la vertu ? Simon, l'ami dévoué des *Pères Malheureux*, a vécu cette expérience à ses dépens. Ne pouvant souffrir le spectacle de l'indigence et de la souffrance de toute une famille condamnée injustement à périr de faim et de froid, il dépouille un cavalier⁴⁷⁷ qui passait dans la région. Depuis cet acte, rongé par la conscience d'avoir mal agi, il connaît les affres du remords: « allez-vous-en, éloignez-vous. Je me déteste, je vous déteste tous ⁴⁷⁸», crie-t-il, hors de lui, s'adressant aux enfants de son ami. Ces derniers, effrayés de son changement lui rétorquent : « Adieu, vilain Simon, adieu méchant Simon ⁴⁷⁹». Simon ne se reconnaît plus et ne peut désormais vivre au sein de la collectivité. Sa situation rappelle la réplique de Constance : « il n'y a que le méchant qui soit seul ⁴⁸⁰». Bien que méchant par nécessité et malgré lui, Simon est

⁴⁷⁶ La scène de reconnaissance tarde à se produire au mépris de toute vraisemblance, dans cette pièce. Il est incroyable qu'un père et qu'un fils ne se reconnaissent pas au bout de tant de scènes et de confidences. Diderot semble prendre un malin plaisir à faire durer les échanges entre les personnages comme pour faire durer le suspense et profiter pleinement du potentiel de cette scène et de ce qu'elle offre comme possibilités de mise en évidence des idées de Diderot, dans une pièce d'un seul acte. Il importe de rappeler qu'il s'agit, pour Diderot, de donner à voir la souffrance et la douleur engendrées par un conflit entre un père et un fils à un endroit stratégique de la pièce, celui qui précède le moment de la reconnaissance. Il y a certes mépris de la vraisemblance dramatique mais, dans *Les Pères Malheureux*, l'esthétique passe au second plan. Les priorités de Diderot sont ailleurs ; il s'agit de mettre à profit le suspense conjugué à l'exemple qu'offrent ce père et ce fils devenus étrangers l'un à l'autre.

⁴⁷⁷ Ce cavalier n'étant autre que le propre père du personnage principal reconnu comme tel au dénouement.

⁴⁷⁸ *Les Pères Malheureux*, p. 41

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ *Le Fils Naturel*, p. 1113

condamné à la fuite et à l'isolement après son crime : « Je n'ose me montrer. Je n'ose paraître devant eux...Je les fuis... Malheureux, insensé qu'as-tu fait !...⁴⁸¹».

Voilà le sort de ceux qui ont le malheur de s'écarter de la vertu. Ceux qui sont fondamentalement méchants sont définitivement exclus de la fable. Simon a eu un moment d'égarement provisoire, comme Rosalie du *Fils Naturel*, il aura l'occasion de se ressaisir, de se racheter, d'obtenir le pardon et d'être réhabilité. La reconnaissance finale, grâce à laquelle nous apprenons que le cavalier dépouillé par Simon n'est autre que le père de l'ami qu'il tentait de sauver de l'indigence, délivre Simon de ses remords et de son mal être. Elle n'aurait pas pu être possible sans cet égarement provisoire de Simon qui n'est autre que l'instrument d'un heureux hasard. Ainsi, nous l'avons montré à propos de la majorité des personnages du drame bourgeois, même quand ils s'écartent accidentellement de la vertu, ces personnages vertueux commettent des actes mineurs, condamnables certes, mais qui rendent possibles des actions et des événements heureux majeurs.

Les âmes vertueuses se reconnaissent entre elles et forment une communauté unie et solidaire. Nul besoin de l'identité civile pour deviner cette nature essentiellement vertueuse. La vertu est la première garantie de transparence des rapports entre les personnages. Les scènes de reconnaissance théâtrales fonctionnent comme la matérialisation heureuse de cette notion de transparence et de limpidité des relations entre des âmes de même nature. En effet, qu'est-ce que la scène de reconnaissance sous la plume de Diderot sinon ce gage de transparence et de clarté. C'est une annulation de l'ignorance, synonyme d'obscurité et d'opacité ; Diderot y recourt pour mettre en relief le retour de l'ordre et le triomphe de la vérité dans un intérieur bourgeois.

En vertu de l'expérience, la scène de reconnaissance prouve que le bonheur de l'individu n'est possible qu'en société et l'établit comme une vérité absolue. Dans les trois pièces qui illustrent la comédie sérieuse, Diderot fonde ses intrigues sur les

⁴⁸¹ *Les Pères Malheureux*, p. 42

brouilles familiales, les séparations douloureuses, les déchirements et l'exil des personnages. Ce type d'intrigues permet de faire triompher au dénouement, en vertu des scènes de reconnaissance, un ordre originel, stable et durable ; celui d'une harmonie parfaite entre le personnage et sa communauté. Cette configuration de l'action a été systématiquement condamnée et raillée par la critique qui n'y voyait qu'un schéma providentiel et naïf où la reconnaissance, coïncidence heureuse et miraculeuse, n'a d'autre vertu que celle de lever les obstacles et permettre un dénouement pathétique douteux. Certes, les obstacles et les discordes qu'annule la reconnaissance peuvent sembler artificiels et affectés, mais il ne faut pas se limiter à ce constat et y voir une faiblesse ou une tare des pièces de Diderot. Les obstacles qui perturbent l'harmonie au sein de la cellule familiale, noyau de la société, sont supprimés naturellement grâce à la reconnaissance avec une facilité et une évidence synonymes du caractère fondamentalement provisoire, artificiel et exceptionnel de tout divorce entre l'homme et ses semblables. Dans les trois pièces qui font l'objet de cette étude, la scène de reconnaissance ramène toujours le personnage vers la société. Chez Diderot, le bonheur n'est possible que dans la société, la fin de l'individu doit être la société au risque de vivre malheureux et de devenir méchant. Le personnage de Diderot aspire à la stabilité. L'inconstance des personnages de Marivaux n'est plus tolérée dans le drame bourgeois, elle est jugée désormais comme amoral. Le bonheur de l'individu n'est possible que s'il garantit celui de son semblable ; il s'agit d'un des fondements de l'existence bourgeoise.

La tragédie bourgeoise ou la comédie sérieuse est un nouveau genre dramatique dont la poétique et les desseins idéologiques sont directement et ouvertement mis en lumière grâce aux scènes de reconnaissance. Ce principe dramatique récurrent dans le théâtre de Diderot occupe une place essentielle dans la stratégie et le programme dramatique conçus par le philosophe qui y recourt de manière préméditée et réfléchie. Il remplit une mission précise dans la promotion de la nouvelle poétique et joue un rôle essentiel dans la transmission du message moral et social du nouveau genre. Le drame bourgeois de Diderot se sert de la représentation de la cellule

familiale comme un emblème de la structure idéale de la classe bourgeoise. Le recours fréquent à la scène de reconnaissance prend tout son sens dans un genre où tout l'intérêt est de donner à voir la solidité et le lien nécessaire et inébranlable qui caractérise cette cellule familiale. Loin d'être arbitraire ou décorative, la scène de reconnaissance assume un rôle fondamental au sein de la stratégie diderotienne, celui de resserrer les liens de la famille en représentant sur la scène cette solidarité naturelle qui triomphe de la distance imposée à ses membres.

Diderot pense que « la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature ⁴⁸² » et que le poète doit faire régner « dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible ⁴⁸³ » de manière à transposer sur la scène des fragments de la réalité revus et corrigés en en faisant apparaître la cohérence profonde. Il semble, donc, avoir construit un système rigoureux où l'homme est destiné au bonheur, pourvu qu'il soit vertueux. Cet optimisme peut agacer un lecteur ordinaire qui n'est pas conscient du projet ultime de Diderot : celui de donner à voir à un public bourgeois, venu massivement dans la salle de spectacle, chercher une image rassurante et exemplaire de son propre monde. Partout dans théâtre de Diderot : « Les premières forces triomphent, en considération de leur plus grande pureté. Et, partout, ce triomphe scelle la légitimité et proclame l'excellence de la morale bourgeoise ⁴⁸⁴ ».

L'escamotage apparent des conflits, loin d'être une facilité dramatique honteuse, comme il plaît à la critique de l'affirmer, trouve justification dans la volonté de promouvoir une utopie sociale telle que la rêve notre philosophe, et correspond à la volonté de fournir un modèle exemplaire et cohérent grâce à ces scènes de reconnaissance. Une telle vision utopique n'a pas été toujours comprise comme telle. La critique y a souvent vu une forme de faiblesse. Nous pensons au contraire que Diderot a échafaudé une stratégie cohérente et efficace. Il est, en effet, conscient du

⁴⁸² DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, p. 1296

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, p.120

crédit qu'il demande à ses spectateurs, celui d'accepter de vivre cette utopie comme étant véridique, le temps de la représentation⁴⁸⁵. Pour construire un univers solide et solidaire, il faut mettre en exergue la cohérence et la cohésion qui anime cet univers bourgeois, mission rendue possible grâce aux scènes de reconnaissance qui exposent au grand jour les liens intimes, profonds et insoupçonnables unissant les personnages. Dans le théâtre de Diderot se lit et se ressent cette aspiration à l'unité de la classe bourgeoise qui doit, à terme, permettre la reconnaissance de la bourgeoisie en tant que classe sociale consciente de sa force. La commémoration annuelle de la geste familiale du *Fils Naturel*, grâce à laquelle les descendants d'une même famille affirment régulièrement leur appartenance à cette famille en dépit du passage du temps et de la mort des aïeux, est un modèle donné par Diderot pour illustrer tout l'intérêt qu'il y a à fréquenter les salles de spectacles et à vivre cette expérience de la communion. Dans *Le Fils Naturel*, cette logique de la prédiction par l'image aboutit à l'initiation d'un rituel dramatique. La commémoration fixe dans l'esprit des acteurs du *Fils Naturel* un fragment de leur vie concentrant ces faits édifiants qui ont garanti leur bonheur. De même, les pièces illustrant la comédie sérieuse doivent marquer les spectateurs et favoriser leur identification dans la fable. Le théâtre serait un relai de la morale bourgeoise encore plus efficace que les ouvrages savants et les essais philosophiques. Pierre Frantz confirme cette idée en précisant que l'auteur dramatique, au XVIII^e a certainement une influence plus importante que celle d'un philosophe ou d'un essayiste sur l'esprit et les mœurs du peuple : « *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille* donnaient un prolongement orchestral à quelques thèmes qui courent dans l'Encyclopédie et dans l'œuvre de Diderot⁴⁸⁶ ».

Dans son *Introduction* au Théâtre de Diderot de l'édition Robert Laffont, Laurent Versini suppose que l'auteur dramatique s'est inspiré de la méthode des jésuites qui

⁴⁸⁵ C'est sans doute la raison pour laquelle il s'obstine lui-même à prétendre que la fable du *Fils Naturel* est une histoire réelle préparant ainsi son public à l'idée que ce qui se passe sur la scène peut et doit, à terme, être possible dans la vie réelle.

⁴⁸⁶ FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du drame bourgeois*, p. 100

maîtrisaient l'art d'utiliser la scène à des fins pédagogiques. En effet, cette méthode consiste à expliquer, persuader et toucher par l'image. Pour Diderot, le théâtre est illustration de la morale, plutôt que discours interminables sur la morale. Le drame bourgeois est prioritairement une défense et une illustration des idées de son inventeur, comme l'affirme Lewinter : « Le théâtre dont rêve Diderot doit enseigner aux hommes leurs devoirs sociaux. Le théâtre doit devenir le catéchisme du parfait citoyen : là il doit pouvoir apprendre à être bon père, bon artisan...⁴⁸⁷ ».

Il n'entend pourtant pas apprendre au citoyen ses devoirs de citoyen à travers de longs discours sur la morale. L'efficacité de la transmission du message n'est possible que si ce message se communique grâce à une atmosphère sentimentale agréable et propice. Jean Starobinski a identifié le processus de transformation de l'adhésion émotionnelle en une adhésion idéologique dans le théâtre de Diderot :

Ce n'est pas la leçon de morale mais plutôt l'intensité d'émotion qui constitue l'élément éthique auquel Diderot est attaché. [...] Qui ne voit que dans ces figures paternelles frappées ou menacées par la mort, le groupe social s'éprouve en danger ? L'émotion que le spectateur partage avec les personnages bouleversés travaille à renforcer les liens qui auraient pu se rompre. Pour les amateurs lassés du plaisir dissolu, il y a quelque chose de nouveau dans un émoi qui confirme la cohésion des rôles sociaux élémentaires (pères, mères, enfants) à travers l'évocation dramatique de leur péril.⁴⁸⁸

La scène de reconnaissance, si récurrente dans ce théâtre, a toutes les raisons d'y être puisqu'elle constitue un véhicule idéal du message moral de la pièce et surtout un générateur efficace et sûr de l'émotion qui se déplace de la scène à la salle. Diderot

⁴⁸⁷ LEWINTER, Roger, « *Exaltation de la Vertu dans le théâtre de Diderot* » in *Diderot Studies VIII*, p. 128

⁴⁸⁸ STAROBINSKI, Jean, « Diderot dans l'espace des peintres », Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 42, in *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 732

entretient, en effet, la perméabilité entre ces deux espaces⁴⁸⁹. L'émotion ressentie lors de la scène de reconnaissance est mise au service de l'adhésion à l'idéologie prônée par Diderot. La nature des intrigues dramatiques est conçue dans le souci de favoriser sensiblement un rapprochement entre la condition du personnage et celle du spectateur grâce à une focalisation systématique sur l'intimité domestique des personnages, que Szondi désigne par « l'intimité permanente ⁴⁹⁰ ».

Ce choix stratégique est à l'origine de l'intérêt croissant que témoigne le public pour le théâtre en général et pour le drame en particulier. Dans le *Salon de 1767*, Diderot affirme que la garantie de l'intérêt est dans le choix habile des sujets tels que :

(...) des pères, des mères, des époux, les liens les plus sacrés, les plus doux, les plus violents, les plus généraux, les maux de la société, la loi inévitable de la fatalité, les suites des grandes passions. Il est difficile d'être fortement ému d'un péril qu'on n'éprouvera peut-être jamais. Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte, plus l'adhésion est forte.⁴⁹¹

Tout doit se passer sur la scène de manière à ce que le spectateur puisse se reconnaître dans les personnages, dans leur univers et dans leurs soucis. Cette reconnaissance dans ce qui arrive aux personnages et dans les sentiments qu'ils éprouvent est la condition indispensable à l'émotion immédiate et sincère, elle-même étant la garantie de l'adhésion idéologique. La leçon de morale ennue et repousse, l'impression est gravée longtemps dans le cœur du spectateur et le dispose à être réceptif au message que veut lui communiquer l'auteur dramatique :

⁴⁸⁹ Ce qui n'est nullement en contradiction avec le principe du quatrième mur. Les acteurs ne doivent certes pas se soucier de ce qui se passe dans la salle et se concentrer sur leur jeu ; mais plus leur jeu est efficace, sincère et habile et plus l'impact sur le spectateur est sûr.

⁴⁹⁰ SZONDI, Peter, « *Tableau et coup de théâtre* », in *Poétique*, Seuil, Paris, 1972, p.5. Szondi affirme avoir emprunté l'expression à Habermas. Par ce motif de « l'intimité permanente », Diderot aurait, selon Szondi, inauguré une tradition qui jouera un rôle essentiel dans l'histoire du théâtre moderne, celle du drame familial.

⁴⁹¹ DIDEROT, *Salon de 1767*, p 610.

Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappant d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires, d'accord : mais ils m'attendrissent.⁴⁹²

Si le romancier réussit à attendrir son lecteur, ce dernier vit son émotion dans la solitude ; la lecture l'isole. Au théâtre, l'émotion ressentie est une expérience collective. Certes, une pièce de théâtre peut être lue dans l'intimité mais « une pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée⁴⁹³ », rappelle fermement Diderot. Dans une salle de spectacle, l'émotion est plus exacerbée et plus intense car elle est inévitablement contagieuse et communicative. Cette opportunité qu'offre l'art dramatique est mise à profit par Diderot qui y voit un véhicule efficace de ses idées. Rousseau⁴⁹⁴ ne partage pas cette conviction de Diderot à propos de l'utilité de l'art dramatique. Il disqualifie sévèrement l'émotion vécue dans la salle de spectacle qui loin de rapprocher les spectateurs, isole chacun d'eux et le coupe de ce qui l'entoure. Il semble être le seul à désavouer la vertu des larmes versées au théâtre devant des scènes aussi attendrissantes que les scènes de reconnaissance. A l'inverse, dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, Diderot considère « le concours d'un grand nombre de spectateurs⁴⁹⁵ » comme une ressource précieuse que l'auteur dramatique doit mettre à profit et que « celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret⁴⁹⁶ ». D'Alembert avait déjà salué, dans son *Eloge de La Chaussée*, les vertus d'un théâtre qui favorise cette communion

⁴⁹² DIDEROT, *De La Poésie Dramatique*, p. 1278

⁴⁹³ DIDEROT, *Le Fils Naturel*, p.1126

⁴⁹⁴ Notamment dans sa *Lettre sur Les Spectacles*, réponse qu'il opposa à l'article « Genève » de D'Alembert, dans *L'Encyclopédie*.

⁴⁹⁵ DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, p. 1156

⁴⁹⁶ Ibid. p 1157.

parmi les spectateurs, évoquant le pathétique des situations dans les pièces de La Chaussée, il écrit :

C'est principalement sur des hommes rassemblés qu'on en voit le pouvoir et le triomphe ; il semble que dans une grande multitude, les âmes mises une fois en mouvement s'échauffent plus vivement encore par leur action mutuelle et, pour ainsi dire, par la répercussion réciproque de l'impression qu'elles éprouvent, comme le corps augmentent de chaleur par la réflexion des rayons qu'ils se renvoient ou comme une suite de corps contigus se communiquent rapidement et vivement la commotion électrique⁴⁹⁷

C'est bien cette atmosphère et cette énergie qu'entend créer Diderot au sein de la salle du spectacle. Les larmes au théâtre attestent de l'appartenance à une communauté ayant en commun cette faculté de s'émouvoir devant un spectacle émouvant. Les larmes les unissent, le temps d'un spectacle et les rendent conscients de ce qui les rassemble, à savoir, cette faculté de s'émouvoir devant le bonheur de leurs semblables. Pierre Frantz qualifie cette émotion collective de « morale et [de] politique » à la fois. Selon lui, elle : « soude la communauté civique et bourgeoise. Chaque spectateur ressent à travers son émotion propre celle du groupe et s'augmente du rassurant sentiment de cette appartenance⁴⁹⁸ »

L'émotion ressentie devant une scène de reconnaissance est encore plus efficace puisque la reconnaissance dramatique mime et réalise sur la scène cette idée de solidité et de solidarité de la cellule familiale. Le pathétique des reconnaissances opère, comme le remarque Anne Coudreuse « comme un facteur de cohésion sociale⁴⁹⁹ ». Diderot a délibérément investi la scène de reconnaissance d'une mission neuve et originale au sein d'un genre nouveau. Dans le système qu'il a imaginé,

⁴⁹⁷ D'ALEMBERT, *Eloge de La Chaussée*, t. III, p. 392-393, 1754, in *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, p. 737

⁴⁹⁸ FRANTZ, Pierre, *Théorie et Pratique du Drame Bourgeois*, p. 174

⁴⁹⁹ COUDREUSE, Anne, *Le refus du Pathos au XVIII^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2001, p.28

conçu et réalisé, la reconnaissance assume une fonction prédéterminée et précise. Il aurait privilégié, en y recourant, l'exigence d'efficacité aux dépens de l'exigence de beauté dans un genre où il est primordial de promouvoir une nouvelle poétique et une nouvelle idéologie. Diderot a ainsi repris à son compte, accentué puis radicalisé les avancées réalisées par La Chaussée et Destouches dans la première moitié du siècle. Ils ont accoutumé le public aux scènes attendrissantes et ont permis à Diderot de jeter les bases d'un nouveau modèle de réception qui se fonde sur la communion et la sympathie.

Son théâtre n'ayant pas eu le succès attendu, Diderot a invoqué malicieusement son manque d'expérience et a ainsi prévenu les critiques contre ses deux pièces expérimentales :

Ce qu'on objecte contre ce genre, ne prouve qu'une chose : c'est qu'il est difficile à manier ; que ce ne peut être l'ouvrage d'un enfant ; et qu'il suppose plus d'art, de connaissances, de gravité et de force d'esprit, qu'on n'en a communément quand on se livre au théâtre⁵⁰⁰.

Toutefois, les raisons qu'invoque Diderot donnent à voir le malaise effectif que ressent le philosophe et prouvent que la véritable difficulté à laquelle il a été confronté, c'était de concilier le souci de l'esthétique et l'urgence du message philosophique. Le compromis a été difficile à réaliser. Néanmoins, grâce à ses deux pièces-manifeste, Diderot a initié un mouvement qui s'étendra jusqu'à la Révolution. La poétique du genre sérieux inspirera, dans le dernier tiers du siècle, Louis-Sébastien Mercier et Beaumarchais.

⁵⁰⁰ DIDEROT, *De la Poésie Dramatique*, p. 1280

TROISIÈME PARTIE

**Rôles et Enjeux de la scène de reconnaissance
dans le théâtre de Louis-Sébastien Mercier et
de Beaumarchais.**

Diderot avait assigné au théâtre une fonction ouvertement didactique et avait ainsi confirmé, au milieu du siècle, l'utilité de l'art dramatique, c'est-à-dire sa vocation à être porteur d'une idéologie et d'une philosophie sociale. Il avait montré que le drame ouvrait la porte à des possibilités d'action et qu'il pouvait, de ce fait, agir concrètement sur la société. Beaumarchais est intimement convaincu que le théâtre ne doit en aucune manière être dissocié des réalités sociales. Il s'insurge contre toute production dramatique dont le sujet, les personnages et les événements ne sont pas fondamentalement ancrés dans les réalités de l'époque. Il s'exclame ainsi dans son *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux* :

Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du Dix-huitième siècle les révolutions d'Athènes et de Rome ? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne. Car qu'est-ce qu'une moralité ? C'est le résultat fructueux et l'application personnelle des réflexions qu'un événement nous arrache [...]. Il n'y a ni moralité ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous⁵⁰¹

Le théâtre doit selon lui relayer et développer les débats qui agitent la société et doit susciter l'intérêt du spectateur qui doit se reconnaître dans les intrigues que développe l'auteur dramatique. C'est un « Géant qui blesse à mort tout ce qu'il frappe. On doit réserver ses grands coups pour les abus et les maux publics ⁵⁰² ».

Les positions d'un Mercier sont encore plus radicales. Dans ses écrits sur l'art dramatique, il assigne au théâtre la mission de parler au peuple ; il affirme que le poète doit avoir toujours présents à l'esprit les pauvres, les opprimés et les laissés-pour-compte, quand il compose ses pièces. Le théâtre doit être prioritairement conçu

⁵⁰¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, p.1113

⁵⁰² BEAUMARCHAIS, Préface du *Mariage de Figaro*, p.108

comme une entreprise de dénonciation des misères et des injustices sociales. Il doit également rendre audible la voix des plus faibles qui ont toujours été exclus de la scène française.

Le recours aux scènes de reconnaissance dans le théâtre de Mercier et de Beaumarchais emblématise et incarne les objectifs et le rôle que doit jouer selon eux le théâtre à ce stade du siècle. Ces scènes mettent en pratique ces idées autour de la mission urgente de l'art dramatique.

La poétique du genre sérieux élaborée par Diderot a inspiré beaucoup de pièces de Mercier et Beaumarchais. Ils ont tous les deux bénéficié des travaux de leur prédécesseur dont ils ont reproduit les principes dramatiques dans nombre de leurs pièces. Toutefois, ils ont, tous les deux, fini par prendre leurs distances par rapport à la poétique de Diderot et au rôle premier que ce dernier attribue au drame, à savoir la promotion des valeurs bourgeoises. Une coloration politique s'affirme progressivement et marque la production dramatique de ces deux auteurs. Ainsi, nous pouvons distinguer deux moments distincts dans leurs carrières dramatiques respectives, par référence à la poétique du théoricien du drame bourgeois.

Plusieurs pièces de Mercier révèlent une fidélité aux principes du drame bourgeois. *Jenneval* (1769), *Le Faux ami* (1772), *Nathalie* (1775), *Zoé* (1782), et *Les Tombeaux de Vérone* (1782) sont autant de drames représentatifs de cette poétique, dans lesquels les scènes de reconnaissance sont censées réconcilier les personnages avec leurs familles et assurer une fin heureuse. Il s'agit donc d'un emploi qui caractérisait le drame bourgeois de Diderot. Or, l'examen de ces scènes permettra de voir dans quelle mesure ces scènes de reconnaissance servent la morale de la pièce assurent un dénouement heureux. *Eugénie* (1767) et *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon* (1770) sont les deux pièces où Beaumarchais a également reconduit la poétique du drame bourgeois. La première eut beaucoup de succès et fut représentée à plusieurs reprises jusqu'en 1863, ce n'est guère le cas de la seconde, qui eut une carrière brève et qui dissuada son auteur de composer un troisième drame. L'examen des fonctions

des scènes de reconnaissance dans ces deux pièces nous permettra d'expliquer leurs sorts respectifs.

En dépassant le cadre de la cellule familiale, qui symbolise chez Diderot l'harmonie, l'ordre et la cohésion devant caractériser la bourgeoisie montante, ces deux auteurs dramatiques se sont orientés vers des univers dramatiques nouveaux. Mercier passera dans ses drames du conflit familial à l'antagonisme social entre pauvres et riches dans des pièces telles que *L'Indigent* (1772), *Le Juge* (1774) et de *La Brouette du Vinaigrier* (1775), qui sont les plus représentatives de cette démarche. La théorie diderotienne des conditions qu'il faut substituer aux caractères prend, sous la plume de Mercier, une nouvelle signification puisque ce dernier oppose systématiquement les conditions sociales modestes à celles des plus fortunés. La radicalisation de la mission du théâtre s'accompagne, chez Mercier, d'un changement quant à l'investissement des scènes de reconnaissance dont la fonction sera déterminée par les sujets et les problématiques sociales et politiques que Mercier veut porter à la scène. De son côté, Beaumarchais attribue à Figaro, valet rusé et héros de sa célèbre trilogie, la mission de soulever, à travers ses aventures, des questions fondamentales telles que la justice sociale et la place réservée au mérite personnel et à l'individu. Les scènes de reconnaissance jouent un rôle essentiel dans les comédies de Beaumarchais et servent directement la réflexion de l'auteur autour de la place de l'individu dans la société.

Nous examinerons, dans un premier temps, la place des scènes de reconnaissance dans les pièces de Mercier et Beaumarchais où ces deux auteurs reconduisent la poétique du drame bourgeois. Nous tenterons, dans un second temps, d'explicitier le rôle que jouent les scènes de reconnaissance dans la promotion des idées et des réflexions de Beaumarchais et de Mercier autour la place de l'homme dans la société.

1. Reconduction de la poétique de Diderot ou l'investissement souvent contre-productif de la scène de reconnaissance

Mercier et encore plus Beaumarchais ont tous deux affirmé ouvertement leur admiration pour Diderot et pour sa poétique du drame bourgeois⁵⁰³. Ses théories ont inspiré, en effet, bon nombre de leurs pièces. Une ressemblance évidente entre certaines pièces de Mercier et celles de Diderot, voire celles de Destouches et de La Chaussée, prouve cette fidélité à la poétique du genre sérieux tel que pratiqué dans les deux premiers tiers du siècle. Mercier s'engage pleinement sur cette voie tracée par ses prédécesseurs et multiplie les pièces de même facture.

De son côté, Beaumarchais n'a eu de cesse d'affirmer avec véhémence sa passion pour le drame et son profond respect pour celui qui a fourni une poétique aussi ingénieuse au genre sérieux. Il proclame clairement l'influence déterminante et décisive du théâtre de Diderot sur le sien et lui rend un virulent hommage dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*⁵⁰⁴ en affirmant que c'est à la suite de cet illustre philosophe qu'il s'est engagé sur la voie du drame.

Les hommages répétés et les remarques élogieuses à l'endroit du théoricien du drame bourgeois augurent ainsi d'une reproduction fidèle des recettes dramatiques du genre sérieux. Les scènes de reconnaissance, ingrédient principal de ces recettes, sont à l'honneur dans les pièces de Beaumarchais et de Mercier, avec naturellement quelques différences au niveau de leur investissement que l'analyse devra mettre en lumière. Ceci implique de préciser les points de rencontre ainsi que les écarts dont il faut dire s'ils sont fondamentaux ou accessoires. Cette confrontation avec le théâtre et la poétique de Diderot devra, en un second temps, permettre de prouver que les

⁵⁰³ Dans la préface de *Jenneval*, Mercier rendait hommage à Diderot en ces termes: « *L'homme de génie qui a fait Le Père de Famille pourrait (...) enlever tous nos hommages* ».

⁵⁰⁴ Dans cet *Essai*, Beaumarchais reprend plusieurs idées et réflexions de Diderot. Cela se traduit, dans ses deux premières pièces, par une fidélité manifeste à la poétique diderotienne du drame.

scènes de reconnaissance desservent le drame car elles ne sont pas efficacement mises au service de l'hommage rendu à la vertu.

1.1 La reconnaissance dans les drames de Beaumarchais

Tout comme Diderot, Beaumarchais est convaincu que le genre sérieux est « un genre où il ne faut que persuader par le sentiment⁵⁰⁵ ». Il ne s'agit pas de s'adresser à la raison. C'est plutôt au cœur du spectateur que Beaumarchais entend parler car c'est au cœur qu'il faut faire aimer la vertu. La priorité du genre sérieux doit être celle qui consiste à faire aimer la vertu. Ainsi, de ce point de vue, les scènes de reconnaissances doivent susciter l'intérêt et attendrir le spectateur en vue de lui démontrer tout l'intérêt d'être vertueux. En cela, Beaumarchais est donc loin d'être original⁵⁰⁶. Cependant, il faudrait le juger à la lumière de l'exemple qu'il a donné pour étayer cette poétique et voir à quel point il se distingue, de par le recours à la scène de reconnaissance, de son prédécesseur.

Le premier drame de Beaumarchais, *Eugénie*, est destiné, à l'exemple du *Fils Naturel* de Diderot, à prouver la légitimité esthétique, l'utilité et la beauté du genre sérieux. Dans ce drame, la place que réserve l'auteur aux scènes de reconnaissance de toute nature est grande et essentielle. Nous sommes maintenant en droit de constater que la présence récurrente et quasi nécessaire de ces scènes, dans des pièces qui ne sont que la mise en œuvre de la théorie, est une preuve incontestable que ce principe dramatique est une composante essentielle et incontournable du drame et un des piliers de sa dramaturgie. La pièce semble répondre parfaitement à la définition du drame bourgeois dont elle donne une démonstration. Tous ses motifs sont présents ; outre les scènes de reconnaissances qui nous intéressent de manière prioritaire, tout y est : célébration de la vertu, mise à l'honneur de la cellule familiale,

⁵⁰⁵ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in *Œuvres*, Paris, Ed Gallimard, 1988, p 119.

⁵⁰⁶ Revoir l'analyse de la scène de reconnaissance dans le théâtre de Diderot.

situations et personnages pathétiques. De plus, Beaumarchais a également respecté les principaux points de la poétique de Diderot. *A priori*, il n'innove pas quant à la manière avec laquelle il enrôle la scène de reconnaissance au sein de l'intrigue, compte tenu de cette fidélité attestée au modèle diderotien. En effet, les scènes de reconnaissance constituent l'enjeu dramatique majeur de l'intrigue. Leur but ultime étant toujours celui de célébrer la vertu et de condamner le vice. Beaumarchais n'a pas trop dérogé à la dramaturgie classique du drame et aux fonctions traditionnellement attribuées aux reconnaissances ; ses réflexions dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* confortent cette constatation.

Sur le plan de l'intrigue, nous pouvons noter le soin dont fait preuve Beaumarchais pour respecter un certain réalisme psychologique au niveau de la gestion de l'information des personnages. Il aménage des péripéties qui dérangent les certitudes des personnages et qui les poussent progressivement à sortir de leur ignorance.

Rappelons tout d'abord le sujet de ce drame. Eugénie, une jeune personne vertueuse est éprise du Comte de Clarendon. Elle l'épouse en secret, avec la bénédiction de sa tante, et cache ainsi à son père son mariage ainsi que la nouvelle de sa grossesse. Le Comte de Clarendon, est sincèrement amoureux d'Eugénie mais, tenté par un mariage avec une riche héritière, il trahit la confiance d'Eugénie et de sa tante en falsifiant les papiers du contrat de mariage, avec la complicité de son valet. Eugénie s'ouvre à son père et lui révèle son secret. Ce dernier lui pardonne, mais aussitôt les personnages apprennent la trahison du Comte. Eugénie est au comble du désespoir. Accablée et trahie, elle reste néanmoins digne dans la douleur. Au dénouement, le Comte de Clarendon réalise l'horreur de sa faute et la cruauté de ses projets. Le couple se réconcilie et la vertu est sauvée.

Les scènes de reconnaissances jalonnent l'intrigue et ont lieu selon un processus logique et cohérent. D'abord, les pressentiments et les doutes d'Eugénie qui, dès la quatrième scène du premier acte, pressent le changement d'attitude du Comte sans être en mesure de l'expliquer. Elle attribue ce changement à une inconstance des sentiments et se demande si le comte avait cessé de l'aimer. A la neuvième scène du

même acte, elle réitère l'expression de ses doutes en évoquant « l'air de mystère qui accompagna l'auguste cérémonie ⁵⁰⁷ », parlant de son mariage avec le Comte. À ce stade de la pièce, Eugénie éprouve des remords et de la tristesse plutôt que de sérieux doutes quant à la culpabilité du Comte. D'ailleurs, ces remords brouillent sa vue et la rendent incapable, pour l'instant, de remettre en question le prétendu contrat de mariage. Toutefois, cela ne l'empêche pas de trouver étrange l'attitude et les discours du Comte, surtout que ce dernier refuse d'aller tout révéler à son père malgré ses supplications. Eugénie détecte en effet un changement de style dans l'écriture de son amant ; dans ses lettres, il évite de l'appeler par le doux nom d'épouse. Quand, à la dixième scène, son père lui apprend que le Comte projette de se marier, Eugénie est au désespoir, mais, aussitôt, dans la scène suivante, elle se ressaisit et se repent d'avoir douté de son mari. L'amour que porte Eugénie à celui qu'elle prend pour son mari, à la fois débordant et sincère, la met dans l'incapacité de juger objectivement et de manière lucide son comportement. Elle est également fragilisée par ses remords envers son père qui ignore qu'elle s'est mariée en cachette et, surtout, qu'elle est enceinte. Son amour et son sentiment de culpabilité lui voilent la vue bien qu'elle redoute au fond d'elle la trahison et le déshonneur. Elle tente désespérément d'écarter cette hypothèse jusqu'au milieu du second acte où elle commence à examiner de près l'attitude douteuse du Comte : « N'avez-vous pas trouvé, comme moi, un peu d'apprêt dans son air, de recherche dans son langage ? Cela me frappe à présent que j'y réfléchis... ⁵⁰⁸ ». Dès que le Comte quitte la scène, Eugénie devient plus lucide et réfléchit plus librement à la situation générale en s'appuyant sur l'observation, la déduction et l'analyse. Elle confronte les discours et l'attitude du Comte avant et après leur venue en Angleterre. Dès qu'il revient sur scène, il emploie toute sa force de persuasion et tout le pouvoir qu'il peut avoir sur elle pour tenter de la convaincre de son innocence. Contre tout bon sens, Eugénie et sa tante se remettent à défendre le

⁵⁰⁷ *Eugénie*, p. 40

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 41

Comte et à lui chercher des excuses. Elles s'obstinent, au mépris des faits, à le croire innocent de tout ce qu'on prétend à son compte. D'ailleurs, c'est en cela qu'Eugénie est un personnage pathétique : elle refuse de voir et se débat désespérément contre tout ce qui peut lui signifier sa perte et son déshonneur. Elle s'accroche farouchement à l'espoir d'une fin heureuse. Dans son monologue du troisième acte, elle verbalise cette conscience tragique du malheur imminent : « J'ai beau rêver, je ne puis percer l'obscurité qui m'environe. Quand je cherche à me rassurer, tout m'accable⁵⁰⁹ ». Dans l'incapacité de continuer à porter seule le fardeau de son secret, elle révèle tout à son père, ce qui donne lieu à une scène de reconnaissance hautement dramatique ; la fille avouant, la mort dans l'âme, sa faute à son père, se trouvant réduite à cette nécessité, vue la tournure que prend l'action. La reconnaissance par le père des projets clandestins de sa fille est donc motivée par les remords qui rongent Eugénie. Le père finit par pardonner à la fille mais ce que tous les deux ignorent encore, c'est que le contrat de mariage est un faux. Le Baron, sa sœur et Eugénie l'apprennent au même moment à la septième scène du troisième acte. L'intrigue a semblé avoir atteint un équilibre grâce au pardon accordé par le père à la fille mais, à partir de cette scène, située au milieu de la pièce, cet équilibre se rompt après les révélations du valet du Comte. Cette scène de reconnaissance qui se poursuit à la scène suivante constitue le nœud de l'intrigue et donne lieu à la colère du père et au désespoir de la fille. Le dénouement ne sera possible qu'en vertu d'une conversion sincère du Comte qui n'est autre qu'une reconnaissance d'ordre moral, à l'occasion de laquelle ce dernier ouvre les yeux sur ce qu'il est et sur le crime qu'il s'appêtait à commettre.

Cette reconnaissance morale vécue par le Comte a, elle aussi, été préparée en amont et de manière motivée au fil des scènes. À la septième scène du premier acte, il éprouve déjà de la honte en pensant au piège qu'il a tendu à Eugénie. Cette honte est le germe de la reconversion spectaculaire à la fin de la pièce. Elle prouve qu'il n'est

⁵⁰⁹ Ibid. p. 50

pas entièrement dénué de scrupules. Il confesse ses remords dans le monologue de la scène suivante :

Que suis-je loin de l'air tranquille que j'affecte (...) si l'on calculait bien ce qu'il en coûte pour être méchant... (...) Les réflexions de cet homme m'ont troublé... comme si je n'avais pas assez du cri de ma conscience, sans être encore assailli des remords de mes valets (...) Ah ! je ne pourrai jamais soutenir sa vue. L'ascendant de sa vertu m'écrase ... (...).⁵¹⁰

Le Comte est conscient de sa cruauté mais, pour l'instant, il n'a pas les moyens de triompher de lui-même et d'entendre l'élan de la vertu qu'il étouffe au fond de lui. Pourtant, il n'est pas « un ennemi de la vertu ⁵¹¹ », comme le remarque Eugénie. Tout en lui dénote un caractère fondamentalement vertueux et accessoirement libertin ; la tante et la nièce sont d'accord pour dire qu'il peut être gagné à la cause de la vertu. Les preuves de sa bonté profonde sont présentes de manière diffuse le long des scènes. Il offre généreusement son toit au frère d'Eugénie qui est activement recherché, sans même le connaître. Quand la tante d'Eugénie lui tend un guet-apens, il refuse fièrement de se voir obligé, par la force, de réparer ses erreurs. Il se laisse pourtant attendrir par la souffrance d'Eugénie qu'il a trahie et blessée: « Je rendais hommage à la vertu malheureuse : sa douleur était plus forte qu'un million de bras armés. Elle amollissait mon cœur, elle allait triompher, mais je méprise des assassins⁵¹² ».

Sa conversion finale ne sera pas obtenue sous les menaces du frère d'Eugénie, elle sera le fruit des remords ressentis par le Comte à l'égard d'Eugénie. Il finira par ouvrir les yeux et par réaliser l'horreur de ses projets, devant le courage et la souffrance de sa victime. La reconnaissance morale du Comte a donc été bien

⁵¹⁰ Ibid. p. 32

⁵¹¹ Ibid. p. 54

⁵¹² Ibid. p. 69

préparée puisque des indices de cette conversion sincère l'ont rendue vraisemblable et attendue. Le Comte n'est pas un homme foncièrement méchant, Eugénie n'a jamais cessé de croire à sa future réformation ; sa honte et ses remords prouvent également une prédisposition certaine à opérer un retour vers les valeurs de la vertu. Beaumarchais a fait preuve de beaucoup d'ingéniosité dans la préparation en amont des scènes de reconnaissances, mais cela ne constitue pas son seul mérite. En effet, il a mieux respecté des principes dramatiques que Diderot a développés dans ses écrits théoriques et que lui-même n'a pas respectés dans ses pièces, à savoir le principe du suspense dramatique et l'opposition des situations aux conditions⁵¹³. Dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, ce dernier a démontré tout l'intérêt qu'il y avait à informer le spectateur de tout ce que les personnages ignorent sur leur propre sort. Dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais adopte le même raisonnement :

Une autre cause principale, mais plus cachée, de l'intérêt de ce drame, est l'attention scrupuleuse que j'ai eue d'instruire le spectateur de l'état respectif et des desseins de tous les personnages. Jusqu'à présent les auteurs avaient souvent pris autant de peines pour nous ménager des surprises passagères que j'en ai mis à faire précisément le contraire (...) Célèbre Diderot, c'est vous qui le premier avez fait une règle dramatique de ce moyen sûr et rapide de remuer l'âme des spectateurs. J'avais osé le prévoir dans mon plan ; mais c'est la lecture de votre immortel ouvrage qui m'a rassuré sur son effet. Je vous ai l'obligation d'en avoir osé faire la base de tout l'intérêt de mon drame⁵¹⁴

Il ne faut pas remarquer que Diderot n'a pas respecté ce principe dans ses deux pièces expérimentales. Dans *Eugénie*, Beaumarchais ne ménage pas de surprises pour le spectateur. Ce dernier est mis dans la confidence dès les premières scènes de la pièce. Il sait que le mariage d'Eugénie et du Comte est truqué, ce qu'ignorent Eugénie et sa

⁵¹³ Voir, à ce propos, l'analyse de ces aspects du théâtre de Diderot dans le deuxième chapitre de ce travail.

⁵¹⁴ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, p. 137

tante. Le père d'Eugénie, lui, ne sait rien de ce mariage. Ce n'est qu'à la huitième scène du troisième acte, c'est-à-dire à un stade très avancé de l'intrigue, que ces trois personnages apprennent la supercherie du Comte. Le spectateur sait tout des agissements et des motivations du Comte, les personnages combleront leur manque d'informations au fur et à mesure de l'intrigue, ce qui ménage au spectateur autant de moments forts qui correspondent à des scènes de reconnaissance passionnantes.

Quant à la théorie qui recommande d'opposer les conditions aux situations, inventée par Diderot, et que ce dernier a tenté d'appliquer dans ses deux pièces, Beaumarchais préfère l'affiner davantage et recommande plutôt d'opposer les situations aux *désirs* : « (...) je veux que la situation de tous les personnages soit continuellement en opposition avec leurs désirs et le caractère que je leur ai donné (...) »⁵¹⁵. Beaumarchais abandonne la notion de condition, l'un des piliers de la réflexion diderotienne qui vise à mettre à l'honneur la bourgeoisie montante, et la remplace par celle du désir, accentuant ainsi le plaisir dramatique du spectateur qui passe avant tout autre intérêt. Sa pièce en est plus passionnante et le plaisir dramatique immédiat. Eugénie tente durant toute la pièce de vaincre ses doutes, de les démentir et de continuer à croire à l'innocence du Comte malgré toutes les preuves accablantes qui s'accumulent contre lui. Même en ayant appris sa culpabilité certaine, son amour pour lui l'empêche de l'accabler ; elle somme, au contraire, son frère et son père de lui laisser la vie sauve. Ainsi, les scènes de reconnaissance sont autant de moments où, particulièrement dans cette pièce, l'accès à l'information conduit les personnages à avoir des réactions contraires à ce que le spectateur attend d'eux. Ce paradoxe accentue le pathétique des situations. Par exemple, à la sixième scène du deuxième acte, Eugénie décide de tout révéler à son père à propos de son mariage avec le Comte, bien qu'elle sache qu'elle va certainement le décevoir et susciter sa colère. La douleur ne l'a pas empêchée de vaincre sa peur et de faire preuve de courage. De son côté, quand le Baron apprend par la bouche même de sa

⁵¹⁵ Ibid. p. 135

filles unique que cette dernière s'est laissée piéger par un séducteur reconnu et qu'elle porte son enfant, il a su triompher de sa colère et dompter sa fureur en lui pardonnant sa faute alors qu'il a toujours raillé ces filles assez sottes pour se laisser séduire aussi facilement par des libertins.

Ce traitement habile des scènes de reconnaissance au niveau de la structure de l'intrigue et du mode de réception par le spectateur rend l'hommage à la vertu, but ultime du drame, plus passionnant et plus efficace auprès du spectateur. D'abord, grâce à une scène de reconnaissance, Beaumarchais a démontré l'intérêt d'un dénouement pathétique et heureux par rapport à une fin tragique et foncièrement stérile qui desservirait la cause de la vertu. Il a donné à voir, le temps de quelques scènes, la possibilité d'une fin tragique⁵¹⁶. Le duel avorté entre le Comte et Sir Charles, frère d'Eugénie, aurait pu constituer une fin tragique au sens classique du terme, c'est-à-dire la mort de l'un des deux. Beaumarchais laisse se profiler cette alternative funeste avant de donner à voir une conversion sincère et pathétique du Comte qui dénoue la pièce. La mort de ce dernier aurait entraîné celle d'Eugénie. Au lieu de cela, le dénouement pathétique rend possible le retour de l'harmonie au niveau du couple formé par le Comte et Eugénie, et au niveau de la famille étendue de cette dernière. La promesse d'un avenir heureux, symbolisée par la future naissance de l'enfant du couple, désormais reconnu comme tel officiellement, est possible. Beaumarchais intègre dans sa pièce la possibilité avortée d'une fin tragique et fait craindre à son spectateur cette éventualité pour le soulager plus tard. Ce dernier peut mesurer et réaliser le fossé qui existe entre un dénouement stérile et injuste et un autre porteur d'espoir et de vie.

Plus globalement, Beaumarchais a réussi le pari de rendre la vertu séduisante et attrayante. Alors que chez Diderot elle exige beaucoup de sacrifices et beaucoup d'abnégation de la part des personnages, la préférence étant toujours donnée au

⁵¹⁶ Diderot avait, dans ses *Entretiens sur le Fils Naturel*, rédigé un canevas tragique du *Fils Naturel*, la confrontation des deux versions n'étant pas immédiate, la différence n'est pas forcément présente dans l'esprit du lecteur, alors que le spectateur, lui, n'a pas droit à cette comparaison.

bonheur collectif aux dépens du bonheur individuel, Beaumarchais a créé, notamment au moyen de la reconnaissance morale du Comte, les conditions d'une relation nécessaire entre le bonheur privé et le bonheur au sein de la collectivité. La vertu chez Diderot est austère et contraignante, elle soulage plus qu'elle ne rend heureux et est récompensée par l'évitement du pire. Chez son successeur, elle est belle et est synonyme de bonheur pour tous. Elle n'exige rien de pénible et de coûteux et ce grâce à la conciliation du bonheur de l'individu et de celui de toute la famille; aucune préférence n'est donnée ni à l'un ni à l'autre ; aucun sacrifice n'est exigé. Bien au contraire, le bonheur de chaque personnage assure et consolide la cohésion de la cellule familiale. Il n'y a pas de hiérarchie du bonheur chez Beaumarchais, il n'y a pas de place aux dilemmes. Les scènes de reconnaissances de la pièce servent cette démonstration, enjeu moral majeur du drame. La reconnaissance du Comte par le Baron comme étant le mari clandestin de sa fille pose la question de la conversion possible des libertins. La conversion du Comte répare l'affront fait à la vertu et garantit le retour à l'ordre et la pérennité du bonheur de toute une famille, atmosphère propice à l'épanouissement de la vertu.

Par ailleurs, Beaumarchais a mis en scène une héroïne en grande partie responsable de ce qui lui arrive ; pourtant, son sort est plus heureux que le sort de Dorval qui, lui, n'est pour rien dans son malheur et dont la récompense a été celle d'échapper au pire. Oui Le personnage de Diderot n'est pas responsable de sa naissance, ni des penchants de son cœur qui lui inspirent un amour coupable pour sa propre sœur. Il n'est pas responsable et pourtant il paye assez cher le prix de la conformité de sa conduite aux lois de la vertu qui triomphent, à la fin de la pièce, à ses dépens. D'ailleurs, n'est-il pas malheureux justement parce qu'il n'est pas responsable ? Il sacrifie trop à la vertu et n'est nullement gratifié à la hauteur de ses sacrifices. À l'inverse, la vertu est concrètement et largement récompensée, dans la pièce de Beaumarchais, malgré la responsabilité relative d'Eugénie et la responsabilité totale du Comte. La faute est commise en connaissance de cause, la réparation est sincère et radicale et la vertu est sauvée et belle. Le piège tendu à Eugénie révolte et la réparation de l'affront

réconforte le spectateur. Ce dernier est juste soulagé de voir que Rosalie et Dorval échapper au danger de l'inceste. La pièce de Beaumarchais a connu un succès incontestable lors des représentations, sans doute en grande partie grâce au recours habile et fructueux aux scènes de reconnaissance diverses. *Eugénie* est, de ce point de vue, l'exception heureuse qui a su plaire au public de l'époque, mais qui n'intéresse, aujourd'hui, que les historiens de la littérature.

Au niveau de la construction et de la conception de l'intrigue, les scènes de reconnaissance sont ingénieusement préparées en amont. En mettant fin à l'ignorance des personnages, elles représentent autant de moments-clé qui font avancer l'action vers le dénouement heureux. Nous notons également un respect de la théorie du suspense dramatique et du principe qui recommande d'opposer les situations aux conditions. Enfin, sur le plan de la portée morale de la pièce, les scènes de reconnaissance soulèvent de manière franche et efficace des problèmes sociaux assez nouveaux sur la scène de l'époque, tout en démontrant la supériorité du genre sérieux par rapport aux autres genres dramatiques.

Nous nous proposons, à présent, de démontrer que, à l'inverse du premier drame de Beaumarchais, l'échec des *Deux Amis*, son second drame, peut en grande partie être imputé à des maladresses au niveau du recours aux scènes de reconnaissance. Dans cette pièce, il est question de deux amis dont l'un, Mélac père, se sacrifie pour sauver le second, M. Aurelly, sans que ce dernier sache qu'il est en danger, ni que son ami risque tout pour le sauver de la ruine. Pensant que Mélac père a volé l'argent des impôts pour s'enrichir, M. Aurelly n'a eu de cesse de calomnier cet ami qui souffre en silence durant toute la pièce au nom des devoirs austères de la vertu. Dans cette pièce, Beaumarchais failli à tout ce qui a fait le succès d'*Eugénie*. Au niveau de l'intrigue, il a intégré des scènes de reconnaissances qui n'ont de raison d'être que purement ornementale, ce qui trahit une volonté de plaire à travers des péripéties qui sont quasi étrangères au sujet de la pièce. Au niveau du traditionnel hommage rendu à la vertu, nous verrons que l'étude des scènes de reconnaissance de cette pièce montre que la vertu n'est pas appréciée à sa juste valeur. Examinons tout d'abord la

scène de reconnaissance de la cinquième scène du troisième acte. Il s'agit d'une très longue scène où M. Aurelly est censé révéler à Pauline qu'elle est sa propre fille. Scène de reconnaissance dont le but est de lui demander si elle consent à donner sa fortune pour sauver Mélac père. Cette scène est interminable, la plus longue de la pièce. Son emplacement central fait soupçonner une volonté d'offrir au spectateur une sorte de pause avant de poursuivre la pièce. En effet, Beaumarchais fait durer un suspense qui est loin d'être dramatiquement efficace car dès la sixième scène du premier acte, une piste est ouvertement proposée au spectateur quant à la véritable identité de Pauline. Mélac père, chez qui M Aurelly a placé Pauline formule ainsi ses doutes : « Sa nièce!... Mais est-il bien vrai qu'elle le soit?... Son embarras en m'en parlant semblait tenir...de la confusion...je me perds dans mes soupçons...⁵¹⁷ ». La longueur de cette scène trahit une intention de mettre à profit le potentiel de ce genre de scènes pathétiques qui suscitent systématiquement, à l'époque, l'émotion des spectateurs. La recherche de l'effet sur le spectateur est évidente puisque l'évocation de la donation que Pauline consent à faire à Mélac père, pour le sauver et qui constitue le début de la solution, ne mobilise en réalité qu'un court échange à la fin de la scène entre la fille et le père. Le reste du dialogue tourne autour des circonstances de la naissance de Pauline, ce qui n'est d'aucune utilité directe pour l'intrigue.

Venons-en, à présent, à l'impératif moral du drame, à savoir la célébration de la vertu. Si Beaumarchais a réussi dans *Eugénie* à la rendre séduisante et salvatrice, dans *Les Deux Amis*, il en a donné un tableau sombre et peu attrayant qui décourage littéralement de suivre l'exemple du vertueux de la pièce. En effet, les personnages qui ont respecté les préceptes de la vertu l'ont toujours fait à leurs dépens dans cette pièce. Mélac père est celui qui a le plus souffert à cause de sa vertu. Tout au long de la pièce, il est farouchement persécuté par celui-là même qu'il tente de sauver. M. Aurelly ne sait pas qu'il a de graves ennuis financiers et ne sait pas non plus que son

⁵¹⁷ *Les Deux Amis*, p 88

ami a donné sa fortune pour le sauver tout en se mettant lui-même en danger. La pièce repose fondamentalement sur cette carence de savoir qui est cultivée aux dépens du vertueux. M. Aurelly est le personnage qui doit tout savoir et qui n'est pas en mesure de l'être. Parallèlement, Mélac père doit parler et se l'interdit catégoriquement ; « plus vous êtes mon ami, moins je puis parler ⁵¹⁸ », dit-il à M. Aurelly. De cette ignorance résulteront toutes les souffrances imposées à Mélac père. De son côté, M. Aurelly se montre sans pitié à l'égard de son ami. L'ignorance de sa propre déroute lui fait tenir des discours extrêmement injustes à l'endroit de son bienfaiteur qu'il n'épargne pas. Son aveuglement durera jusqu'à la fin de la pièce et prolongera les souffrances de Mélac père. Plus ce dernier se renferme dans le silence et plus il est affligé par les remontrances de son protégé. Il justifie son silence par les devoirs austères que la vertu exige de lui, alors que son ami l'accuse ouvertement d'avoir dérogé aux lois de la vertu. La pièce compte plusieurs scènes de reconnaissance manquées où Mélac père a risqué de se trahir et de découvrir ses projets et ses intentions : « L'honneur me défend de parler. Je ne suis pas encore coupable ; je le deviendrai si je restais ici plus longtemps. La moindre indiscretion... ⁵¹⁹ ». La scène de reconnaissance tarde à venir et ce retard au niveau de l'intrigue accable et éprouve la vertu. Mélac père repousse sa survenue et s'emprisonne dans un silence qui lui coûte et auquel il ne veut pas renoncer. Mais ce qui accable davantage la vertu, ce sont bien les accusations sans appel que M. Aurelly formule contre son ami. A aucun moment, il ne lui accorde le bénéfice du doute et ne le pense innocent. Il le connaît très bien, il lui a confié sa propre fille et pourtant, il voit en lui un imposteur et un ennemi de la vertu. Malgré sa détermination à éclaircir le mystère autour de l'attitude étrange et des motivations de Mélac père, la scène de reconnaissance finale n'est pas le fruit de ses investigations puisqu'il n'est à aucun moment soucieux de prouver l'innocence de son ami et est au

⁵¹⁸ BEAUMARCHAIS, *Les Deux Amis*, p115

⁵¹⁹ *Ibid.* p. 116

contraire convaincu de sa culpabilité, ce que Pauline⁵²⁰ déplore à maintes reprises durant la pièce.

L'élan de la vertu a été récompensé le long de la pièce, dans l'ignorance, par l'outrage et le mépris : « Quelque usage qu'il ait fait de ces fonds, il est inexcusable⁵²¹ », affirme M. Aurelly solennellement. Le spectateur s'attend à ce que la scène de reconnaissance finale vienne réhabiliter l'honneur de Mélac père en fournissant au reste des personnages des éclaircissements autour de ses projets, qui ont pu sembler contraires à la vertu, ce qui aurait racheté l'acharnement dont ce personnage vertueux a longtemps fait l'objet. Or, la scène de reconnaissance qui survient au dénouement ne sera pas l'occasion de rendre ouvertement justice à Mélac père. En effet, ses lourds sacrifices, faits au nom de la vertu, du devoir et de l'amitié ne seront pas reconnus comme tels par celui-là même pour lequel ils ont été faits. Le spectateur n'assiste pas à un changement radical dans l'attitude de M Aurelly. Ce dernier refuse que ses dettes soient annulées au moyen de fonds récoltés auprès des citoyens et destinés à l'Etat⁵²². Il ne manquera pas d'insister, après la reconnaissance, sur l'imprudence de cet ami qu'il juge sévèrement, et ce malgré sa gratitude envers lui, en refusant l'argent :

Veux-tu me causer plus de chagrin que tu n'as espérer de m'en épargner ?
(...) Que faites-vous mes amis ? Pour m'empêcher d'être malheureux, vous devenez tous coupables. Oubliez-vous qu'un excès de générosité vient d'égarer l'homme le plus juste ? Et, s'il eut tort de toucher à cet argent, qui m'excuserait d'oser le retenir ?⁵²³

⁵²⁰ A la cinquième scène du troisième acte, elle confie à M Aurelly : « *Une voix intérieure me dit que ce crime apparent est peut-être en lui, le dernier effort d'une vertu sublime* ».

⁵²¹ *Les Deux amis*, p. 121

⁵²² Mélac père a remboursé les dettes de son ami en recourant à l'argent des impôts des commerçants de sa ville et que Saint-Alban, le collecteur d'impôts, est venu récupérer.

⁵²³ *Les Deux Amis*, scène dernière, pp 139, 140

Il accepte volontiers que Saint-Alban devienne son seul Créancier, sur demande de ce dernier, plutôt que de se rendre lui-même coupable en acceptant celui de Mélac père dont les sacrifices sont désormais aussi douloureux qu'inutiles. A ses yeux, bien que les motivations de son ami soient louables, ses actes sont incontestablement blâmables. Beaumarchais dresse dans cette pièce un tableau austère de la vertu. De lourds sacrifices et peu de reconnaissance. L'échec de la pièce peut aisément s'expliquer par cette contre-performance d'un auteur pourtant convaincu que le drame est destiné à rendre hommage à la vertu en la rendant séduisante. La fin heureuse et très conventionnelle⁵²⁴ de la pièce, qui se couronne par le mariage de Pauline et de Mélac fils, n'annule pas cette impression désagréable qui persiste dans l'esprit du spectateur quant au lourd tribut qu'il faut payer à la vertu. La scène de reconnaissance n'est pas ouvertement l'occasion de lui rendre hommage à travers le personnage qui lui a tout sacrifié. Elle confirme que ses actes sont incompatibles avec les préceptes de la vertu et ne répare que partiellement l'outrage qu'il a subi. Beaumarchais est tombé dans le même travers que le Diderot du *Fils Naturel*. Mélac père, personnage vertueux par excellence, aura été malmené et méprisé durant toute la pièce. La vertu est sombre et repoussante, alors que le projet de départ était de la rendre belle et attrayante. *Eugénie* est de ce point de vue plus réussie que *Les Deux amis*.

1.2 La reconnaissance dans les drames de Mercier

Qu'en est-il à présent de la place de la scène de reconnaissance dans les pièces où Mercier a été fidèle à la poétique du drame bourgeois ? À différents moments de sa carrière d'auteur dramatique, Mercier a tenté d'illustrer les préceptes dramatiques de Diderot, dans des pièces qu'il voulait dans le goût de l'époque et dans lesquelles

⁵²⁴Somme toute, fin traditionnelle de la comédie classique.

les scènes de reconnaissance ont une place de choix. Sa production dramatique qui répond à ce critère correspond globalement à deux groupes de pièces qui diffèrent de par les sources d'inspiration de l'auteur. Le premier comprend des réécritures de pièces célèbres selon les nouveaux impératifs dramatiques et idéologiques du drame. Nous avons choisi d'examiner trois d'entre elles qui nous paraissent des plus pertinentes de par la nature du réinvestissement de la scène de reconnaissance. Il s'agit de *Jenneval*, *Le Faux ami* et *Les Tombeaux de Vérone*. Dans le second groupe, des pièces qui appartiennent en propre à Mercier et où il propose des illustrations personnelles de la poétique du drame bourgeois, parmi lesquelles nous avons retenu les plus représentatives de par la problématique qui nous intéresse, à savoir *Nathalie et Zoé*.

Mercier a fait le choix d'arranger certaines pièces célèbres de manière à en faire des drames dans le goût de l'époque. Il a proposé une nouvelle version revue et corrigée de *Roméo et Juliette* de Shakespeare dans *Les Tombeaux de Vérone*, une autre du *Tartuffe* de Molière dans *Le Faux ami* et une troisième du *Marchand de Londres* (1721) de Lillo dans *Jenneval*. Dans ces trois nouvelles versions, Mercier a totalement changé les dénouements originaux, tragiques et stériles, selon lui, en ayant recours à des scènes de reconnaissances dont la fonction première est d'amener ou de réaliser une fin heureuse et édifiante. Mercier a appliqué de manière systématique cette recette dramatique tant et si bien que ces trois nouvelles versions finissent par se réduire à une sorte d'exercice de style qui consiste à adapter des pièces célèbres à la scène de l'époque au moyen de scènes de reconnaissances heureuses et opportunes. La démarche, comme le prouvera l'analyse, est dénuée de subtilité puisque tout dénote une vision édulcorée d'un monde où tout va pour le mieux. Mercier arrange tout à coup de scènes de reconnaissances, rien ne résiste à cette fatalité de la fin heureuse⁵²⁵.

⁵²⁵ Nous verrons plus loin que Mercier s'est pourtant insurgé dans ses écrits théoriques autour de l'art dramatique contre ces fins systématiquement heureuses auxquelles il recourt lui-même, allègrement, dans nombre de ses drames.

Estimant que *Le Marchand de Londres* (1721) de Lillo est une pièce qui ne peut plaire au public français, vue la violence de son dénouement, Mercier s'est proposé de la rendre plus utile en apportant les changements qu'il a jugés nécessaires. Dans la version originale, une courtisane perfide réussit à conduire son amant, aveuglé par l'amour qu'il lui porte, à l'assassinat de son oncle et à la peine capitale. La pièce est ainsi couronnée par la mort tragique du héros, lui-même assassin de son bienfaiteur, fin qui ne correspond nullement à la philosophie optimiste du drame en France à l'époque de Mercier. Ce dernier se propose donc de changer cette fin tragique en imaginant une conversion spectaculaire de son jeune héros, Jenneval, lui évitant ainsi d'être un assassin et d'être mis à mort à son tour⁵²⁶. Une reconnaissance d'ordre moral sauve du pire et suffit à transformer la pièce pour en faire une illustration parfaite à la fois de la dramaturgie et de l'idéologie du drame. Mercier justifie ainsi le dénouement auquel il a opté :

(...) Croira-t-on que le jeune homme faible et trompé, ne pourra ouvrir les yeux, et sortir de l'enchantement, sans qu'on lui montre dans l'enfoncement du théâtre la corde, la potence et le bourreau ? Et pourquoi dans cette situation attendrissante et terrible, où la voix d'une femme commande un assassinat, ne pas laisser au jeune homme interdit et déchiré un retour à la vertu ? Ce retour n'est-il pas naturel, et le nouveau but moral qu'il offre en donnant une idée noble des forces victorieuses que nous recelons en nous-mêmes, n'est-il pas fait pour satisfaire autant le public et le Philosophe.⁵²⁷

⁵²⁶ Jenneval, le héros de la pièce, est placé par son oncle dans la maison de M. Dabelle pour faire son droit. Il s'enflamme d'amour pour une femme galante, Rosalie alors que la fille de son hôte a pour lui une inclination secrète. Dans son aveuglement et sa fougue, il promet à Rosalie le mariage alors que cette dernière n'en veut qu'à son héritage. Elle réussit à égarer sa conscience en lui ordonnant de tuer son oncle. Jenneval réussit toutefois à ouvrir les yeux et à voir la laideur morale de cette femme qui a risqué de le perdre. Il prend conscience de son égarement et de ses erreurs et la pièce finit sur sa déclaration d'amour à Melle Dabelle.

⁵²⁷ Préface de *Jenneval*, p. 5

Ces notes explicitent le travail d'adaptation auquel s'est adonné Mercier et prouvent que la réformation de Jenneval, c'est-à-dire la reconnaissance d'ordre moral, est la partie de la fable qui a rendu possible une fin qui enchante le spectateur et qui concrétise les vues de l'auteur, tout à la fois. Ce dernier a annoncé dès la Préface qu'il est « échauffé par le désir de donner un drame utile⁵²⁸ » ; l'utilité au théâtre étant une notion fondamentale pour lui. La pièce doit avoir un but immédiat et une morale concrète qui se rapporte à une problématique précise mais dont le traitement ne doit pas rebuter le spectateur. Dans *Jenneval*, il se propose de « peindre les suites funestes d'une liaison vicieuse » et « (...) d'inspirer l'éloignement pour ces femmes charmantes et méprisables⁵²⁹ » tout en faisant en sorte que son héros ne soit considéré, à aucun moment de la pièce, comme un homme méchant et perdu pour la vertu, et c'est ce que la scène de reconnaissance garantit. En effet, tous les personnages de la pièce s'accordent à penser que l'aveuglement de Jenneval n'est que provisoire et accidentel. Sur le plan de la dramaturgie, cela se traduit par une conversion certaine annoncée et préparée à maintes reprises le long de l'intrigue tant et si bien que le spectateur ne craint jamais une fin funeste. M. Dabelle, hôte de Jenneval le décrit ainsi : « Je lui ai connu de la droiture, des mœurs ; cette action est bien contraire à son penchant naturel », et il ajoute à l'intention de Bonnemer, son ami : « Courez, arrachez-le au vice, il reconnaîtra votre voix, il sentira le remords et nous le retrouverons tel que je l'ai connu⁵³⁰ ». Lucile, fille de M. Dabelle se montre quant à elle très confiante quant au sort de Jenneval, qu'elle aime : « Pourquoi tant craindre d'un avenir dont le ciel doit prendre soin ?⁵³¹ ». Jenneval lui-même semble être parfaitement conscient de ses erreurs et de son égarement : « Rosalie, pourquoi l'amour que tu m'inspires m'emporte-t-il loin de mes devoirs⁵³² ». En somme,

⁵²⁸ Ibid. p. 3

⁵²⁹ Ibid

⁵³⁰ *Jenneval*, pp. 23, 24

⁵³¹ Ibid, p. 25

⁵³² Ibid, p. 30

Mercier pense qu' « il vaut mieux éclairer le coupable que de le punir⁵³³ », ce qu'il fait dire à M. Dabelle dans la pièce. Ainsi, la différence fondamentale entre *Le Marchand de Londres* et *Jenneval*, c'est cette conversion finale du héros préparée de manière quasi incessante le long de l'intrigue, affirmée par tous les personnages et confirmée par un dénouement aussi prévisible que mièvre, comparé à celui de Lillo qui a le mérite d'être efficace, car radical. L'intérêt de la reconnaissance morale est bien là. Outre la fin heureuse qu'elle rend possible, elle permet de rassurer le spectateur et de le ménager en lui faisant entrevoir à plusieurs occasions le caractère fondamentalement vertueux de Jenneval avant d'en donner la preuve incontestable au dénouement, ce qui doit reconforter sans surprendre et sans rebuter. Les signes qui annoncent la reformation de Jenneval à la fin de la pièce sont autant de garanties données au spectateur qui n'est pas prêt, selon Mercier, de voir un dénouement aussi tragique que celui de la pièce originale. Tout est joué d'avance, tout ne peut aller que pour le mieux.

Dans le même esprit, Mercier a tenté de donner sa version du *Tartuffe* dans *Le Faux Ami*, pièce qui aborde différemment le sujet de cette pièce célèbre tout en l'adaptant aux exigences des spectateurs⁵³⁴. Le *Tartuffe* de Mercier, Juller, est un *Tartuffe* amateur, un personnage grossier qui n'a rien gardé de la subtilité machiavélique de son modèle. Il travaille, sans raison apparente et quasi gratuitement, à semer la discorde au sein du couple Merval / Madame Merval. Dès la première scène, il s'emploie ouvertement à critiquer le mariage en s'adressant à son ami Merval. Cette attaque frontale de l'institution matrimoniale est révélatrice de sa maladresse. En effet, Merval, marié depuis peu et heureux en ménage, aurait pu se méfier de cet ami qui lui conseille à mots voilés de négliger sa femme. Sa maladresse aurait pu éveiller les soupçons de son ami, si ce dernier n'était pas obstiné à ne rien voir, jusqu'à la dernière scène, contre toute vraisemblance. Il affirme, s'adressant à Merval qui ne

⁵³³ Ibid, p. 64

⁵³⁴ Juller, un fourbe connu par son enclin à la débauche, tente d'envenimer la relation entre les époux Merval suite à une dispute anodine qui aurait pu prendre fin si ce n'est la perfidie de ce faux ami.

partage pas ses opinions, qu'« il faudrait être bien sot pour mourir victime de cette fidélité, qu'un moment de frénésie a fait promettre si singulièrement, et qu'on a ensuite tout le temps de sa vie pour abjurer à loisir⁵³⁵». L'amour est selon lui un sentiment éphémère et stupide. Ces paroles prononcées tôt dans la pièce ont éveillé pendant un court instant la méfiance de Merval. Juller commet l'imprudence d'argumenter contre le mariage mais il se ressaisit et change de stratégie. Dorénavant, il travaillera à faire naître un malentendu entre les deux époux qui risque d'être fatal à la sérénité et au bonheur du couple. Ses plans ont connu un succès franc assez longtemps malgré sa médiocrité et malgré l'aveuglement injustifié de ses victimes. Ainsi, nous avons affaire à un Tartuffe maladroit dont la victime est si facile à berner qu'elle en devient risible, ce qui, par ailleurs, déroge aux codes du genre sérieux. De là naîtra un paradoxe flagrant : plus le stratagème de l'hypocrite est prévisible et clair et plus les victimes, à savoir Merval et sa femme, pourtant présentées comme clairvoyantes, sont dans l'incapacité de voir la trahison de ce prétendu ami. Les scènes de reconnaissance se produisent tard dans la pièce. Juller est confondu in-extremis alors que, dès la troisième scène du premier acte, il découvre à Nerville, meilleur ami de Merval, son intention de nuire aux deux époux. Il se démasque devant cet ami et commet une nouvelle imprudence qui aurait pu lui coûter cher si ce n'est le comportement étrange de Nerville. Ce dernier a retardé, contre tout bon sens, le moment de prévenir son ami, bien que horrifié par les projets de Juller et par ses succès. Merval se contente de s'écrier au dénouement : « Que d'horreur, et moi, séduit par la facilité de mon caractère, j'étais la dupe de cet esprit captieux⁵³⁶ ». Juller n'a pourtant rien d'un Tartuffe intelligent et habile, il a réussi contre toute vraisemblance à semer le trouble au sein du couple parce que l'auteur le voulait bien. C'est un Tartuffe amateur qui doit son succès plus à l'aveuglement invraisemblable des ses victimes qu'à ses propres talents. Mercier a tenté de faire un

⁵³⁵ *Le Faux ami*, p. 109

⁵³⁶ *Ibid.* p. 195

drame à partir d'une comédie moliéresque⁵³⁷, le travail d'adaptation n'est nullement probant.

La célèbre pièce de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, a subi le même traitement. Les *Tombeaux de Vérone* est une version encore une fois édulcorée de la célèbre pièce anglaise. L'Avertissement de l'éditeur au début de la pièce précise le projet de Mercier et renseigne sur les ajustements que ce dernier a opérés, partant de la version originale :

L'auteur de ce drame s'est attaché (...) à tout ce que Roméo et Juliette lui offraient d'intéressant. Il a choisi des couleurs plus douces. (...) D'après son plan, un nouveau dénouement devenait nécessaire : il croit en avoir imaginé un du plus grand effet ; et qui doit offrir au spectateur un tableau neuf, frappant et vraiment théâtral.⁵³⁸

Les deux intrigues sont quasi similaires à l'exception d'un détail qui a permis à Mercier d'introduire une fin radicalement différente de celle, tragique, de Shakespeare. Tout repose sur l'action de Benvoglio. Mercier lui avait donné « un caractère jusqu'ici inconnu sur la scène⁵³⁹ ». Ce personnage qui se propose de réunir Roméo et Juliette malgré la haine que se vouent leurs familles respectives, recourt au même stratagème que Le Frère Laurent dans la pièce de Shakespeare. Cependant, au lieu de faire avertir Roméo de la mort feinte de Juliette au moyen d'une lettre que lui apporterait un messager, Benvoglio décide d'être lui-même présent à côté du tombeau de Juliette quand Roméo l'y rejoindra. Il arrive effectivement à temps pour le prévenir du stratagème et l'empêcher de se tuer voyant Juliette étendue dans un cercueil. Dans la version originale, une épidémie empêche le messager du Frère Laurent de porter sa lettre à Roméo qui se tue pensant que Juliette est réellement

⁵³⁷ Le *Tartuffe* est la seule pièce de Molière qui trouve grâce aux yeux de Mercier.

⁵³⁸ *Les Tombeaux de Vérone*, p. 165

⁵³⁹ Benvoglio est dans la pièce de Mercier l'homologue du Frère Laurent dans celle de Shakespeare.

morte. Sa mort entraînera celle de Juliette et scelle tragiquement la pièce. Mercier a ainsi changé le destin de ces deux amants en rectifiant un détail minime dans la version de Shakespeare. Benvoglio découvre à temps le stratagème qu'il a imaginé et apprend à Roméo que Juliette n'est qu'endormie : « Arrête...Tu as un ami et tu connais le désespoir !⁵⁴⁰ », s'écrit-il. L'espoir renaît à la fin de la pièce, grâce à ce personnage providentiel.

Or, Benvoglio n'avait jamais projeté de réconcilier les deux familles ennemies, ce qu'il a tenté de faire dans la pièce originale. A Juliette, il explique qu'il lui faudra quitter les siens pour être enfin libre et heureuse: « Ils ne songeront pas même à suivre vos traces, vous aurez fui par une route inconnue et nouvelle ; ils vous pleureront amèrement ; eux qui vous auraient immolée d'un œil sec ⁵⁴¹».

L'arrivée inopinée de Capulet, père de Juliette, dans le temple dérange ses plans ; c'est pourtant cette irruption, qu'il n'avait pas prévue, qui rendra possible une confrontation avec Montégu, père de Roméo, et la réconciliation finale des deux familles. La résurrection de Juliette sous leurs yeux incrédules puis émerveillés a eu sur eux l'effet qu'avait eu le spectacle de des deux amants morts dans la pièce de Shakespeare. Mercier a voulu réaliser un dénouement heureux en préservant les deux amoureux et en faisant réconcilier leurs familles. Or, le rôle de Benvoglio semble être restreint puisqu'il ne cherche pas à réaliser la deuxième partie de ce dénouement heureux, à savoir la réconciliation. Il a projeté de redonner espoir aux deux jeunes époux en leur offrant l'occasion de vivre leur amour en toute liberté, mais il n'a pas jugé utile ou nécessaire de leur donner l'occasion de vivre leur amour au sein de leurs familles. Mercier a préféré faire ressurgir les deux pères dans le temple de manière inopinée plutôt que de faire en sorte que cette entrée sur scène ne soit inscrite au préalable dans les plans de Benvoglio. Cette incohérence mine de l'intérieur les projets de Mercier. Son personnage, qu'il veut nouveau et original, n'a pas songé à

⁵⁴⁰ *Les Tombeaux de Vérone*, p 361

⁵⁴¹ *Ibid.* p 331

garantir un retour à l'ordre et à l'harmonie familiale et sociale, ce qui constitue l'un des impératifs du drame. La réconciliation des deux familles est de toute évidence le fruit du hasard. Cela induit que la scène de reconnaissance finale, par le fait même qu'elle n'est pas projetée par ce personnage, se produit de manière arbitraire et immotivée. Mercier a privilégié la surprise finale plutôt que d'intégrer cette fin dans l'évolution logique des plans de Benvoglio, ce qui ne peut que nuire à la cohérence de l'intrigue et au sens même de la pièce. Le dénouement par reconnaissance ne résulte pas de la logique interne de l'intrigue dans la mesure où la réconciliation finale n'est pas voulue par le stratège Benvoglio et est étrangère à ses plans.

Venons-en maintenant aux deux pièces qui appartiennent en propre à Mercier. *Nathalie* (1775) et *Zoé* (1782) sont toutes les deux des pièces conçues dans le respect des codes du drame bourgeois avec quelques écarts que l'analyse révélera. Les scènes de reconnaissance y sont largement à l'honneur. Dans la première, Nathalie est enlevée de la maison paternelle par de Fondmaire avec lequel elle vit depuis dix-huit ans. Agathe, sa fille unique, qu'elle croyait morte, est restée vivre chez De Clumar, père de Nathalie, qui la faisait passer pour sa propre fille. Il projette de la marier à de Fondmaire, c'est-à-dire, à son propre père dont il ignorait la véritable identité. Nathalie fait son apparition et tente de raisonner et d'attendrir son mari qui s'apprête à épouser sa propre fille. À la fin, tout se découvre et tout finit dans les larmes des retrouvailles. Dès les premières scènes, le spectateur peut s'attendre à une avalanche de reconnaissances telles qu'il est habitué à voir dans ce genre de pièces. La complexité des liens qui unissent les personnages est telle que l'on est tenté de voir dans cette pièce une parodie des comédies larmoyantes du début du siècle. Les secrets des naissances, les identités déguisées, la menace de l'inceste sont autant d'ingrédients qui nous font inévitablement penser aux comédies sérieuses de La Chaussée et de Destouches, dont les recettes n'ont plus de secrets pour les spectateurs de l'époque. La voix du sang, ingrédient essentiel du drame, est un motif dramatique largement mis à l'honneur et illustré de différentes manières. Si elle reste muette pour de Clumar qui ne reconnaît pas sa propre fille, pour Nathalie qui ne

reconnaît ni son père ni sa fille et pour de Fondmaire qui ne reconnaît pas non plus sa fille, elle s'exprimera intensément dans le cœur d'Agathe qui répugne à épouser de Fondmaire, tout en avouant l'aimer tendrement, et qui voit en Nathalie une mère de substitution. Le traitement de ce motif dramatique révèle par conséquence des invraisemblances innombrables au sein de l'intrigue⁵⁴². L'absence de tout instinct maternel ou paternel dessert les buts moraux de la pièce et fait planer le danger de l'inceste. Le geste généreux de Nathalie qui entend s'effacer devant sa rivale accentue la menace de l'inceste ; cette générosité prouve que la vertu peut conduire à la catastrophe. Seule Agathe trouve grâce aux yeux de Mercier car elle n'a commis aucune erreur, ce qui n'est pas le cas des trois autres personnages. Elle seule peut ne pas rougir de ses sentiments car c'est une âme pure et innocente. Pour les autres, les scènes de reconnaissance interviennent pour les sauver du pire à partir du moment où ils ont expié leurs erreurs passées. Ils sont rachetés à l'occasion de ses retrouvailles qui sont la récompense de leur consentement à renoncer, in-extremis, à ce qu'ils pensaient être le bonheur⁵⁴³. Diderot avait imaginé une situation un peu similaire dans *Le Fils Naturel*, situation qui lui a permis d'illustrer sa morale sociale en insistant sur le renoncement généreux de ses personnages à l'amour au nom de la vertu. Chez Mercier, aucune morale ne transparait de la démonstration qu'il propose, l'imprégnation par une certaine morale chrétienne, présente à travers ce motif du rachat, a fini par gêner la portée de la pièce.

Zoé est également, comme nous l'avons précisé plus haut, conçue dans l'esprit du drame bourgeois. Franval enlève Zoé à son père, M. Saint-Maxandre, car ce dernier a décidé tout bonnement d'annuler leur future union suite à une futile discussion entre lui et le père de Franval autour de la préséance nobiliaire. Il poursuit les deux jeunes gens et promet de tuer l'un et d'enfermer l'autre au couvent. Ni les supplications de Saint-Maxandre fils ni celles de Zoé n'ont réussi à l'attendrir. Ce n'est qu'au

⁵⁴² De Clumar et Nathalie se parlent dès la quatrième scène du deuxième acte sans se reconnaître ! Comment cela est-il possible alors qu'ils se sont côtoyés pendant des années avant la fuite de Nathalie ?

⁵⁴³ La pièce est de toute évidence marquée par une inspiration religieuse.

dénouement qu'il change d'avis, à la vue du spectacle de Franval tentant de se donner la mort. Mercier reproduit tous les ingrédients du genre : brouilles familiales, amour filial, scènes pathétiques de reconnaissance et de retrouvailles émouvantes et réconciliations finales obligatoires. Toutefois, le traitement de la scène de reconnaissance d'ordre moral, à l'occasion de laquelle Saint-Maxandre père ouvre les yeux et voit son emportement, son imprudence et son injustice, est sensiblement différent de celui de Diderot dans ses deux pièces manifeste. D'abord, il est rare que ce soit le père qui s'égare et qui cause le malheur de ses enfants. Sous la plume de Diderot, le père est le garant de l'ordre ; c'est celui qui protège et qui pardonne, celui qui n'épargne rien pour garantir le bonheur de toute la famille. Chez Mercier, Saint-Maxandre est un père excessif et imprudent, qui refuse d'entendre raison et qui s'obstine à ne rien voir de la souffrance dont il est la cause première. Dès la première scène, parlant de son union avec Zoé, Franval affirme que rien ne prédisait le malheur qui s'abat sur eux: « Naissance, fortune, égalité d'âge, suffrage d'une mère, tout pressait, tout sollicitait notre union⁵⁴⁴ ». Rien ne justifie selon lui la décision cruelle et arbitraire de Saint-Maxandre. Mme Gervais, la propriétaire de l'auberge où il se réfugie avec Zoé tente de le consoler : « Pourquoi ce désespoir ? Les entrailles d'un père sont toujours prêtes à s'émouvoir aux cris de la nature et du repentir⁵⁴⁵ », c'est ce que l'intrigue démentira ouvertement. En effet, le père va faire preuve d'une cruauté extrême à l'égard de sa fille et reste impassible devant ses larmes. Sa colère se transforme en une sorte d'obsession qui l'aveugle et le pousse à renier son fils et à mépriser sa fille. Ces deux derniers n'ont pas réussi à l'attendrir et leurs larmes n'ont eu aucun effet sur lui. Il est resté tout au long de la pièce insensible à leur douleur, dont il est pourtant responsable. C'est un père dont le profil ne risque pas d'apparaître dans le théâtre de Diderot, théâtre dans lequel la clémence et l'amour paternels sont des postulats de la dramaturgie. Aveuglé par son orgueil et sa colère,

⁵⁴⁴ Zoé, p103

⁵⁴⁵ Ibid. p 182

Saint-Maxandre conservera jusqu'au dénouement sa position rigide et inflexible. Son fils échoue à plusieurs reprises à le faire changer d'avis et à le rendre à lui-même, en tentant de l'attendrir et de le toucher. Au comble du désespoir, Franval exige de Saint-Maxandre père de le tuer ou de lui accorder sa fille. Ce n'est que là que le père se laisse attendrir : « Oui, sois à lui ; un rayon de lumière... Toute ma fureur est tombée⁵⁴⁶ », crie-t-il à sa fille. Il a fallu qu'il soit mis face à la mort imminente et certaine de Franval pour reconnaître et voir enfin les conséquences de son entêtement. Si la conversion finale d'un personnage couronne nombre de drames et de comédies sérieuses et larmoyantes au XVIII^e siècle, il est rare que ce personnage soit le père, qui est censé être à l'abri de ce genre d'égarement. Ce qui est encore plus rare, c'est le renoncement de Mercier à reproduire les paramètres traditionnels d'une scène de reconnaissance. En effet, Saint-Maxandre refuse de se laisser étreindre par ses enfants lors de la pathétique scène des retrouvailles et du pardon paternel. Une didascalie le montre : « repoussant ses enfants qui l'entourent⁵⁴⁷ ». Il n'y a pas dans *Zoé* de tableau final où tous les personnages s'embrassent et pleurent de joie. Le père semble être incapable d'éprouver un quelconque sentiment de satisfaction ou de bonheur. De plus, il est assez significatif qu'il n'ait cédé et qu'il n'ait accepté de pardonner à ses enfants et à Franval que suite aux menaces de ce dernier qui promet de se tuer s'il ne récupère pas Zoé. Le dénouement par reconnaissance morale est loin de prouver la vertu et l'amour paternels. Sa conversion n'est pas le fruit d'un attendrissement devant la détresse du reste des personnages, mais la conséquence d'un acte extrême, la menace de mort, qui oblige le père à céder au risque d'être responsable de la mort de Franval. C'est d'ailleurs le sens de ses paroles prononcées au dénouement : « Ta soumission te sauve... je te la donne (...) Mais souvenez-vous tous les deux de l'instant où je pardonne⁵⁴⁸ ». Il ne semble aucunement renoncer à son orgueil ou reconnaître ses torts ; ces paroles dénotent plutôt un sentiment de

⁵⁴⁶ Ibid. p. 183

⁵⁴⁷ Ibid

⁵⁴⁸ *Zoé*, p. 257

suffisance profond et un amour certain du pouvoir. Il consent à pardonner au lieu de se faire pardonner, alors qu'il est l'unique responsable du malheur qui s'est abattu sur sa famille depuis qu'il a décidé injustement et de manière totalement abusive de séparer deux êtres qui s'aiment. Ses dernières paroles, qui clôturent la pièce, laissent transparaître des remords mais n'annulent aucunement l'impression désagréable et dérangeante que ce dénouement laisse dans l'esprit d'un spectateur habitué à voir des enfants égarés revenir vers leurs parents et non le contraire :

Retirez-vous, mes chers enfants ; j'ai besoin de solitude...ce sera demain à mon réveil, que je ne craindrai plus de vous serrer dans mes bras ; car je ne serai bien satisfait de vous voir, que quand je serai plus content de moi-même.⁵⁴⁹

Ce refus de se laisser embrasser par ses enfants est quasi inédit dans le drame et ne semble pas avoir d'antécédents connus.

Ainsi, Beaumarchais et Mercier ont tous les deux reconduit avec plus ou moins de succès la poétique du drame. Le rôle joué par les scènes de reconnaissance dans ces pièces, dont le but ultime est de rendre hommage à la vertu et de célébrer la morale, n'a pas toujours été judicieux et efficace, exception faite d'*Eugénie*. De plus, la fidélité à la théorie ne leur permet pas d'innover quant au recours aux reconnaissances, dont les fonctions et la portée ne sont pas très originales. Les écarts enregistrés quant aux rôles de la reconnaissance dans le théâtre de Diderot ne révolutionnent pas le recours à ce principe dramatique et ne suffisent pas à en renouveler les fonctions. Souvent, ils sont même la cause directe de l'échec de la démonstration et de la pièce. L'innovation quant à l'investissement de la scène de reconnaissance dans le théâtre de Beaumarchais et celui de Mercier est à chercher dans les pièces où, justement, ils s'écartent de la poétique diderotienne du drame.

⁵⁴⁹ Zoé, p. 262

Conscient des limites du genre sérieux, Beaumarchais délaisse le drame au profit de comédies gaies dont lui seul détient le secret de la recette ; les scènes de reconnaissance dans ces comédies sont aussi originales que le genre dans lequel elles apparaissent. Mercier, quant à lui, s'écarte sensiblement de la poétique du drame bourgeois et tente de se frayer un chemin nouveau en composant un nombre de pièces où la scène de reconnaissance tiendra un rôle fondamental, nouveau et précis.

2. Fonction stratégique de la scène de reconnaissance dans le Drame tel que revendiqué par Mercier ou la reconnaissance au service d'une espérance dangereuse.

Mercier compte parmi les partisans des nouveaux genres dramatiques qui sont apparus depuis le début du siècle. Il dit admirer les comédies de Regnard et celles, larmoyantes, de La Chaussée qu'il trouve particulièrement vraies, utiles et nécessaires. Il rend hommage à plusieurs occasions à Diderot affirmant s'être beaucoup inspiré de ses écrits théoriques autour du théâtre. Cependant, il ne manquera pas de marquer sa différence par rapport à cette poétique⁵⁵⁰ et de donner sa propre définition du *Drame*. Pour ce faire, Mercier revient à l'étymologie grecque de ce mot « qui signifie littéralement action, et c'est le titre le plus honorable que l'on puisse donner à une pièce de théâtre⁵⁵¹ » ; définition simple et dépouillée qui balaye d'un trait toutes les autres visant à prouver la légitimité du genre sérieux, qui n'est plus à prouver selon Mercier. En neutralisant les anciennes dénominations du mot drame, Mercier entend s'offrir la liberté inconditionnelle de porter à la scène ce qu'il juge important, sans aucune contrainte d'ordre esthétique ou moral. En effet, l'unique objet du drame, tel que le définit Mercier, ce sont les misères et les injustices subies par le peuple français. L'unique préoccupation de l'auteur dramatique doit être celle de parler du peuple au peuple. Mercier entend donner aux plus démunis de la société française une réelle épaisseur dramatique car il estime qu'ils sont restés trop longtemps exclus de la scène au nom des bienséances. Il fait éditer en 1773, à Amsterdam, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, ouvrage dans lequel il propose une réforme du théâtre en France et où il affirme solennellement que le but

⁵⁵⁰ Mercier trouble l'ordre diderotien dans lequel le drame est un genre mitoyen situé entre la tragédie et la comédie. Le drame est un genre qui associe les vertus de ces deux genres dramatiques. Il résulterait littéralement, selon Mercier, de l'association du tragique et du comique.

⁵⁵¹ Mercier, *Du Théâtre*, p. 94

ultime du théâtre doit être exclusivement celui de dénoncer les conditions de vie inacceptables de cette classe sociale longtemps méprisée autant dans la société que sur scène : « On n'a mis sur la scène jusqu'à présent que les hommes que l'on voit sur celle du monde ; il reste à y mettre ceux qui vivent dans l'obscurité⁵⁵² », écrit-il. L'ouvrage entier tend à démontrer tout l'intérêt qu'il y avait à rendre hommage à la majorité écrasante de la société française, jusqu'ici oubliée par les écrivains. Alors que Diderot propose de mettre sur scène le philosophe, le médecin, le commerçant, Mercier va plus loin et veut qu'on y célèbre le vinaigrier, l'ouvrier et le maçon. Il veut également voir sur scène les malheureux, les pauvres et toutes les conditions qu'on qualifie de basses :

Quel est l'orgueilleux, l'ennemi du genre humain, l'insolent, qui osera dire que toute image de misère, d'indigence, enfin que toute idée de besoin est une image basse ? Qui osera dire que les malheurs arrivés à des paysans, à des hommes du peuple, sont des accidents moins considérables que s'ils fussent arrivés à d'autres hommes ? On prononcera ces blasphèmes dans ces cercles où la dure opulence et le mépris de toutes vertus caractérisent les personnages, mais le plus insolent ne l'osera pas devant le public assemblé.⁵⁵³

La réforme du théâtre français passe obligatoirement pour lui par cette réhabilitation de la multitude de citoyens écartés de la scène car les auteurs dramatiques ne les jugent pas dignes d'y apparaître. D'ailleurs, c'est pour cette raison qu'il condamne fermement le théâtre classique jugé dédaigneux des basses conditions. La tragédie et la comédie classiques sont à proscrire selon lui, non pour des considérations d'ordre esthétique, mais bien pour des raisons politiques et morales qui prennent le dessus

⁵⁵² Ibid. p 108

⁵⁵³ *Du Théâtre*, p. 133

sur les arguments traditionnels avancés par ses contemporains⁵⁵⁴. Elles sont inutiles, indécentes et inacceptables car elles « insultent à la misère de la multitude ⁵⁵⁵ ». En effet, Mercier est scandalisé par l'attitude des Comédiens-Français qui ne font que jouer le répertoire classique bien qu'il soit totalement coupé des réalités de la société française et surtout de celles des classes basses. Le drame est de ce fait le genre idéal pour parler au peuple de sa propre condition et pour alerter le reste de la société sur les misères qu'il endure, en silence. C'est également le seul genre, toujours selon Mercier, dont les conséquences sur le parterre peuvent créer les conditions d'un soulèvement populaire. L'auteur dramatique doit s'employer à « recueillir les soupirs de l'infortune, à les porter à l'oreille superbe de ceux qui les firent naître ⁵⁵⁶ », à mettre sous les yeux des riches et des nobles les affres de l'indigence, de la maladie et de l'infortune. Ainsi, la réforme de l'art dramatique telle que la propose Mercier est indissociable d'un projet de réforme de la société dont les réalités doivent être portées à la scène dans le but de dévoiler le quotidien de l'écrasante majorité de la nation française. Le théâtre doit être le lieu privilégié de l'action politique en faveur des plus démunis. Mercier ira jusqu'à s'insurger contre le dogme de la fin heureuse qu'il compte parmi les préjugés à combattre et qui « veut que dans chaque pièce le vice soit puni et la vertu triomphante⁵⁵⁷ » alors que rien de tel ne se passe dans la vraie vie. Il est aisé de voir, fait-il remarquer, que « Tous les jours l'honnête homme est malheureux, et le méchant voit ses injustes projets couronnés ⁵⁵⁸ ». Pourquoi s'obstiner à mentir au public et à montrer sur scène une réalité biaisée, embellie et maquillée ? Pourquoi vouloir à tout prix dénouer de manière heureuse et opportune les pièces et épargner au parterre des dénouements malheureux qui inciteraient à la

⁵⁵⁴ Diderot tolère le théâtre classique et l'intègre à son système dramatique ; il pense cependant que le genre sérieux en mettant en scène la cellule familiale et les malheurs privés est plus proche du spectateur que la comédie et la tragédie du siècle dernier.

⁵⁵⁵ Ibid. p 37

⁵⁵⁶ Ibid. p 9

⁵⁵⁷ *Du Théâtre*, p 246

⁵⁵⁸ Ibid. pp 246, 247

réflexion et au soulèvement contre toute forme d'injustice sociale ? Il faut, au contraire, que « l'imitation soit entière et fidèle⁵⁵⁹ ».

L'efficacité et le succès de la pièce sont, selon Mercier, tributaires de la violence faite au spectateur qu'il faut délibérément tourmenter :

Puisque le spectacle est une illusion, que cette illusion tourmente autant qu'il est possible, qu'elle ne soit point passagère, et que tout homme soit fatigué, tant la cause de l'infortune publique n'aura point disparue (...) Pourquoi mentir tandis que la vérité nous écrase de tout son poids ? On accoutumerait ainsi la multitude à croire le contraire de ce qui est ; on la bercerait d'illusions dangereuses, elle désapprendrait à détester ce qu'elle doit haïr, elle suivrait les fantômes d'une espérance mensongère qui la trahirait. Il faut lui révéler le sort qui l'attend, afin que l'homme, placé dans un vrai point de vue, choisisse courageusement ce qu'il doit faire.⁵⁶⁰

Cette réflexion autour du danger des fins heureuses est aussi courageuse qu'inédite. Rares sont les pièces qui sont couronnées d'un dénouement malheureux. Diderot avait démontré tout l'avantage qu'il y avait à donner à voir la vertu victorieuse et le vice humilié. Mercier tient, quant à lui, le raisonnement inverse et affirme qu'il n'y a rien de plus urgent que de révolter et d'inquiéter le spectateur au moyen de ces dénouements « vicieux⁵⁶¹ » dont le but est celui de tourmenter et d'interpeler.

Telle est la définition du drame selon Mercier et telles sont ses priorités. Le peuple est mis à l'honneur. Les affres de sa condition doivent constituer l'unique préoccupation de l'auteur dramatique qui doit les représenter sans tenter de les adoucir. Les fins heureuses sont à proscrire car elles nuisent à la cause du peuple plus qu'elles ne lui rendent service. Cette nouvelle poétique exposée essentiellement dans *Du Théâtre*, est donc censée être respectée et observée dans les pièces de Mercier où

⁵⁵⁹ Ibid. p247

⁵⁶⁰ Ibid. pp247, 248

⁵⁶¹ Ibid. p 251

ce dernier entend mettre en application ses théories et réflexions autour du théâtre. Or, l'examen des scènes de reconnaissances dans ces drames révèle un écart considérable entre la théorie et la pratique. Nous nous proposons de prouver, en nous appuyant sur une analyse minutieuse des fonctions et des enjeux de ces scènes, que Mercier entend, en réalité, endormir la colère des pauvres en leur offrant le spectacle rassurant et réconfortant de leur semblables, oppressés puis miraculeusement récompensés de leurs efforts et de leur patience au moyen d'une reconnaissance censée tout réparer. D'ailleurs, *l'espérance* est à la fois un terme et un motif récurrent dans les drames de Mercier, aussi récurrent que les scènes de reconnaissance, dont le rôle est de nourrir ce sentiment dans le cœur des plus faibles et des plus pauvres, parmi les personnages. Dans *Du Théâtre*, il fait l'apologie de ce penchant moral qu'est *l'espérance* en le présentant comme « le ciment qui unira les actions contraires, opposées et qui semblent indépendantes », mettant en avant son rôle au sein de l'intrigue. Il lui attribue, également, un rôle important dans la vie des hommes au sein de la société :

C'est son souffle qui promène les hommes, affirme-t-il, vent consolateur, mais le plus souvent fougueux. (...) Dans les calamités les plus affreuses, elle est le soutien de nos jours incertains et dans l'excès de malheur, on espère encore, et plus vivement peut-être. (...) C'est le piège grossier, semblable à celui de la louange, mais où tout le monde est pris. (...) Poètes ! Si vous savez le diriger avec art, voilà le fil simple et fécond qui va lier et entrelacer naturellement tous les faits de votre drame. Vous pourrez varier ce moyen presque à l'infini : il conciliera des événements tout-à-fait contraires au premier ordre que vous avez établi. Ces contradictions, ces diversités de vue, ces retours, ce flux, ce reflux orageux, autant d'effets de cette espérance qui nous joue et qui ne s'éteint jamais. Sans cette espérance qui revêt toutes les formes, les humains semblables aux animaux furieux, s'armeraient contre une tyrannie qu'ils verraient éternelle : ils baissent le front sous le joug, ils supportent les plus grands maux, ils sont patients, dociles et soumis, parce qu'ils regardent toujours au fond de l'antique boîte de Pandore⁵⁶²

⁵⁶² *Du Théâtre*, pp 197, 198

Voilà le beau projet de Mercier qu'il entend concrétiser dans ses drames. Mettre en scène des personnages nourris de cette espérance qui leur fait supporter leurs malheurs. Dans son théâtre, les personnages ne perdent jamais de vue ce qui reste au fond de la *boîte de Pandore*, en dépit des malheurs qui les accablent. *L'espérance* détournera tous les opprimés auxquels s'adresse Mercier de toute action violente contre ceux qui les oppriment et garantira leur silence dans l'attente de jours meilleurs⁵⁶³. Les scènes de reconnaissance se chargeront de traduire et d'incarner sur le plan dramatique cette espérance qui est présentée comme la seule richesse du pauvre. L'analyse de certains drames, qui sont jugés comme les plus virulents par les critiques, devra prouver à terme que, si Mercier a eu le mérite de mettre à l'honneur une classe sociale jusque-là oubliée au théâtre, il a totalement desservi cette cause en donnant à voir sur scène des malheureux qui se contentent d'espérer au lieu d'agir et qui sont systématiquement apaisés à la suite d'une scène de reconnaissance qui les réconcilie avec leur condition et avec leurs bourreaux.

⁵⁶³ Mercier n'hésite pas à exposer dans un ouvrage qui traite de la réforme du théâtre sa foi inébranlable en la religion chrétienne et son rejet de l'athéisme qui honnit toute espérance : « *A-t-on peint l'athée, qui blasphème par air, qui n'a même pas la conviction de sa folie, qui croit qu'être esprit fort est le synonyme de philosophe, et qui cherche à faire des prosélytes, comme pour s'assurer lui-même dans la voie où il ne marche qu'en tremblant. On pourrait prouver à celui qui a élevé jusqu'à ce point son misérable orgueil, qu'il est un barbare, puisqu'il veut ôter à l'homme toute espérance de l'avenir, toute idée qu'il respire sous l'œil d'un maître qui entend et qui compte ses soupirs. On pourrait le mettre vis-à-vis d'un indigent, qui dans un coin de la terre vit seul et n'existe pas pour une société qui le craint et le rejette, cependant l'espoir le conduit en paix sous les yeux de l'être suprême : abandonné, il perd la vue de ce réduit ténébreux où triomphent les horreurs de la misère ; il bénit chaque souffrance, parce qu'elle l'approche du terme qu'il attend et vers lequel son âme s'élance. Viendrait l'athée qui voudrait lui ôter cet espoir, il lui dirait que ses maux sont sans remèdes, qu'il n'a rien à attendre d'un Dieu qui n'est pas. Sent-on quelle horreur inspirerait cet homme dénaturé, et sous quel jour véritable paraîtrait son odieux système ? Eh bien ! cet indigent est l'image du genre humain ; qui osera lui dire vous n'avez pas d'espérance* ». Quant à lui, nourrit de cette foi inconditionnelle en un Dieu bon et bienveillant il affirme : « *Voici ma manière de raisonner. Tout ce qui porte un caractère de grandeur, de force, d'harmonie, je suis décidé de le croire. Je crois en Dieu, à sa sagesse, à sa bonté, au système qui dit que tout est pour le mieux* ». *Du Théâtre*, pp 114, 115.

Nous l'avons rappelé plus haut, Mercier recommande vivement et solennellement aux auteurs dramatiques d'en finir avec le préjugé persistant de la fin heureuse obligatoire et de couronner leur pièces de dénouements malheureux qui cultivent dans l'esprit et le cœur du spectateur une haine vertueuse contre les abus et les injustices sociales⁵⁶⁴. Cependant, dans les pièces les plus virulentes de par leur sujet, à savoir : *L'Indigent* (1772), *Le Juge* (1774) et *La Brouette du Vinaigrier* (1775), l'auteur a opté pour des dénouements des plus heureux et des plus conventionnels, préparés tous grâce au motif récurrent de l'espérance et réalisés au moyen de scènes de reconnaissance qui sont la réponse à ce sentiment immuable dans le cœur des pauvres.

Dans *L'Indigent*, Mercier pose la question aussi classique qu'audacieuse du riche et du pauvre. Charlotte et son frère Joseph vivent dans un logis misérable et inhospitalier dont les propriétaires logent dans une belle demeure, pas loin du gîte des deux pauvres gens. Leur père est en prison et ils doivent travailler dur et sans relâche pour payer leur loyer et se nourrir. M. de Lys, le riche propriétaire aperçoit Charlotte et, sensible à sa beauté, tente de la séduire tout en offrant à son frère une somme d'argent considérable, que ce dernier accepte, ne se doutant pas des intentions coupables du riche. Joseph va libérer son père grâce à l'argent de M. de Lys mais Charlotte les prévient tous les deux des projets de leur généreux donateur. Le spectateur découvre ensuite que Charlotte n'est pas la fille de Rémy mais plutôt sa nièce et qu'elle est la sœur de M. de Lys et donc une riche héritière dont le frère

⁵⁶⁴ *Le Déserteur* (1770) est l'unique pièce de Mercier où ce dernier a respecté cet impératif de la fin malheureuse, dont il se repent très rapidement suite aux réactions indignées des spectateurs. La pièce se clôt sur l'exécution d'un déserteur, ordonnée par son propre père. Ce dernier ayant fait passer l'intérêt de la patrie et son devoir de chef d'armée devant sa souffrance et son devoir de père. Mercier voulait montrer l'injustice incarnée par la loi qui punit la désertion, attitude pourtant souvent louable, selon lui. Cependant, il a avoué, suite aux réactions du parterre, qu'il aurait dû renoncer à faire exécuter le jeune héros de la pièce et regrette d'avoir montré un père consentir à faire appliquer une loi aussi injuste contre son propre fils. Par ailleurs, Mercier n'a pas renoncé au motif de l'espérance qui se rapporte, dans cette pièce, au monde de l'au-delà. En effet, la pièce est fortement marquée par une atmosphère de religiosité incarnée par des références à la miséricorde divine et à une récompense ultérieure, au paradis. Ces promesses réconfortent le jeune soldat qui accepte, sans aucun sentiment de révolte, son sort.

voulait s'assurer de la mort pour se constituer l'unique héritier de la fortune familiale. Ce dernier finit par être envahi par les remords et regrette sa cupidité et sa débauche. Le frère et la sœur se réconcilient et tout rentre dans l'ordre en vertu d'une scène de reconnaissance qui enchante tout le monde. Dès la première scène, et comme à son habitude, Mercier s'arrange pour que le spectateur puisse avoir des doutes quant à la relation entre Joseph et Charlotte. Sont-ils vraiment frère et sœur ? Les discours qu'ils tiennent trahissent un amour qui n'est pas celui qu'un frère ressent pour une sœur mais bien un amour qu'un homme voue à une femme. Mercier prépare ainsi la scène de reconnaissance finale qui permettra à Charlotte d'épouser Joseph. La reconnaissance finale lui permettra également, et c'est le plus important, de rentrer en possession d'une fortune considérable car elle se révélera être la sœur de M. de Lys. Avant qu'éclate cette vérité qui permettra ce retour à l'ordre, Mercier s'emploie à dresser un tableau de l'antagonisme qui existe entre le couple de pauvres et les habitants du château d'à côté, antagonisme qui est pour lui une source intarissable de pathétique. Alors que les premiers souffrent du froid, de la faim et de la fatigue, les riches exhibent avec exubérance le faste de la fête qu'ils donnent au même moment. Cet antagonisme est accentué par le silence stoïque des deux indigents qui préfèrent s'en remettre à Dieu. Bien qu'empli d'un sentiment de colère, Joseph affirme qu'il « supporte courageusement [s]on sort ». Il est pourtant conscient que « le riche a trouvé le secret de [les] affamer » et que s'il est si pauvre, « c'est parce qu'il y a trop de riches⁵⁶⁵ ». Sa colère et sa révolte se verront aussitôt apaisées voire étouffée suite aux réprimandes de sa sœur :

(...) Je n'aime pas à t'entendre gémir. A quoi servent les larmes ? C'est la Providence qui le veut ainsi. Elle arrange tout. Elle a sans doute ses vues. Tu verras qu'un jour nous ne serons pas si mal. En attendant, travaillons, et toujours avec le même courage.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ *L'Indigent*, p. 5

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 6

La sœur défend à son frère jusqu'à la plainte. Il n'a pas le droit de verbaliser sa souffrance, sa foi incommensurable en un avenir meilleur doit lui suffire à supporter sa condition, si dure soit-elle. L'espérance est le seul bien qu'il leur est possible de posséder. Elle lui rappelle les mots de son père qui tenait le même raisonnement qu'elle : « Retiens les paroles de notre père. Tu l'as vu sourire au milieu de ses mots. Il ne veut point qu'on se répande en plaintes. Son âme connaît la sérénité et l'espérance⁵⁶⁷ ». Ce dernier, désigné par force en tant que collecteur d'impôts, a été jeté en prison car il a tenté de prendre en charge, malgré sa pauvreté, la dette d'autres pauvres incapables de s'acquitter de ce qu'ils doivent à l'Etat. Il ne nourrit pourtant aucune rancune contre cette odieuse règle fiscale ni contre son sort injuste : « Si les coups de l'injustice m'ont fait verser quelques larmes, le désespoir n'est jamais rentré dans mon cœur. Dieu, voyant ma soumission, m'a prêté le courage⁵⁶⁸ », affirme-t-il à ses enfants, après sa sortie de prison. L'épreuve par laquelle il est passé, loin de lui faire haïr sa condition, lui inspire du courage. En prison, l'espérance ne l'a jamais quitté et l'a aidé à supporter son malheur. Elle ne laisse pas de place dans son cœur à la haine ni à la révolte ; sentiments qu'il lui est difficile de ressentir puisque Dieu veille sur tout et prolongera même son malheur s'il juge utile que son malheur doive se prolonger. La vertu opprimée doit supporter en silence et avec courage sa condition même si elle la trouve terriblement injuste. Joseph réalise également qu'il ne peut rien opposer à l'insolence des riches. Il ne veut pas se laisser tutoyer par M. de Lys et le lui fait savoir. Très vite, il regrette ses paroles et reconnaît devant lui son imprudence en présentant ses excuses : « Je suis fâché de vous avoir parlé ainsi ; mais cela est plus fort que moi ... je sais trop que j'ai besoin d'autrui⁵⁶⁹ ». Joseph est

⁵⁶⁷ Ibid. p.9. Le terme "espérance" revient de manière incessante dans la bouche de tous les personnages opprimés de Mercier.

⁵⁶⁸ Ibid. p 56

⁵⁶⁹ Ibid. p 35

conscient qu'il ne peut pas se passer de l'aide du riche et qu'il doit ravalier sa fierté s'il veut continuer à vivre parce que lui-même, sa sœur et son père dépendent de ce riche et de ses humeurs. Heureusement que des scènes de reconnaissance en cascade viendront annuler et gommer de manière aussi radicale que spectaculaire tout sentiment de colère et toute rancune des pauvres envers les riches ; ces derniers ayant appris à les tolérer et à les accepter généreusement ! En effet, Charlotte, la fille pauvre que le capricieux M. de Lys compte séduire pour passer du bon temps, s'avèrera être sa propre sœur qui, en cette qualité, devrait obtenir la moitié de l'héritage laissé par le père. Et le frère de s'écrier : « je ne pourrais jamais reconnaître une paysanne pour ma sœur⁵⁷⁰ ». Il lui sera particulièrement difficile de vaincre ses préjugés à la fin de la pièce puisqu'il n'a pas accepté spontanément de partager sa fortune avec une indigente, qui n'est autre que sa propre sœur. Sa conversion prouve cependant la bonté profonde du riche qui est loin d'être fondamentalement méchant puisqu'il finit par tolérer que le pauvre, en l'occurrence ici sa propre sœur, accède elle aussi à la richesse. Cette conversion est également une réhabilitation de l'homme riche qu'il est et qu'il représente dans la pièce. Tous les personnages lui pardonnent, volontiers, sa cupidité et sa débauche. Il lui suffit de se repentir et la pièce finira dans les larmes des retrouvailles touchantes. Le tableau final d'une famille rassemblée imprime dans le cœur et l'esprit du spectateur que vise Mercier, c'est-à-dire celui issu des couches populaires, l'impression dangereuse d'une justice généreuse et belle. Le Notaire souligne, pourtant et à son insu, le caractère totalement fortuit de la justice providentielle : « O que je rends grâce au ciel de cette rencontre fortunée ! Que je bénis la main de la Providence !... Vous n'allez plus être pauvres (...) Vous jouirez du bien qui vous appartient et que méritent vos vertus⁵⁷¹ ».

Comme par enchantement, l'espérance de tous les personnages pauvres de la pièce va être comblée. Quarante-vingt-dix-milles livres de rente en récompense de leur vertu, de

⁵⁷⁰ Ibid, p 41

⁵⁷¹ Ibid. p 91

leur soumission et de leur patience. Voilà le prix de l'héroïsme du pauvre ! Quelle morale le spectateur peut-il tirer de ce concours de circonstance qui prouve que le pauvre peut être récompensé, comme il peut ne pas l'être ? Supporter avec courage les injustices sociales, l'indigence, l'adversité, ne jamais se plaindre, ne jamais perdre espoir, bénir jusqu'à la pauvreté qui n'est autre qu'un destin à accepter sans la moindre protestation, voilà la vertu de l'indigent ! Il doit se contenter d'observer cette vertu et d'attendre qu'un jour, peut-être, il retrouvera un père, un frère ou une sœur qui serait riche et qui comblerait, s'il le veut bien, ses espérances. La confrontation Pauvre/Riche s'est soldée par un hommage rendu à ce dernier qui regrette sa cupidité et accepte généreusement de partager la fortune familiale avec ... sa propre sœur. Le pauvre, quant à lui, oublie tout et n'a même pas besoin de pardonner au riche puisqu'il ne lui en veut à aucun moment ; il peut, par ailleurs, apprécier cette réponse inespérée à ses malheurs, même si elle n'a pas valeur de principe moral générique. L'espérance qu'ils ne doivent pas cesser de nourrir en toute circonstance, garantit l'absence de tout sentiment de révolte ou de colère chez le pauvre et le met hors d'état de nuire aux intérêts du riche ou de remettre en cause l'ordre établi. Mercier avait annoncé, dès la première didascalie qui ouvre la pièce et qui décrit le contexte dans lequel vivent les pauvres, « une explosive opposition des classes⁵⁷² » ; l'expression est de Martine de Rougemont. Cette annonce sera progressivement démentie puisque l'intrigue ne cesse de tendre vers une réconciliation du pauvre et du riche en vertu d'une scène de reconnaissance qui met en relief les intentions réelles d'un Mercier qui tient à ce que tout reste en l'état dans la société. Martine de Rougemont ne regrette pas ces scènes de reconnaissance qui servent, selon elle, à éviter que le conflit entre les deux classes sociales ne se détériore :

⁵⁷² Art. « Le Dramaturge » de Martine de Rougemont, in *Louis Sébastien Mercier, Un hérétique en littérature*, Mercure de France, 1995, p137.

Peu importe (...), écrit-elle, que de façon conventionnelle on découvre au dernier acte que le noceur est le vrai frère de Charlotte, que Joseph, son cousin pourra épouser: la souffrance, l'oppression, la révolte auront été mises sur la scène.⁵⁷³

Nous nous inscrivons en faux contre cette remarque puisque nous pensons que c'est justement cette fin décevante et conventionnelle qui prouve le peu d'audace de Mercier. Ce dernier recule devant une fin plus courageuse qui rendrait réellement justice au pauvre au lieu de le réduire au silence grâce à des circonstances exceptionnelles qui ne changent rien à sa condition.

Dans *Le Juge*, Mercier recourt à la même stratégie dramatique, en s'appuyant sur des scènes de reconnaissance théâtrales et morales pour réconcilier riches et pauvres en noyant le conflit qui les oppose dans le pathétique des retrouvailles entre un père et son fils. M de Leurve est juge de village, il est appelé à rendre un jugement dans un litige qui oppose un paysan et un seigneur. Le Comte de Monrevel veut agrandir son domaine en achetant la terre de Girau, un pauvre laboureur qui refuse de vendre et qui a décidé de s'en remettre à la justice bien qu'il sache que ce seigneur n'est autre que le bienfaiteur du juge qui prendra cette affaire en main. Il a confiance en l'intégrité de ce juge et il a raison. Ce dernier se prononce contre son bienfaiteur qui s'avèrera être son propre père. Cette scène de reconnaissance triomphera de la cupidité du riche qui, ému, finit par pardonner à son fils, par se réconcilier avec le paysan et par regretter ses actes. La pièce s'ouvre sur des insinuations à peine voilées à l'attention du spectateur qui peut s'attendre d'ores et déjà à une scène de reconnaissance à l'occasion de laquelle le juge reconnaîtra dans le Comte de Monrevel son propre père⁵⁷⁴. La femme du Juge évoque les circonstances de la

⁵⁷³ *Ibid.* p138

⁵⁷⁴ La culture dramatique du spectateur lui permet de deviner aisément ce genre de scène auxquelles il est habitué désormais.

naissance de son mari et le rôle que le Comte a joué dans sa vie : « Orphelin dès sa plus tendre enfance mon époux peut dire avoir trouvé en vous un père, un père tendre...⁵⁷⁵ ». Le Juge lui-même tient un discours dont les termes ne peuvent que confirmer définitivement les doutes du spectateur : « (...) Eh ! Puis-je vous voir autrement qu'en père ? », dit-il au Comte, et il poursuit : « vous m'avez tenu lieu de tout ; vous m'avez adopté, je n'ai connu que vos bontés depuis ma tendre enfance, remis dès mon berceau entre vos mains généreuses⁵⁷⁶ ». Son bienfaiteur compte sur cette gratitude et ce profond sentiment de reconnaissance pour convaincre le juge de se prononcer en sa faveur dans l'affaire qui l'oppose au laboureur Girau. S'il veut s'acquitter envers lui, il n'a qu'à profiter de ce procès pour lui témoigner l'étendue de sa reconnaissance. Or, si le spectateur s'attend à ce que M. de Leurve soit en proie à un violent dilemme entre son devoir de juge et son amour pour son généreux bienfaiteur, il n'en est rien. Ce Juge refuse avec force d'être soudoyé et ne cède aucunement devant les menaces et la colère du Comte. Il résiste courageusement et avec force aux nombreuses intimidations du Comte et préfère tout perdre plutôt que de céder aux pressions de cet homme qu'il juge en proie au démon de l'avidité. Qu'il découvre a posteriori que ce bienfaiteur n'est autre que son propre père n'enlève rien à son mérite, mais ne le valorise pas non plus, surtout que cette scène de reconnaissance survient après la prononciation du verdict. Elle n'a aucune incidence sur l'intrigue principale où il est question de rendre hommage à l'intégrité professionnelle du Juge puisque, de plus, elle survient trop tard et n'influence aucunement la décision du Juge qui ne semble pas avoir été réellement mis à l'épreuve. Sa place au sein de la pièce la rend quasi inutile voire surnuméraire. Elle aurait pu avoir un réel impact si elle avait eu lieu plutôt ; le Juge aurait pu être troublé par cette nouvelle et cela aurait pu occasionner des scènes hautement dramatiques. Elle n'a même pas vocation à confirmer sa vertu puisqu'il a osé aller à

⁵⁷⁵ *Le Juge*, p. 23

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 34

l'encontre de l'être à qui il doit tout et qu'il a de toute façon toujours considéré comme son propre père ; «Entre un bienfaiteur comme vous et un père, il n'y eut jamais de différence⁵⁷⁷ », confie-il au Comte. Qu'il le soit réellement ne rend pas forcément la leçon de morale plus efficace ou plus parlante. Ainsi, l'intérêt de la scène de reconnaissance théâtrale, à l'occasion de laquelle le spectateur apprend la paternité du Comte, et celui de la scène de reconnaissance morale, qui correspond à la conversion émouvante de ce dernier, sont ailleurs. Il s'agit d'adoucir l'antagonisme social entre le seigneur et le laboureur. Ces scènes de reconnaissance prouvent la bonté profonde du premier et apaisent le second qui se trouve bouleversé par les émouvantes retrouvailles qui ont lieu en sa présence. Girau, le laboureur, qui vient de gagner son procès contre le Comte affirme avec véhémence que ce dernier est un homme fondamentalement bon, en dépit de ce qu'il entendait lui faire subir :

Ce seigneur n'a pas l'âme méchante... en entendant nos prières, en voyant couler le ruisseau de nos larmes, son bon cœur aurait craint de nous pousser au grand péché du désespoir. Il aurait oublié son pavillon, sa terrasse et son boulingrin ; et les bénédictions d'un vieillard qui serait venu lui montrer ses enfants implorant tous la même chose, lui auraient frappé à l'âme, et il aurait laissé là toutes ces amusettes.⁵⁷⁸

Girau a toujours nourri cette *espérance* et elle semble se matérialiser à l'occasion du procès. Ses paroles ont eu un effet immédiat sur le Comte qui se trouve attendri par la sagesse émouvante de son adversaire. Ce dernier prononcera les mots qui vont avoir définitivement raison de l'aveuglement obstiné du seigneur. S'adressant au Juge, il lui confie : « heureux celui qui peut se dire votre père ! ... Oui, trop heureux l'honnête homme qui a un tel fils (...) mille fois heureux celui qui peut se vanter

⁵⁷⁷ *Le Juge*, p 97

⁵⁷⁸ *Le Juge*, p 93

d'avoir mis un tel homme au monde !⁵⁷⁹ ». C'est l'occasion pour Mercier de prouver la bonté profonde du riche en instrumentalisant le pathétique de la reconnaissance à cette fin. Il accentue ce pathétique en faisant en sorte que cette scène se produise grâce aux paroles prononcées par le pauvre lui-même, qui ne peut que cautionner cette conversion. La paternité du Comte, avouée suite aux paroles de Girau, le rend immédiatement plus sympathique et plus aimable aux yeux des personnages et du spectateur. Il n'est plus défini en tant que seigneur mais en tant que père. La lumière pénètre soudainement son cœur et il se métamorphose, grâce à cette double scène de reconnaissance théâtrale et morale, en un personnage positif et attendrissant ; « la vertu triomphe de ma faiblesse », affirme-t-il, confirmant ainsi son entrée en force dans le cercle des personnages vertueux de la pièce⁵⁸⁰. Il se veut l'ami de Girau puisqu'ils ont désormais en commun le fait qu'ils sont tous les deux pères. La pièce se termine, encore une fois, par la réconciliation émouvante du riche et du pauvre ; ce dernier résume ainsi la situation au dénouement : « Avec un tel fils, vous serez, par ma foi, aussi heureux dans votre château que nous le sommes, nous, dans notre cabane⁵⁸¹ ». Rien n'a changé pour lui, il a gagné le droit de poursuivre sa vie de pauvre dans son misérable gîte. Il a beaucoup de chance puisque le riche renonce généreusement à l'en expulser car il est bon et vertueux. Un véritable hommage est rendu au riche qui a prouvé son humanité et son altruisme. Rien n'a changé depuis le lever du rideau : le riche reste riche et le pauvre reste pauvre. Ce qui a changé, cependant, c'est que le pauvre est content d'avoir gagné le droit de continuer à être pauvre et que le riche se reconnaît comme étant un homme bon car il a renoncé à rendre le pauvre plus malheureux qu'il ne l'est. Tous les deux sont très satisfaits de cet état des choses.

Un an plus tard, Mercier compose *La Brouette du Vinaigrier*, pièce saluée quasi unanimement par la critique comme étant la plus courageuse de toutes puisque

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 95

⁵⁸⁰ Avant même de gagner son procès, Girau est convaincu que le Comte « n' [est] pas un seigneur méchant ».

⁵⁸¹ *Le Juge*, p. 98

Mercier a osé mettre sur scène un outil et un métier si bas et qui ne devraient pas avoir de place au Spectacle. Dans la préface de la pièce, l'auteur tient à préciser ses intentions et son projet idéologique, qu'il tente de mettre en action. Il se propose, en effet, de dénoncer le préjugé des mésalliances dont les paramètres ont changé. Il ne s'agit plus d'assortir à tout prix la naissance en veillant à ce que les personnages ne se marient pas au dessous de leur condition, comme c'était le cas auparavant. Il s'agit désormais d'assortir prioritairement les richesses et les fortunes :

Voilà l'ouvrage des hommes, écrit-il. Ils s'unissent ou se méprisent, ils s'embrassent ou se repoussent, ils se flattent ou se déchirent, à raison d'un coffre fort vide ou plein ; et ils accusent ensuite le plus auguste des nœuds, des malheurs qu'ils ont préparés eux-mêmes. Plus au moins d'un métal jaune ou blanc établit des intervalles immenses entre citoyens enfants de la même patrie et égaux par leur mutuelle dépendance, quand ils ne le feraient pas par la loi de la nature.⁵⁸²

L'argent serait un facteur décisif qui installe des obstacles entre les citoyens. Les riches doivent selon lui renoncer à ces considérations aussi puériles que dangereuses car elles nuisent à la société en attisant la haine des pauvres et en provoquant des clivages explosifs. Dans la *Brouette du Vinaigrier*, pièce qui selon ses dires est inspirée de faits réels, il fait le pari de « prouver que l'orgueil des rangs, si haut, si intraitable dans ses discours, sait s'humaniser à propos, et qu'il ne s'agit au fond que des conditions pécuniaires⁵⁸³ ». Il entend donner un exemple édifiant des vertus du brassage social et semble être conscient que ce qu'il nous donne à voir sur la scène est une pure *spéculation* : « Qu'il est beau même en spéculation de voir certaines familles descendre d'une hauteur démesurée, tandis que d'autres monteraient, paraîtraient sur la scène à leur tour et se régénéraient⁵⁸⁴ ». La scène lui offre

⁵⁸² *La Brouette du Vinaigrier*, Préface, p 113

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ Ibid. p 114

l'occasion de réaliser sous les yeux du spectateur ce que dernier ne peut pas aisément vivre ou voir sur la scène du monde. Nous nous attendons à ce que le traitement de ce sujet soit des plus courageux et des plus exemplaires. Toutefois, l'analyse des scènes de reconnaissance prouvera que Mercier n'a pas vraiment fait des choix courageux et qu'à son habitude, il a eu recours à ce genre de scènes qui ont fait avorter toute idée audacieuse autour du brassage social. Dans *Du Théâtre*, Mercier a pourtant rappelé que l'imagination aime à créer ses jouissances et que le poète doit éviter l'imitation absolue. Or, les scènes de reconnaissance dans la *Brouette du Vinaigrier*, loin de donner à rêver et à voir *même en spéculation* le riche renoncer volontiers au préjugé de la mésalliance, sont l'occasion de montrer, au contraire, que ce préjugé persiste et résiste malgré les bonnes intentions de Mercier, précisées dès la préface. Notre auteur manque sa cible et prouve le contraire de ce qu'il se propose de montrer dans cette pièce. M. Delomer, un riche négociant entend faire de M. Jullefort son gendre car il pense que c'est un parti sortable. Or, dès que ce coureur de dots apprend la ruine de son futur beau-père, il prend la fuite. Le commis du négociant ruiné, Dominique fils, est secrètement amoureux de Melle Delomer et est aimé en retour. Toutefois, fils d'un Vinaigrier, il sait qu'il ne peut pas prétendre à sa main puisqu'il est pauvre, et ce malgré sa loyauté. Son père lui promet pourtant qu'il saura convaincre M. Delomer. Ce vieil homme a, en effet, amassé depuis des années une fortune en vendant le vinaigre et a gardé le secret jusqu'à ce jour. M. Delomer refuse la demande du Vinaigrier puis, apprenant son secret, il accepte finalement de donner sa fille à Dominique fils qui saura selon lui la rendre heureuse !

Mercier pose le problème tel que le pose un de ses personnages, à savoir, Dominique fils qui s'adresse à son père en ces termes : « Ah mon père ! pourquoi n'êtes-vous pas dans un état plus élevé... Avec tant de vertus, vous méritiez d'être tout autre de ce que vous êtes⁵⁸⁵ ». Ce personnage ne semble pas être en colère contre le préjugé qui veut que les pauvres soient méprisés parce qu'ils sont pauvres, malgré leur vertu. Il

⁵⁸⁵ Ibid. p150

regrette sa condition de fils de vinaigrier, mais ne remet pas directement en cause le fondement des injustices sociales. D'ailleurs, il reproche à son père, à maintes reprises dans la pièce de refuser de soigner son apparence et de souiller la belle maison des Delomer en y traînant sa brouette. La réparation de cette injustice ne sera pas la conséquence d'une prise de conscience franche et spontanée de l'absurdité de telles considérations mais bien celle d'une scène de reconnaissance où l'on découvre que le Vinaigrier est en réalité un homme riche. L'argent amassé servira, dans cette pièce, à combler la différence qu'il y a entre deux conditions sociales différentes, celle du vinaigrier et celle du négociant. La force de l'amour des deux jeunes premiers n'a pas suffi à vaincre ce préjugé de la mésalliance ; ces deux derniers n'ont même pas essayé d'aller à son encontre. Dominique fils regrette sa pauvreté et regrette que Melle Delomer ne soit pas aussi pauvre que lui : « Que n'est-elle aussi pauvre que je le suis ! J'unirais mon sort au sien⁵⁸⁶ ». Son père lui ordonne pourtant d'espérer un heureux dénouement, persuadé que la somme d'argent qu'il a amassée suffit à combler cette espérance. Par ailleurs, dès que M. Delomer apprend de Dominique père demande la main de sa fille pour son fils, il se montre outré par cette audace malgré l'amitié qui le lie au vinaigrier : « Bon père Dominique, y pensez-vous ? Je vous pardonne...vous êtes père...mais...⁵⁸⁷ ». Il regrette aussitôt son emportement et reconnaît son erreur : « ... il est vrai que je me suis senti choqué au premier mot, je vous l'avoue, j'ai eu cette faiblesse (...) ⁵⁸⁸ ». Que nous vaut ce changement soudain d'attitude ? Pourquoi Mercier a imaginé que le riche, qui est censé renoncer au préjugé de la mésalliance, soit un riche qui a connu la ruine le jour même où un Vinaigrier est venu demander la main de sa fille ? Pourquoi a-t-il introduit le personnage de Jullefort, homme cupide et hypocrite, qui a annulé son mariage avec Melle Delomer, aussitôt au courant de la nouvelle de la ruine de son père ? Pourquoi autant de circonstances qui ne font que forcer M. Delomer à accepter

⁵⁸⁶ *La Brouette du Vinaigrier*, p 152

⁵⁸⁷ *Ibid.* p 196

⁵⁸⁸ *Ibid.* p199

la demande de Dominique fils ? Mercier ne semble pas avoir laissé de choix à son personnage que celui de renoncer au préjugé de la mésalliance. Pourtant ce dernier refuse toujours de marier sa fille au fils d'un vinaigrier alléguant que sa fille ne peut être heureuse qu'avec un mari riche. Il persiste dans sa logique bien qu'il ait reconnu l'absurdité du préjugé qui motive son refus. L'argent constitue, pour ce riche, une condition nécessaire pour qu'un mariage soit heureux. Le mérite de Dominique fils, qu'il reconnaît volontiers, ne suffit pas à ses yeux, à garantir le bonheur de sa fille. Pour qu'il consente à leur mariage, il faut absolument que Dominique fils soit riche, or, ce n'est pas le cas. Qu'à cela ne tienne. Lors de la scène de reconnaissance finale, qui dénoue la pièce, les personnages apprennent que Dominique père est riche à force d'économie et le problème est rapidement réglé. M. Delomer perd tous ses scrupules comme par enchantement. A-t-il réellement renoncé au préjugé de la mésalliance, comme il le prétend, alors qu'il continue de penser que le futur gendre doit impérativement être riche ? Il est persuadé que ce futur gendre doit au moins avoir « dix mille écus pour commencer⁵⁸⁹ ». Tout porte à croire, à la lumière de la réaction de ce riche ruiné, que l'argent reste le premier critère pour établir sa fille. Depuis qu'il a appris la nouvelle de sa ruine, il est plus que jamais déterminé à ne pas descendre de son haut rang de riche négociant. La joie qu'il manifeste quand il apprend que Dominique père détient un trésor prouve que les épreuves par lesquelles il est passé, loin de le faire renoncer à ses préjugés, ne le changent pas. Son consentement est motivé par sa ruine et aucunement par des considérations de morale égalitaire et humaniste. Lors de cette scène de reconnaissance, quand sa propre fille fait remarquer que : « Ce n'est pas la richesse qui rend si heureux, et quand on s'aime bien, il est facile d'être content avec peu⁵⁹⁰ », il ne commente pas cette réplique et ne prend la parole que pour préciser : « Sachez qu'il y a là près de cent mille livres⁵⁹¹ ». Et Dominique père de conclure amèrement : « Vil argent ! c'est donc à toi, et non au

⁵⁸⁹ *La Brouette du Vinaigrier*, p. 202

⁵⁹⁰ *Ibid.* p. 212

⁵⁹¹ *Ibid.*

mérite personnel, qu'il faut devoir le bonheur de mon fils (...) Sans cet argent, mon fils, mon cher fils devenait malheureux⁵⁹² ». Voilà la morale de la pièce !

L'argent a eu le dernier mot. Le mariage a été possible, non grâce au mérite personnel et aux vertus de Dominique fils, mais grâce à l'or que son père a amassé, longtemps, en silence. Ainsi, en voulant convaincre de la nécessité de renoncer à tout ce qui dresse des barrières élevées par l'argent entre les citoyens, Mercier a convaincu du contraire. La scène de reconnaissance spectaculaire qui dénoue la pièce, éclipse le sens profond et blâmable de ce dénouement. Le spectateur, gagné par l'émotion, retient le fait qu'un fils de vinaigrier a épousé la fille d'un riche négociant. M. Delomer n'était pas disposé à marier sa fille à un pauvre. Le ressort dramatique de la reconnaissance dévie le problème et met fin à toute réflexion sérieuse, féconde et intéressante autour de la question du brassage social. Au lieu de donner à voir une véritable mésalliance consentie par le riche, Mercier a escamoté le problème en ayant recours à la scène de reconnaissance quant à la richesse du vinaigrier, prouvant ainsi que le préjugé n'est pas vaincu et persiste *même en spéculation*.

Mercier serait-il un homme de lettres révolutionnaire, un justicier audacieux comme il plaît à la critique de l'affirmer ? Rien n'est moins sûr ! Certes, il a eu le mérite incontestable de réserver au peuple un sort meilleur aussi bien sur la scène que dans la salle de spectacle. Cependant, ses motivations sont sinon douteuses, du moins ambiguës. En effet, lui-même a senti le besoin de repousser l'accusation selon laquelle il s'emploierait, à travers son théâtre, à *divertir* le peuple et à le détourner de sa misère :

Je ne veux point inférer que le spectacle doive servir à faire oublier aux peuples leurs calamités. Loin de moi ces barbares pensées (...) Je veux que le théâtre soit pour lui un objet d'instruction, un honnête délassement, un

⁵⁹² Ibid. p204

plaisir utile, et non une distraction, ou un moyen politique pour l'étourdir et pour l'amuser, loin de toute réflexion sérieuse et patriotique⁵⁹³.

Ce besoin de se justifier prouve que, souvent, les scènes de reconnaissance incarnent cette dérive dont il se défend. N'est ce pas lui qui, en reprochant aux poètes d'écarter les pauvres, a écrit :

Le pauvre a (...) plus besoin qu'un autre de pleurer et de s'attendrir ; quelques diversions à ses maux ne vous seraient pas onéreuses ; il apprendrait peut-être à souffrir avec plus de patience en voyant la nation assemblée ne point fermer son oreille aux accents de l'infortuné » [Et, il ajoute en guise de remarque] « Il serait d'un bon gouvernement de veiller aux plaisirs du petit peuple : il a tant de fardeau à supporter, qu'il faut être barbare de lui refuser des fêtes et des amusements (...) il est même de l'intérêt de l'Etat qu'il soit content, parce que la joie est le meilleur soutien du travail.⁵⁹⁴

Mercier expose ouvertement ses desseins : il entend veiller aux plaisirs du peuple. Il avait pourtant réfuté, dans *Du Théâtre*, l'accusation selon laquelle ses comédies sont destinées à divertir le peuple. Mais, le recours aux scènes de reconnaissance dans son théâtre prouve le contraire. Il est persuadé, en effet, qu'il faut « préparer au peuple une nourriture qui lui [est] propre⁵⁹⁵ » et n'est guère différent de ces auteurs qui méprisent le peuple⁵⁹⁶, comme l'affirme à tort Martine de Rougemont en le distinguant d'un Rétif de la Bretonne qui avait écrit : « Il faut au peuple pour qui la

⁵⁹³ *Du Théâtre*, p 216

⁵⁹⁴ *Ibid.* p 213

⁵⁹⁵ *Ibid.* p 203

⁵⁹⁶ Mercier distingue « *peuple* » et « *populace* ». La *populace* est pour lui une catégorie sociale « *fort au dessous* » du peuple. Cette classification qui se fonde sur le mépris de « *cette dernière classe d'homme* » prouve son mépris à l'égard de ceux qu'il est censé mettre à l'honneur sur la scène ; *Du Théâtre*, p. 202.

vie est dure, des spectacles comme ses aliments⁵⁹⁷». Mercier va plus loin en affirmant solennellement qu'il faut présenter à cette catégorie sociale des spectacles qui lui font aimer son sort. C'est là le rôle essentiel du théâtre auprès des infortunés et des laissés-pour-compte. Le motif de l'espérance, merveilleusement servi par les scènes de reconnaissances, est destiné à réaliser cette entreprise dont Mercier ne se cache pas. Ce langage dramatique qui se fonde essentiellement sur le pathos est la meilleure manière de parler au peuple qui y est sensible. Mercier s'est souvent demandé quelle serait la meilleure manière de s'adresser à cette catégorie sociale subalterne. Dès les premières pages de son ouvrage consacré à la réforme du théâtre, il écrit : « Mais comment le poète parlera-t-il à la multitude ? Quelles sont les impressions qu'il doit choisir pour se faire entendre à ses concitoyens ?⁵⁹⁸ ». Il a déployé lui-même une stratégie de communication fondée sur un discours quasi manipulateur, spécialement conçu pour être compris par les esprits médiocres et pour leur dicter, sournoisement, leurs idées et leurs attitudes. La volonté de produire ce genre d'effet est parfaitement assumée, voire revendiquée dans cet ouvrage. Il rappelle, d'ailleurs, la réflexion du Cardinal Mazarin, un modèle à suivre à ce propos selon notre auteur, qui était persuadé « qu'il obtenait plus [des hommes] par l'appas de l'espérance, que par la récompense même⁵⁹⁹ ». Mercier a, lui, voulu procéder de même avec le peuple français et il a recommandé à tout poète de l'imiter. Parlant de l'espérance, il écrit :

Mais, c'est le peuple, comme la classe la plus infortunée, qui s'abandonne le plus à ce sentiment, parce qu'il lui aide seul à supporter ses malheurs : c'est donc sur lui qu'il faut principalement faire jouer ce puissant ressort, qui dans le Drame, comme dans la vie humaine, opérera de grands prodiges.⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Louis Sébastien Mercier, *Un Hérétique en Littérature*, Art. « Le Dramaturge », par M. de Rougemont, p. 133

⁵⁹⁸ *Du Théâtre*, p 15

⁵⁹⁹ Ibid. p 198

⁶⁰⁰ Ibid.

Mercier ne semble aucunement embarrassé par cette mission qu'il assigne au drame tel qu'il veut le voir représenté sur la scène du théâtre français. Diffuser le poison de l'espérance qui doit à terme apaiser la colère du pauvre et étourdir son esprit, c'est très souvent le rôle des scènes de reconnaissance spectaculaires, soutien infaillible et systématique de ce motif récurrent dans le théâtre de Mercier. Les reconnaissances sont autant d'occasions de s'attendrir sur le sort heureux des personnages pauvres, dans lesquels le spectateur se reconnaît, et qui déforment sa perception de la réalité. Elles font oublier ce qu'il y a de scandaleux et de révoltant dans leur condition. Le recours incessant et stratégique à ce ressort dramatique qui brosse un tableau avantageux de la vie des pauvres prouve la démarche démagogique et populiste de Mercier qui veut voir se confondre les larmes du riche et du pauvre à chaque dénouement comme le gage d'une réconciliation pacifique et durable, bien que le premier ne soit jamais puni et que le second ne soit que partiellement dédommagé. Nous sommes si loin de ce jugement, aussi hâtif que naïf, qui consiste à présenter cet auteur comme un homme de théâtre dont les pièces ont préparé la révolution française en incitant à la révolte contre les privilèges. Martine de Rougemont a affirmé que le théâtre pour Mercier est « le lieu privilégié de l'action politique ⁶⁰¹ » et que cet auteur a eu des positions radicales et courageuses en faveur des opprimés de la société française, ce que n'ont pas fait ses confrères. Nous pensons également que le théâtre est *le lieu de l'action politique*, non pas au sens voulu par de Rougemont, mais dans le sens où les drames de Mercier sont conçus pour veiller à ce que l'état de la société ne change pas. Mercier a voulu avertir les riches et leur recommander de cesser toute action ou toute attitude qui risqueraient de pousser le pauvre à laisser libre court à sa haine et à sa colère. Il a tenté de persuader le pauvre *que tout vient à point à qui sait attendre*, et que la meilleure action est celle de se contenter d'espérer.

⁶⁰¹ Art *Op cité*, p 132

Il ne s'agit nullement de refuser à Mercier l'originalité des thèmes traités et la singularité des personnages mis en scène. Force est de constater, en effet, le caractère inédit de la condition des personnages, de la démarche dramatique et des revendications affichées. Il est incontestable que cet auteur a mis à l'honneur une catégorie sociale qui n'a pas eu droit de cité sur la scène française avant lui.

Cependant, l'originalité et l'audace s'arrêtent là. L'analyse des scènes de reconnaissance dans les pièces les plus hardies contredit les desseins proclamés avec ferveur dans les écrits théoriques. Ce principe dramatique sape de l'intérieur l'audace du projet ou du moins, vient l'annuler, a posteriori. Il désactive le péril qui aurait pu menacer l'ordre établi et fonctionne comme une soupape qui soulage la pression accumulée durant la pièce. La justice rendue, au dénouement, en faveur des pauvres et des opprimés est hasardeuse et contingente ; elle ne fait pas office de principe moral ou juridique immuable qui garantit le même droit pour tous ceux qui sont dans le même cas. Elle est à l'image de ces scènes de reconnaissance, accidentelle, provisoire et privée. Tous les pauvres ne peuvent pas prétendre retrouver un beau jour un proche riche et généreux ou côtoyer des voisins riches et gentils qui se repentent systématiquement au dénouement. Loin d'être une récompense, elle annule les conditions d'un combat juste et garantit une absence totale de changement majeur pour les pauvres. La facture sociopolitique de ce théâtre se trouve clairement remise en question. Mercier a peut-être révolutionné la poétique du genre sérieux en théorie, mais ses drames lui ôtent tout mérite par ce recours pernicieux aux scènes de reconnaissances. Il s'est considérablement écarté de la poétique diderotienne en attribuant ouvertement au théâtre, et de manière quasi inédite, une mission politique franche mais les scènes de reconnaissance ont jeté le discrédit sur ses intentions. Beaumarchais, qui lui aussi ne tarissait pas d'éloges quant à la poétique de l'illustre prédécesseur, a aussitôt quitté le navire pour s'aventurer ailleurs, en remettant la comédie au goût du jour tout en la dotant d'une coloration qui lui est spécifique. La nouveauté des recettes dramatiques inventées par Beaumarchais implique forcément

un renouvellement de la scène de reconnaissance à laquelle cet auteur continue de recourir.

3. Figaro méconnu, Figaro reconnu ou l'épopée d'un valet devenu homme

Beaumarchais a très souvent affirmé sa conviction profonde et immuable selon laquelle le drame est la formule dramatique qui est la plus à même de parler au public et de l'intéresser. Le succès du *Fils Naturel* l'a encouragé à faire jouer *Eugénie* qui a eu un succès franc auprès du public de l'époque. Cependant, l'échec des *Deux Amis* lui a fait renoncer au drame tel qu'il en défendait les principes et les desseins dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*. Il s'est proposé, en effet, de tourner la page du drame et de s'essayer à la comédie en faisant de Figaro le héros récurrent d'une trilogie dramatique. Il est assez significatif que cette trilogie s'ouvre sur une scène de reconnaissance qui s'est produite entre le valet Figaro et son ancien maître, le Comte Almaviva, dans les rues de Séville⁶⁰², reconnaissance qui scelle le destin du personnage car de cette rencontre, régie par le hasard, découleront d'autres reconnaissances qui structureront à la fois l'intrigue et le parcours complexe de Figaro. Le passage du drame à la comédie s'est naturellement accompagné d'un changement majeur, voire d'un bouleversement des fonctions et de la portée des scènes de reconnaissance auxquelles Beaumarchais n'a pas renoncé et qui semblent être vouées à servir de nouveaux desseins dans le cadre d'une comédie. Nous nous proposons dans ce qui suit, d'explorer les nouvelles manifestations de cette scène dans la comédie, après l'expérience du drame.

Avant de nous pencher sur les deux premières pièces de la trilogie autour du personnage de Figaro, intéressons-nous, d'abord, à la troisième d'entre elles. *La Mère Coupable* mérite qu'on s'y attarde en premier puisque la critique la définit

⁶⁰²A la deuxième scène du premier acte du *Barbier de Séville*.

comme le troisième drame de Beaumarchais. Ce dernier serait retourné à ce genre dramatique qu'il chérirait le plus, après s'être essayé à la comédie⁶⁰³. Il s'agirait, pour la critique, d'un retour malheureux à ce registre qui serait responsable de l'échec de la pièce, gâtée par le pathétique niais et dépassé des reconnaissances. Nous nous inscrivons en faux contre cette double affirmation que nous jugeons approximative et erronée. En effet, *La Mère Coupable* n'est pas un drame, mais un « *drame intrigué* », et ce par le vœu même de son auteur, dont la recette dramatique, à la fois nouvelle et viciée, est seule responsable de l'inefficacité dramatique des scènes de reconnaissance, elles-mêmes responsables de l'échec de la pièce. Nous tenterons de démontrer que ce caractère hybride de la pièce est ce qui rend les scènes de reconnaissance inefficaces, voire impossibles à amener, ce qui ne peut être tolérable dans une pièce où tout se fonde sur la dialectique des secrets et des confidences, du silence et des révélations.

Dans *Un mot sur La Mère Coupable*, Beaumarchais définit comme suit le genre de sa pièce :

Les hommes de lettres qui se sont voués au théâtre, écrit-il, en examinant cette pièce, pourront y démêler une intrigue de comédie fondue dans le pathétique d'un drame. Ce dernier genre, trop dédaigné de quelques juges prévenus, ne leur paraissait pas de force à réunir ces deux éléments réunis. "L'intrigue, disaient-ils, est le propre des sujets gais, c'est le nerf de la comédie ; on adapte le pathétique à la marche simple du drame pour en soutenir la faiblesse." Mais ces principes hasardés s'évanouissent à l'application, comme on peut s'en convaincre en s'exerçant dans les deux genres, (...) le mélange heureux de ces deux moyens dramatiques employés avec art peut produire un très grand effet (...)⁶⁰⁴

Cette recette dramatique a été appliquée à la lettre. L'auteur a réellement mêlé dans *La Mère Coupable* les codes de la comédie aux motifs du drame, parmi lesquels, le

⁶⁰³ Béatrice Didier présente ce retour comme la preuve incontestable de la passion incommensurable que voue Beaumarchais au drame.

⁶⁰⁴ BEAUMARCHAIS, « Un mot sur La Mère Coupable », p. 249

plus célèbre, la scène de reconnaissance. Il se propose, dans cette pièce, de mettre en scène un nouveau Tartuffe, Bégearss, qui s'est introduit dans la demeure des Almoviva et qui a réussi à se garantir la confiance aveugle de ses habitants, mis à part les deux domestiques : Figaro et sa femme Suzanne. Ces derniers se voient confier la mission d'avertir leurs maîtres à propos des vues machiavéliques de ce Tartuffe et de faire échouer tous ses plans, ce qu'ils n'ont pas réussi à faire, malgré tous leurs efforts et leur bonne volonté. Ainsi, les personnages se classent en deux catégories selon leur degré de savoir: les victimes de Bégearss qui sont plongées dans l'ignorance totale, prisonniers de ce machinateur d'un côté, et les adversaires de ce dernier, qui savent tout de lui et qui tentent de le démasquer, de l'autre. Grâce à la vanité et à l'orgueil du Tartuffe, les deux domestiques accèdent à tous ses projets : ils savent qu'il envisage d'inspirer au Comte d'éloigner Léon, le fils adultérin de la Comtesse, d'enfermer celle-ci dans un couvent et d'épouser Florestine, la fille naturelle du Comte, pour accéder à la fortune de ce dernier. Or, s'ils sont au courant des projets, ils ne le sont pas quant aux moyens auxquels recourt Bégearss pour neutraliser et isoler ses victimes. Ils n'ont pas accès aux révélations faites à chaque membre de la famille Almoviva et qui ont vocation à les rendre totalement à la merci du traître. Ce dernier fait croire à Florestine et à Léon qu'ils sont frère et sœur et leur fait entrevoir l'horreur de l'inceste alors qu'ils ne le sont pas réellement. Il confirme les doutes du Comte quant à l'adultère commis par sa femme puis attise sa haine et sa colère en lui conseillant de divorcer. Il réussit ainsi à enfermer chaque personnage dans son malheur et son chagrin. Figaro voit les dégâts que cause le traître mais, ne comprenant pas de quelle manière celui-ci s'y prend, il demeure impuissant devant lui parce que la recette dramatique telle qu'imaginée et mise en pratique par Beaumarchais ne lui permet pas d'accéder à la sphère du drame et le condamne à être enfermé dans celle de la comédie de manière à ce que tous ses efforts soient vains et infructueux. Le pathétique et la comédie se croisent dans la pièce mais ne se confondent jamais. La reconnaissance à propos des intentions et des plans de Bégearss ne peut pas, de ce fait, découler des tentatives désespérées et pourtant

studieuses du domestique. Les victimes de Bégearss accéderont à la vérité à propos du Tartuffe par eux-mêmes. La force de leur amour, leur vertu et leur sensibilité triompheront du traître et l'empêchent de réaliser ses desseins. Les deux ingrédients majeurs de la recette dramatique de Beaumarchais se superposent et ne se mêlent jamais comme l'a voulu l'auteur. Autrement dit, l'intrigue de comédie n'est pas « *fondue* » dans le pathétique du drame. La preuve incontestable de cette étanchéité qui caractérise le rapport entre ces deux univers est bien l'incapacité de Figaro à être la source des révélations à propos de Tartuffe, car totalement prisonnier de l'intrigue et incapable d'agir en dehors d'elle. Ceux qui savent ne sont d'aucune utilité pour ceux qui ne savent pas ; ces derniers sont eux-mêmes enfermés dans leurs malheurs, subjugués par le machinateur et réduits au rang d'autistes par ses soins. Le spectateur s'attend, à chaque scène, qu'il réussisse à démasquer Bégearss mais il est tout le temps déçu par l'impuissance du valet. Pourtant, Figaro bénéficie de plusieurs circonstances et facteurs qui auraient pu l'aider à confondre Bégearss. D'abord, la complicité précieuse de Suzanne qui a réussi à gagner la confiance du machinateur. Ensuite, la vanité de ce dernier qui le rend imprudent. Il y a également la bêtise de Guillaume, valet de Bégearss. Et, enfin, le concours précieux du hasard grâce auquel Figaro recueille des informations importantes à propos des plans de Bégearss. Or, le valet est systématiquement exclu de la sphère du drame ; le Comte l'invite sèchement à quitter la scène dès qu'il s'agit d'avoir une entrevue avec Bégearss ou avec un membre de la famille. De par son statut de valet, il n'est pas autorisé à assister à ces entrevues pendant lesquelles Bégearss déploie tout son art. Quand il lui arrive d'y faire intrusion, sans l'autorisation de son maître, ce dernier lui interdit formellement de divulguer ce qu'il y a appris et le condamne au silence. De plus, il perd toute crédibilité car il n'est qu'un homme d'intrigue, un valet curieux, un importun. Il réussit malgré tout à sauver l'argent de la famille en interceptant les documents qui rendaient Bégearss dépositaire unique de la fortune des Almaviva, ce qui est de son ressort puisque l'argent est un motif dramatique qui appartient fondamentalement à l'intrigue de comédie. Sauver l'argent fait partie de son champ d'action, d'où son

succès. Le Comte le récompense en lui promettant une grande somme d'argent, ce qui le ramène encore une fois à son statut de valet.

Les critiques s'accordent à taxer Figaro de faible sans noter que s'il est impuissant, c'est parce qu'on l'a réduit à l'impuissance. L'impression qui persiste à la fin de la pièce est celle d'une incohérence dramaturgique et d'une vanité flagrante des actions de Figaro et Suzanne qui savent tout et n'y peuvent rien. La scène de reconnaissance se produit de manière inattendue et complètement étrangère à la construction de l'intrigue du fait-même de la fracture entre ses deux sphères. Faillite évidente de la formule dramatique inédite d'un Beaumarchais qui a pourtant prévu ce genre de critique en rappelant d'emblée ce que penseraient les hommes de lettres de son invention.

Tout autre est l'investissement de la scène de reconnaissance dans *Le Mariage de Figaro*. La fameuse scène de reconnaissance de la seizième scène du troisième acte, qui, l'analyse le montrera, trouve son origine dans *Le Barbier de Séville*, représente un cas unique de par l'originalité absolue de son mode de déroulement, de ses paramètres, de ses conséquences et de sa portée. Cette célèbre scène a été interprétée de deux manières différentes par la critique. Certains y ont vu une situation hautement pathétique et un Figaro touchant qui cède à l'émotion des retrouvailles avec les parents, preuve de la passion certaine de Beaumarchais pour le drame. Jacques Scherer compte parmi ceux qui sont convaincus que Figaro : « trouve une mère en Marceline (...) dans l'émotion qui suit le jugement » et que « le ciel lui donne une mère par surcroît, comme il avait coutume de faire dans de nombreuses scènes de reconnaissances des tragédies ⁶⁰⁵ ». Il n'admet pas, par conséquence, que l'on y voie la parodie d'une scène de reconnaissance pathétique :

Ce serait une erreur de jouer cette reconnaissance en parodie, sous prétexte que nous la trouvons invraisemblable. Le XVIII^e siècle est friand de ces rencontres providentielles ; il y croit il y pleure. Beaumarchais a voulu que

⁶⁰⁵ Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, pp. 55, 56

la scène soit émouvante, et Figaro, le rationaliste Figaro, finira par pleurer d'attendrissement. Ne doutant pas de l'émotion de son public, préparée par la tension qui précède la découverte, l'auteur a cru la tempérer par quelques sourires (...)⁶⁰⁶

Scherer est donc catégorique, bien que son analyse puisse paraître invraisemblable, comme il l'avoue lui-même, l'auteur du *Mariage* entend, selon lui, émouvoir en concoctant, pour son public, une scène de reconnaissance, comme il les aime, au beau milieu d'une comédie gaie et endiablée !

D'autres, au contraire, y ont vu une parodie dont le but, en parfaite cohérence avec l'esprit de la pièce, est celui de générer un comique de situation, tout en marquant une certaine distance par rapport à un principe dramatique que Beaumarchais aurait voulu tourner en dérision. Béatrice Didier considère cette scène comme un moment comique distrayant dans la pièce :

La grande scène de reconnaissance de l'acte III reprend sur un mode burlesque un lieu commun du roman d'aventures et du théâtre (...) nous sommes bien là devant la tactique de la parodie : reprendre les mêmes procédés pour en tirer des effets inverses⁶⁰⁷

Le but ultime de Beaumarchais étant, selon elle, celui d'exorciser l'angoisse que cette scène a longtemps suscitée parmi les spectateurs du drame :

La parodie conjure l'angoisse : c'est une des fonctions du comique, explique-t-elle. En parodiant le drame, *Le Mariage de Figaro* allège son

⁶⁰⁶ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, édition avec analyses dramaturgiques par Jacques Scherer, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1966, p. 267

⁶⁰⁷ Didier, Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, pp. 75, 76

auteur et les spectateurs de tout ce poids d'angoisse dont le drame est porteur.⁶⁰⁸

Jean-Pierre de Beaumarchais va plus loin. Pour lui, *Le Mariage* est bien une comédie, « témoin la scène de reconnaissance, où le tableau édifiant tourne à la parodie⁶⁰⁹ ».

Deux interprétations diamétralement opposées et pourtant, toutes les deux sont contestables à notre sens. Certes, la scène de reconnaissance dans *Le Mariage* est traitée sur le mode de la parodie, ce qui annule la première interprétation selon laquelle la scène est pathétique. Cependant, la parodie n'est pas conçue dans le but ultime de faire rire grâce à un traitement décalé d'un motif célèbre du drame. Beaumarchais se propose, en effet, de transgresser et de travestir délibérément les codes d'une scène de reconnaissance classique. Dès la longue préface du *Mariage*, il évoque sa volonté de s'écarter des sentiers battus. Le traitement de la scène de reconnaissance le confirme. Beaumarchais s'écarte radicalement du modèle classique, qu'il a lui-même respecté dans ses deux drames. D'abord, le motif du hasard heureux et bienveillant qui orchestre la rencontre avec un ou des membres de la famille est remplacé par un litige totalement absurde autour de l'interprétation d'une tâche d'encre sur une reconnaissance de dette. Le texte de la promesse de remboursement stipule que Figaro doit remettre à Marceline la somme de deux mille piastres « *ET / OU* » il l'épouserait dans le château des Almaviva, une tâche d'encre rend difficile de trancher pour l'une ou l'autre conjonction. Bartholo prétend qu'il s'agit de « la conjonction copulative ET qui lie les membres corrélatifs de la phrase » ; le sens de la promesse serait, selon lui : « je payerai la demoiselle et je l'épouserai ». Figaro, quant à lui affirme qu'il s'agit « de la conjonction alternative OU » ? Le sens serait : « je payerai la donzelle, OU, je l'épouserai ».

⁶⁰⁸ Ibid. p 77

⁶⁰⁹ BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, *Etudes littéraires, La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, PUF, p. 19

Bartholo change de tactique et convient qu'il s'agit d'un OU mais prétend aussitôt, avec beaucoup de malice, qu'il s'agit du pronom relatif *Où* et lit comme suit la fameuse promesse : « Laquelle somme je lui rendrai dans ce château où je l'épouserai. (...) c'est ''dans lequel''⁶¹⁰ ». Ainsi, le sort de Figaro est tributaire d'une tâche d'encre et d'un problème de grammaire. À un accent grave près, Figaro risque d'épouser sa propre mère, qui plus est par la faute de son propre père, qui représente la Justice. Impossible de ne pas opérer un lien évident avec Œdipe. Alors que dans la pièce de Sophocle, un destin aveugle, capricieux et transcendant est à l'origine de la tragédie vécue par le personnage qui épouse sa mère dans l'ignorance, accomplissant ainsi la terrible prophétie, dans celle de Beaumarchais, un *pâté* sur une feuille fait planer le danger de l'inceste qui demeure toutefois assez faible puisque Figaro répugne à épouser une vieille fille telle que Marceline. Figaro a cet avantage sur Œdipe qu'il est protégé par l'aversion ressentie à l'égard de la femme qui s'avèrera être sa mère. Le motif de la tâche d'encre se substitue, dans *Le Mariage*, à la représentation de la fatalité dans la tragédie ; ce ne sont plus les dieux capricieux qui sont mis en scène, mais l'arbitraire de la justice des hommes⁶¹¹.

Quand Figaro apprend l'identité de ses parents, qui ne sont autres que Marceline et Bartholo, la situation devient si absurde et la découverte faite par Figaro quant à l'identité de ses parents si surprenante et décevante à la fois qu'il est impossible de retrouver le cérémonial qui accompagne ce genre de retrouvailles ainsi que les motifs traditionnels tels que les effusions des larmes, les embrassades, les épanchements déchirants, les discours émus et entrecoupés de cris de joie⁶¹². Rien de tout cela n'est à l'ordre du jour dans cette scène de reconnaissance vécue comme un châtiment par ce fils inconsolable dont on vient briser l'espoir d'avoir des origines illustres. Figaro

⁶¹⁰ *Le Mariage*, p. 198

⁶¹¹ Beaumarchais avait condamné la fatalité tragique dans son *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux*. Toutefois, la tragédie de Figaro réside dans les moyens dérisoires dont il dispose pour éviter le pire.

⁶¹² Ce cérémonial a cédé la place au réquisitoire de Marceline qui comble le vide laissé par lui au sein d'une scène de reconnaissance classique.

accepte, tout de même, que sa mère l'embrasse « le plus maternellement ⁶¹³ » possible. Notons par ailleurs, l'absence suspecte et totale de la voix du sang et le mutisme complet de l'émotion des entrailles chez les trois personnages concernés : le fils, la mère et le père. La mère projette d'épouser son fils dans l'ignorance, ce dernier aspire à se débarrasser au plus vite de cette vieille femme ⁶¹⁴, et le père a toujours été l'ennemi juré de son propre fils auquel il voue une haine réelle. La voix de la nature cède la place au « bons sens ⁶¹⁵ » dans le discours de Figaro qui lui fait refuser l'idée-même de se marier avec cette « affreuse » femme ⁶¹⁶. Il l'aime bien cette Marceline. Il en veut pour preuve le fait qu'il ait consenti à lui emprunter de l'argent, ce qui démontre bien qu'il était « loin de [la] haïr ⁶¹⁷ ». Drôle de substitut de la voix sang et drôle de preuve d'amour filial ! De même, Marceline affirme que cet amour incestueux qu'elle vouait à Figaro prouve un instinct maternel refoulé puis reconnu ! Quant à Bartholo, pour qui la voix du sang reste obstinément muette au-delà même de la reconnaissance, ce qui est un comble, il regrette franchement que ce Figaro soit son fils et refuse de le reconnaître dans les registres de l'état civil, en refusant d'épouser sa mère. Heureusement que ce fils a réussi à le convaincre de le reconnaître en lui rappelant qu'il n'a pas déboursé un sou pour l'élever ! Bartholo aurait réalisé d'importantes économies en retrouvant un fils tous frais payés, bien qu'il n'arrive pas à oublier les cent écus que Figaro lui a soufflés à l'époque du *Barbier*.

Beaumarchais dérange ainsi allègrement les motifs dramatiques de la reconnaissance et s'en amuse. Il nous donne à voir un père qui refuse de reconnaître son fils et qui ne

⁶¹³ *Le Mariage*, p 203

⁶¹⁴ Le motif de la voix du sang est remplacé dans la pièce par la sympathie que Figaro finira par ressentir à l'égard de Marceline, la femme opprimée et malmenée par la société des hommes. La reconnaissance s'opère entre deux êtres qui mènent, chacun, un combat pour prouver l'oppression sociale et exiger reconnaissance et réparation. Les liens du sang cèdent la place à la sympathie et à la solidarité.

⁶¹⁵ *Le Mariage*, p 204

⁶¹⁶ Ibid. Il reprochait au Comte, à la cinquième scène du troisième acte, de l'obliger à épouser « une vieille fille ».

⁶¹⁷ *Le Mariage*, p204

cache pas sa haine profonde pour lui, un fils qui a manqué d'assommer ce père vingt fois par le passé et qu'il a toujours traité avec mépris, une mère qui a des vues sur l'homme qui s'avèrera être son propre fils et qui ne regrette à aucun moment cette méprise. Rien de salvateur dans ces retrouvailles qui sonnent comme une malédiction pour celui qui s'est présenté au procès sous le nom de baptême « Anonyme Figaro » dont la qualité est « Gentilhomme ⁶¹⁸ ». Ce valet, dont l'esprit est au-dessus de sa condition, est la matérialisation de ce que Beaumarchais appelle « la disconvenance sociale ⁶¹⁹ ». La scène de reconnaissance du troisième acte a fait de lui l'incarnation de ce que nous sommes tentés d'appeler *la double disconvenance sociale*. Qu'il soit simple valet alors qu'il a de l'esprit est en soi une première injustice et une première disconvenance sociale qu'il garde en lui comme une blessure. Mais, qu'il se découvre des parents aussi médiocres, qui le ramènent à sa misère sociale, l'enferment définitivement dans cette place subalterne dont il n'en sortira plus jamais et qui lui ôtent jusqu'à la possibilité de les rêver autres que ce qu'ils sont est une deuxième injustice, plus douloureuse encore, dont il se serait bien passé et qui sonne comme une malédiction et un acharnement du destin. À cet égard, nous pouvons affirmer que Beaumarchais bouleverse le motif de l'identité retrouvée et de la découverte des origines au XVIII^e siècle, au théâtre. Pour *La Chaussée*, se réconcilier avec son passé est une étape essentielle pour aborder un avenir serein et prétendre au bonheur. Ses personnages doivent impérativement renouer avec leurs origines au risque de tout perdre. Pour Diderot, le retour vers les siens et le renforcement des rapports au sein de la cellule familiale est un gage de bonheur pour l'individu et une garantie de la pérennité de l'ordre au sein de la société. Figaro, lui, est embarrassé par ce surgissement impromptu de parents « pas si magnifiques ⁶²⁰ ». Cette réapparition, des plus désagréables et des plus décevantes, loin de le reconstruire, le

⁶¹⁸ *Le Mariage*, p 197

⁶¹⁹ Préface du *Mariage*, p 110

⁶²⁰ *Le Mariage*, p 207

détruit littéralement en détruisant ses rêves de noblesse⁶²¹. C'est pourquoi il se défait aussitôt de ces origines gênantes. Beaumarchais a mis en scène un Figaro qui se désolidarise totalement de son passé génétique et préfère l'ignorer en passant outre, car loin de le réconcilier avec lui-même et la société, il le marginalise et l'accable. D'ailleurs, cette scène de reconnaissance dont l'unique mérite, aussi insignifiant qu'inutile⁶²², est d'avoir annulé l'obstacle que constitue Marceline, se transforme subitement en un handicap, ce qui prouve qu'il s'agit plus d'un fardeau que d'un salut. Antonio refuse de marier sa nièce à un fils dont les parents ne sont pas mariés. Les retrouvailles avec les parents constituent désormais un obstacle devant Figaro qui fait concrètement l'expérience, le temps d'une scène, de la malédiction des origines. Le passé le rattrape et l'opresse. Ce Figaro, si fier, si jaloux de sa liberté, si affranchi du déterminisme de la naissance se trouve réduit à supplier qu'on le reconnaisse comme fils, aux yeux de la société. La reconnaissance se fait encombrante et révoltante quand il est amené à payer la faute de parents qu'il ne connaît pas et qu'il ne désire pas connaître. Cet homme libre, qui s'est construit, seul, malgré la cruauté de la vie, est pris au piège du hasard de la naissance et des rencontres. La reconnaissance le met face à un « père marâtre⁶²³ » qu'il méprise et qui l'oblige à renoncer à son orgueil pour le supplier de le reconnaître.

Au début du quatrième acte, Figaro paraît plus philosophe et moins amer, il se montre optimiste dans son échange avec Suzanne :

⁶²¹ La noblesse rêvée par Figaro n'est pas tant la noblesse au sens premier du terme. Ce héros veut se préserver le loisir et le droit d'imaginer d'illustres origines qui serait en parfaite harmonie avec ce qu'il est. Conscient de sa valeur personnelle, il ne s'imagine pas fils de la médiocrité.

⁶²² En effet, on pourrait penser que la somme d'argent obtenue par Suzanne de sa maîtresse aurait pu servir à rembourser Marceline qui aurait cessé ainsi de constituer un obstacle puisque Figaro gagnerait son procès. Au lieu de cette solution, Beaumarchais a préféré transformer la plaignante en propre mère de l'accusé ; solution assez recherchée mais qui est parfaitement motivée dans la perspective de la construction du personnage de Figaro, de son identité et de son histoire.

⁶²³ *Le Mariage*, p. 204

Une rivale acharnée te poursuivait ; j'étais tourmenté par une furie ! tout cela s'est changé, pour nous, dans la plus bonne des mères. Hier, j'étais comme seul au monde ; et voilà que j'ai tous mes parents ; pas si magnifiques, il est vrai, que je me l'étais galonnés ; mais assez bien pour nous, qui n'avons pas la vanité des riches.⁶²⁴

La pointe d'ironie décelable dans ces propos trahit l'amertume et la résignation d'un homme qui tente de ne retenir que ce qui l'aide à avancer. Marceline cesse d'être un obstacle devant le mariage de Figaro et de Suzanne, la somme d'argent leur revient de droit et les aiderait à fonder leur foyer et la dérouté du Comte. Figaro semble vouloir se défaire de sa déception ; toutefois, son malaise le rattrapera forcément, notamment lors du fameux monologue du cinquième acte où l'antagonisme naissance/esprit se fera explosif et ouvertement problématique.

Ainsi, Beaumarchais a revisité et bouleversé le recours au principe dramatique de la reconnaissance dans un siècle où il est invariablement versé dans le pathétique et où il est systématiquement synonyme d'une garantie du retour de l'ordre et d'une réconciliation spectaculaire et émouvante du héros avec sa famille, son passé, et ses origines. La Critique a longtemps et interminablement glosé sur la portée révolutionnaire ou non du *Mariage*. Or, révolutionnaire, nous pensons que Beaumarchais l'est certainement. Non de par les craintes et la colère que sa pièce a pu susciter chez Louis XVI, mais plutôt de par son traitement de la scène de reconnaissance du troisième acte, dont les retombées contaminent et éclairent l'ensemble de la trilogie. Il réinvente les codes et les desseins que cette scène peut avoir au sein du drame. En effet, le refus du déterminisme de la convention dramatique prépare et symbolise à la fois le refus du déterminisme de la naissance. D'abord, le personnage de Figaro semble conçu pour s'insurger contre la dramaturgie consacrée de la reconnaissance dramatique qui lui impose un comportement, une

⁶²⁴ *Le Mariage*, p. 207

gestuelle et un discours codés et artificiels et refuse d'être prisonnier d'un rôle qui jure avec sa nature de personnage libre et jovial. Il refuse de se soumettre à un quelconque cérémonial et bafoue, non sans plaisir, une tradition dramatique persistante. Par ailleurs, sous la plume de Beaumarchais, la scène de reconnaissance cesse d'être une péripétie qui enchante le personnage et qui met de l'ordre dans sa vie, comme c'est le cas dans le drame où tout questionnement sur l'identité trouve résolution et fin grâce à ce genre de scène. Paradoxalement, Figaro se délivre des ses origines au moment même où il les rencontre. La scène de reconnaissance lève, certes, un obstacle dérisoire dans l'intrigue, cependant, elle accable un Figaro jaloux de sa liberté et de son indépendance. La surprise est, contrairement à ce qui se passe dans le drame, désagréable et décevante. Elle démontre clairement que Beaumarchais inverse et bouleverse tout le paradigme de la découverte des origines dans le théâtre du XVIII^e siècle, selon lequel, le personnage est systématiquement tiré vers le haut. Son personnage apprend qu'il allait épouser sa propre mère et que son père n'est autre qu'un homme détestable. Il vit les retrouvailles avec les origines comme une humiliation et un deuxième abandon. Lui qui a effectivement tué le père dans *Le Barbier*, se trouve confronté à lui dans *Le Mariage* et contraint de le supplier de le reconnaître, bien que lui-même ne se reconnaisse pas en lui. La scène de reconnaissance ne constitue pas un atout, loin de là, elle complique plus qu'elle ne facilite la vie de Figaro. Ce dernier est précisément l'homme dont cette histoire des origines ne lui apporte rien et ne peut rien lui apporter, à part un sentiment d'amertume et de contrariété ; il a appris à s'en passer et a réussi à la dépasser, durant toutes ces années, et voilà qu'elle le rattrape et, au lieu de l'apaiser et de le reconforter, elle ravive en lui une angoisse et une colère refoulées et enfuies.

À l'occasion du fameux monologue du cinquième acte, où il est prioritairement question des soupçons de Figaro autour de la relation entre Suzanne et le Comte, le personnage revient sur la scène de reconnaissance du troisième acte. Il a toujours été agacé, intérieurement, par le comportement du Comte qui se croit tout permis car il est bien né. Cependant, depuis qu'il se sait fils de Bartholo, il tolère de

moins en moins le mépris de ce Comte envers ceux qui n'ont pas de naissance, dont il fait partie. Pour n'avoir pas eu de la naissance, il n'en est pas moins homme, avec beaucoup d'esprit qui plus est, et personne ne doit se permettre de mépriser l'homme qu'il est. Ce ne sont pas les privilèges de la naissance qu'il remet en cause, mais l'arbitraire de cette naissance. Ce critère est, en effet, si arbitraire que le destin a doté Figaro de parents médiocres ! Lui, homme talentueux, intelligent et habile aurait dû être bien né si la naissance obéissait à une quelconque logique. Il est l'exemple parfait de cet arbitraire ; le Comte l'est également puisque sa naissance n'est pas assortie à ses qualités. Rien, de ce fait, ne l'autorise à s'octroyer ce qui ne lui appartient pas, sous prétexte que le hasard l'a fait noble. Figaro, lui, ne se définit aucunement par rapport à son extraction. S'il a prétendu pendant le procès avoir une naissance noble, ce n'était qu'une ruse pour gagner du temps. Il se dit être l'ensemble de tout ce qu'il a fait durant sa vie. Il cite dans l'ordre tous les rôles qu'il a joués, les carrières qu'il a embrassées et les métiers qu'il a exercés et affirme qu'il est le fruit de cette vie tumultueuse et riche, qui l'a fait tel qu'il est. Ce qu'il a appris lors de la scène de reconnaissance ne le concerne pas car il ne s'y reconnaît pas. Ses origines ne l'ont pas construit, il lui a fallu s'en passer car il n'est autre qu'un :

assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ! (...)⁶²⁵

C'est ainsi qu'il se définit. La naissance n'entre en rien dans ce qu'il est devenu. Il est évident, dans ce monologue, que le personnage prend ses distances par rapport aux retrouvailles avec Marceline et Bartholo, survenues quelques scènes auparavant. Le recul temporel et critique ainsi que sa colère à l'égard du Comte lui font constater

⁶²⁵ *Le Mariage*, p 226

l'absurdité de la rencontre avec ces parents qui lui sont totalement étrangers : « On se débat ; c'est vous, c'est lui, c'est moi ; non, ce n'est pas nous ; eh mais qui donc ? (...) ⁶²⁶ ». L'accumulation des pronoms personnels toniques et la négation finale prouvent que pour Figaro, cette reconnaissance n'en est pas une car elle ne lui fournit pas son identité. Il rejette sans aucune ambigüité ces « parents qui [lui] arrivent à la file ⁶²⁷ ». Il est l'un des rares personnages du théâtre du XVIII^e siècle qui ne se reconnaît pas dans l'identité qu'on lui attribue ; il renie cet acquis, habituellement recherché et prisé par ses homologues ⁶²⁸. Il s'agit là d'un fait inédit et neuf au théâtre de l'époque qui démontre dans cette pièce que l'identité n'est autre que celle que le personnage s'est forgée lui-même, et non celle qu'il acquiert au hasard des rencontres et au gré des péripéties, au sein d'une dramaturgie prédéfinie. Aucun personnage avant lui n'a remis en question l'éclairage précieux qu'apporte une scène de reconnaissance qui a toujours des répercussions positives sur les personnages concernés et qui équivaut à une sortie de crise au niveau de l'intrigue, dans le théâtre du XVIII^e siècle. Figaro est son propre père, il est son propre ouvrage. La rencontre des origines le déçoit et le révolte en même temps, c'est le sens des questions qu'il se pose dans le monologue et auxquelles il ne trouve pas de réponses : « O bizarre suite d'événements! Comment cela m'était-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? (...) ⁶²⁹ ». Le personnage est tourmenté et aucun bénéfice n'est tiré de cette confrontation avec le passé, censée éclairer le personnage sur lui-même et neutraliser ses doutes. Alors que le malaise précède habituellement les retrouvailles avec le passé et est aussitôt dissipé lors de la scène de reconnaissance, pour Figaro, il naît de cette rencontre et de l'absence de toute reconnaissance dans les parents. La scène de reconnaissance aurait dû apporter des réponses aux questions posées par le personnage, au lieu de les susciter. Figaro ne

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Qu'on pense seulement à Dorval qui a toujours été tourmenté par le vide des origines.

⁶²⁹ *Le Mariage*, p 226

s'était pas soucié de sa naissance avant qu'elle ne s'impose à lui de manière si brutale. Il l'affirme clairement aussitôt la reconnaissance produite :

Qu'on est sot, en effet ! il y a des mille et mille ans que le monde roule, et dans cet océan de durée, où j'ai par hasard attrapé quelques chétifs trente ans qui ne reviendront plus, j'irai me tourmenter pour savoir à qui je l'ai dois ! tant pis pour qui s'en inquiète. Passer ainsi la vie à chamailler, c'est peser sur le collier sans relâche, comme les malheureux chevaux de la remonte des fleuves, qui ne reposent pas, même quand ils s'arrêtent, et qui tirent toujours quoiqu'ils cessent de marcher.⁶³⁰

Sa colère ne provient pas de sa déception, qui est par ailleurs évidente, elle s'enclenche suite à une prise de conscience douloureuse que le Comte le méprise d'autant plus qu'il voit en lui un valet sans naissance, donc non digne de respect. C'est de là que naît son malaise. C'est de là que naît le questionnement sur l'identité qui passe par la remise en cause des réponses apportées par la scène de reconnaissance et par l'affirmation d'une identité affranchie de toute considération autour de la naissance.

Déjà, dans *Le Barbier de Séville*, Figaro se fait connaître par le spectateur sous les traits d'un homme laborieux. Beaumarchais ne l'a pas enfermé dans la fonction dramatique de valet ; c'est un homme qui sait tout faire et qui n'hésite pas à quitter une carrière pour une autre pour survivre. Il se définit comme un homme d'action, par opposition au personnage du Comte dont le titre et la naissance le prédestinent à l'oisiveté. Son identité n'a jamais été un acquis, il lui a fallu la construire grâce à ses talents divers et à sa détermination de se faire une place dans la société. S'il souffre, c'est bien à cause de l'absence de reconnaissance que lui oppose la société, absence qui se manifeste dans l'attitude méprisante du Comte qui le réduit systématiquement à son statut de valet et d'Anonyme. Beaumarchais remet en cause la notion de

⁶³⁰ *Le Mariage*, p 203

Condition si chère à Diderot⁶³¹. Figaro ne se définit ni en tant que fils de quelqu'un ni en tant que valet, il est homme avant tout, cette qualité immuable prime sur toutes les autres qualités accidentelles dans lesquelles il ne se reconnaît pas et qui ne peuvent en aucun cas le déterminer. S'il souffre, c'est parce qu'il est réduit à exiger qu'on reconnaisse en lui son humanité et son individualité, c'est-à-dire, précisément ce qui va de soi et qui doit se passer de preuves et d'arguments. Il est obligé de faire reconnaître sa dignité d'homme, contrairement au Comte, et de prouver l'évidence devant ceux qui la nient. Il sait qu'il ne peut pas se passer de cette reconnaissance car il ne peut pas se passer de la société. Son parcours prouve qu'il n'a jamais perdu espoir de trouver sa place dans cette société qui le rejette. Sa vie est un continuel combat pour rester dans la société. Son identité est de ce fait un effort de chaque instant, un devenir et non un destin. Elle est aussi le fruit d'un combat qui vise à faire reconnaître le mérite et le talent personnels qui valent bien la naissance, sans pour autant la remettre en cause⁶³². C'est à cette forme de reconnaissance qu'aspire Figaro. L'acquisition d'une identité passe obligatoirement par ce combat⁶³³. La reconnaissance traditionnelle des origines est éclipsée par cette reconnaissance

⁶³¹ Beaumarchais brouille allègrement les pistes en faisant de son personnage un homme capable d'exercer tous les métiers, d'embrasser des carrières différentes et de changer de vie dès qu'il y est contraint.

⁶³² Il ne s'agit pas pour Beaumarchais de contester les privilèges de la naissance, qu'il trouve sensés, mais de s'insurger contre les abus de la naissance, qui menacent les droits de ceux qui ne sont pas bien nés, comme il le précise sans ambiguïté dans la préface du *Mariage*.

⁶³³ Paul Ricœur s'était attardé sur ce besoin de reconnaissance et sur cette lutte pour la reconnaissance ; lutte engagée par l'individu pour exiger qu'on le reconnaisse pour ce qu'il est. Cette lutte doit se couronner par un sentiment de gratitude de l'individu reconnu. Figaro a engagé cette lutte pour la reconnaissance mais, n'ayant pas été réellement reconnu pour ce qu'il est, il n'a pas connu ce sentiment de gratitude envers son entourage.

Hegel définit, quant à lui, trois modèles de reconnaissance que l'individu cherche à atteindre : la reconnaissance juridique, la reconnaissance dans l'amour et la reconnaissance dans l'Etat. Figaro a dû batailler pour obtenir une reconnaissance juridique en obtenant de son père qu'il le reconnaisse dans le registre de l'état civil. Il a obtenu la reconnaissance dans l'amour ; Suzanne l'a toujours aimé pour ce qu'il est. Reste la reconnaissance dans l'Etat qui, dans la société dans laquelle évolue Figaro, ne peut être possible. Il faudra attendre que l'on reconnaisse le mérite personnel au même titre que les privilèges de la naissance pour que cette troisième reconnaissance puisse être possible pour Figaro.

ontologique et sociale ambitionnée par le personnage de Beaumarchais. À cet égard, l'auteur du *Mariage* prend ses distances par rapport à un principe dramatique récurrent dans le théâtre du XVIII^e siècle, destiné à jeter la lumière sur l'identité et propose un parcours original d'un personnage qui n'est plus l'objet d'une reconnaissance dramatique, fruit du hasard, mais sujet et artisan d'une reconnaissance sociale qu'il exige des autres, de la société.

Beaumarchais inverse ainsi le processus de la reconnaissance ; il ne s'agit plus d'un personnage qui reconnaît et découvre son identité, mais d'un personnage qui tente inlassablement de faire reconnaître cette identité à un entourage qui le rejette et l'aliène. Par conséquent, la reconnaissance n'a pas de sens, ni de raison d'être en dehors de la société. Figaro n'a jamais renoncé à la société, en cela il est radicalement différent des personnages de Diderot. Dorval du *Fils Naturel*, le fils des *Pères Malheureux*, Saint-Albin du *Père de Famille* ont été prêts à sacrifier la société à laquelle ils sont revenus grâce aux liens du sang. Le héros de Beaumarchais, lui, a toujours été marginalisé, élevé par des bandits et sans attaches familiales, pourtant, il n'a jamais cessé d'essayer de s'y faire une place. Ce n'est plus l'ordre social qui est menacé, comme c'est le cas dans le théâtre de Diderot où le retour de l'individu dans les rangs de la société lève la menace de la désagrégation de cette dernière ; c'est le confort, le bien-être et le bonheur de l'individu Figaro qui importe en priorité, c'est là que Beaumarchais se distingue de ses compères. Diderot avait démontré que l'individu doit absolument rejoindre la société sous peine d'être taxé de méchant. À l'inverse, Beaumarchais choisit, à travers les deux premières pièces de sa trilogie, de dire la lutte acharnée et déterminée de l'individu pour intégrer la société, en dépit des préjugés et des humiliations. En cela, il semble avoir mieux persuadé de l'intérêt des liens sociaux que son prédécesseur. La société doit aménager une place aux individus de l'étoffe de Figaro, elle doit reconnaître les talents de ceux qui ne peuvent pas prétendre aux privilèges qu'offre la naissance. Elle ne peut pas se passer de ces

talents pour asseoir l'ordre et la justice, seuls garants de sa félicité et de sa pérennité⁶³⁴.

⁶³⁴ C'est le rôle que joue Figaro auprès de la famille Almaviva dans *La Mère Coupable*. Son échec, dont nous avons expliqué les causes plus haut, n'annule pas sa bonne volonté et sa détermination à sauver la famille de son maître de l'imposteur qui la menace.

La scène de reconnaissance semble être investie, dans le théâtre de Mercier et celui de Beaumarchais, d'une mission précise et complexe. En dépassant les préceptes diderotiens autour du drame, ces deux auteurs ont eu recours cette scène de manière différente dans le cadre de leurs projets dramatiques et idéologiques respectifs.

Le théâtre de Mercier s'inscrit certes dans le prolongement du drame diderotien mais, il s'en écarte progressivement en affichant de nouvelles priorités attribuées à l'art dramatique. Il a proposé dans ses écrits théoriques une formulation ouvertement politique de la mission du théâtre. Or, en se proposant de mettre en scène l'antagonisme social scandaleux dans la société française, il a eu recours de manière systématique à la scène de reconnaissance pour désamorcer ce même conflit qu'il entend dénoncer. Alors qu'il prétend soulever la multitude contre le faste insultant des riches, son théâtre ne fait qu'escamoter les problèmes qu'il pose et pacifier les relations entre riches et pauvres à coup de scènes de reconnaissances qui assortissent les acquis des premiers et les revendications des seconds. Dans ce théâtre, il y a un divorce manifeste entre les revendications politiques et sociales dans les écrits théoriques, d'un côté, et la réalisation dramatique, de l'autre. Les scènes de reconnaissances qui pullulent dans les drames de Mercier témoignent de cette incohérence profonde de l'œuvre. Mercier prétend bouleverser les structures sociales et veille paradoxalement à ce que rien ne change réellement, s'armant du pathétique outrancier des reconnaissances pour détourner des véritables enjeux de son théâtre. Les scènes de reconnaissances offrent l'avantage évident de donner à voir un spectacle harmonieux, touchant et beau ainsi que des réconciliations systématiques entre des personnages que tout oppose. Elles présentent comme naturelle la conservation de l'ordre initial.

Beaumarchais, quant à lui, n'a jamais souhaité un changement des structures sociales, et ce ni dans les drames inspirés par la poétique de Diderot, ni dans la trilogie. Il se défend clairement de vouloir nourrir un sentiment de révolte contre l'ordre établi. Ce qu'il espère réaliser à travers sa trilogie, c'est d'initier un

infléchissement progressif des mentalités et inciter à aménager des possibilités d'ascension sociales au mérite et à l'intelligence. La scène de reconnaissance dramatique qui est au cœur du *Mariage* prouve l'arbitraire de la naissance car elle dote un personnage intelligent, habile et doué d'un talent certain d'une extraction médiocre alors que le schéma traditionnel veut que l'on surprenne le spectateur en assortissant le mérite personnel à une bonne naissance. C'est le cas de beaucoup de personnages dans le théâtre du XVIII^e siècle à qui l'on annonce qu'ils ont été échangés à la naissance et qu'ils ont au fond des origines nobles. Beaumarchais rêve d'une société dont les barrières sociales ne soient pas infranchissables et figées. La complicité du Comte et de Figaro dans *Le Barbier* laisse entrevoir cette entente possible entre le mérite et la naissance. L'issue du *Mariage* donne à voir un rapport de force qui se résout en faveur du mérite malgré ce qui lui en coûte. *La Mère Coupable* aurait pu confirmer cette cohabitation possible et pacifique si ce n'est la maladresse de la recette dramatique dans laquelle le schisme entre comique et pathétique rend compte de la rupture entre noble et domestique. Ce dernier n'ayant pas pu provoquer la scène de reconnaissance à propos du danger qui menace le noble, a été remis à sa place de domestique au lieu de susciter la reconnaissance de son maître, ce qui aurait réduit la distance odieuse entre les deux.

Ainsi, il semblerait, à la lumière de l'emploi que ces deux auteurs ont fait du principe dramatique de reconnaissance, que Beaumarchais a un avantage certain sur son pair. Alors que chez Mercier, les pauvres se découvrent une origine noble, seul garant de leur ascension sociale et de leur réconciliation avec le Riche ; chez Beaumarchais, le mérite seul doit imposer son droit à la propriété, à l'indépendance et au bonheur.

En s'écartant, à l'occasion des deux premières pièces de la trilogie, de l'oppression du pathétique qui règne en maître absolu sur la majorité écrasante de la production dramatique du XVIII^e siècle en grande partie grâce à son corollaire fidèle qui n'est autre que la scène de reconnaissance, Beaumarchais a prouvé qu'il était possible de parler aux spectateurs et de les intéresser sans faire d'eux des otages de l'émotion et des effusions lacrymales. La postérité lui a donné raison en ayant retenu ces deux

pièces en dépit de toutes les autres. Toutefois, l'essor spectaculaire du Mélodrame au siècle suivant, qui va perpétuer et exagérer le recours aux scènes de reconnaissance, témoigne de la force et de la persistance des schémas, des canevas et des motifs dramatiques qui caractérisent le théâtre pathétique du XVIII^e siècle.

CONCLUSION

Les scènes de reconnaissance font partie intégrante des nouveaux genres dramatiques au XVIII^e siècle. Leur récurrence dans les pièces qui ont marqué les spectateurs de l'époque ainsi que celles retenues par la postérité atteste de la place essentielle qu'elles occupent au sein des comédies nouvelles au siècle des Lumières. Dans la première moitié du siècle, le renouvellement de la comédie est sensible à travers le recours original aux reconnaissances. Dans ses comédies du sentiment, Marivaux s'est proposé de mettre en lumière le processus par lequel le personnage se révèle à lui-même grâce à la naissance de l'amour. Les scènes de reconnaissance correspondent, dans ce théâtre, à cette découverte inédite qui apporte une connaissance authentique de soi. Dans les comédies de Destouches et de La Chaussée, les scènes de reconnaissance contribuent de manière capitale à l'introduction d'un élément neuf, l'émotion, au sein du genre comique, ce qui est totalement inédit. Le rire ne constitue plus, désormais, le but ultime de la comédie, il en est progressivement banni en faveur de l'émotion générée par les scènes de reconnaissance pathétiques qui marquent la comédie nouvelle de cette première moitié du siècle.

Au niveau de la dramaturgie, Marivaux, Destouches et La Chaussée ont opéré dans leurs comédies un écart par rapport aux recommandations d'Aristote quant à la place que doit occuper la reconnaissance au sein de l'intrigue. Il n'est plus question que la reconnaissance soit prisonnière du dénouement. Dans les comédies du sentiment de Marivaux, le processus de la reconnaissance se confond avec l'histoire même du personnage. Il ne s'agit plus d'une partie de la fable mais d'un processus complexe au terme duquel le personnage se découvre tel qu'il ne s'était jamais connu. Les reconnaissances mettent, par ailleurs, en lumière l'instant précis où le personnage prend conscience de la naissance de l'amour en lui. La découverte de ce sentiment est

une expérience fondamentalement neuve qui apporte une connaissance authentique sur soi et qui constitue à la fois l'objet et l'enjeu même de ce théâtre. Dans les comédies moralisantes et larmoyantes de Destouches et de La Chaussée, les scènes de reconnaissance assument différentes fonctions qui ne sont pas prévues par Aristote dans sa *Poétique*. Elles servent l'exposition, rythment l'intrigue, assurent l'articulation entre les actes, rattachent une intrigue secondaire à l'axe principal de l'action pour préserver l'unité d'intérêt et font évoluer l'action jusqu'au dénouement. Les reconnaissances investissent ainsi toutes les étapes de l'intrigue et ne sont plus l'apanage du dénouement.

La récurrence des reconnaissances et leurs nouvelles manifestations au sein des nouvelles comédies prouvent que nos trois auteurs y recourent de manière préméditée. Tous les trois revendiquent et assument ce recours malgré les préjugés qui pèsent sur ce principe dramatique. La réflexion de La Chaussée autour de la place de la reconnaissance au sein du genre sérieux est révélatrice d'une démarche lucide et assumée. Du *Rapatriage* à *La Fausse Antipathie*, s'observe une maturation de la position de La Chaussée relative à la reconnaissance. Pour lui, comme pour Destouches, l'installation des nouveaux genres passe essentiellement par ces scènes très appréciées par le public. De plus, ils sont, tous les deux, intimement convaincus que le spectateur doit impérativement se reconnaître dans ce qui arrive aux personnages. Il faut donc qu'il soit attendri et ému par leur malheur et leur bonheur. Les scènes de reconnaissance répondent au goût des spectateurs de l'époque et favorisent une implication émotionnelle qui constitue un pas décisif vers une adhésion au message moral des pièces. Pour se garantir cette adhésion émotionnelle des spectateurs, Destouches et La Chaussée ont varié les effets produits par la reconnaissance. Ils ont parfois entretenu le suspense dramatique en faisant le choix de tout révéler au spectateur et en renforçant l'empathie de ce dernier à l'égard d'un personnage plongé dans l'ignorance des dangers qu'il encourt. Ils ont également choisi, dans certaines pièces, de préparer au spectateur une surprise finale et d'amener, de manière tardive, des scènes de reconnaissance spectaculaires et

inattendues à la fois pour les personnages et pour le spectateur. Mais, le plus souvent, comptant sur la culture du spectateur et sur sa faculté à reconnaître la reconnaissance, nos deux auteurs ont privilégié un mode de réception à mi-chemin entre le suspense captivant et la surprise totale, qui consiste à dévoiler au spectateur une partie des secrets des personnages et à lui donner, au fil de l'intrigue, des indices autour de leur histoire pour l'inciter à deviner, avant même que la reconnaissance ne se produise, l'issue de l'intrigue.

Marivaux a, quant à lui, choisi d'exposer les ficelles de l'intrigue au spectateur tout en l'invitant à prendre ses distances par rapport à la convention dramatique. C'est la reconnaissance des mécanismes du jeu qui importe dans son théâtre. Il ne s'agit plus d'émouvoir mais de générer un plaisir dramatique grâce à cette distance prise avec l'intrigue. Marivaux a délibérément renoncé au suspense et à la surprise dramatiques, préférant intéresser son spectateur au processus même de la reconnaissance, qui constitue l'enjeu capital de son théâtre.

L'efficacité des nouvelles recettes dramatiques a directement servi les idées et les thèses développées par les auteurs dans leurs pièces. Si, dans le théâtre de La Chaussée et de Destouches, les scènes de reconnaissance sont synonymes d'accession systématique à une vérité authentique et sont le garant d'un retour à un ordre stable et pérenne, dans celui de Marivaux, les reconnaissances disent parfois l'impossibilité d'une connaissance fiable et absolue des êtres, dans une atmosphère de suspicion généralisée. Ses personnages ont, néanmoins, vécu l'expérience intense de la rencontre avec la vérité, aussi provisoire soit-elle. Les scènes de reconnaissance sont, en effet, autant de moments singuliers et furtifs d'une vérité toujours changeante, toujours fuyante. Le savoir acquis lors des scènes de reconnaissance est toujours problématique : outre ce caractère toujours relatif de la vérité, celle-ci est très souvent décevante et blessante. Les reconnaissances, dans le théâtre de Marivaux, ne disent rien de rassurant, rien de définitif ; elles sont inquiétantes, autant pour les personnages que pour les spectateurs. À l'inverse, une vision foncièrement optimiste s'impose lors des scènes de reconnaissance dans les comédies de

Destouches et de La Chaussée. Ces scènes incarnent la notion de progrès et traduisent une foi inconditionnelle dans un avenir radieux pour tous les personnages en assurant systématiquement une fin heureuse. Manifestations d'une providence bienveillante, elles se substituent à la fatalité tragique. Dans les comédies larmoyantes et moralisantes, elles sont autant d'occasions de célébrer le bonheur individuel, conjugal et familial.

Dans la seconde moitié du siècle, la présence des scènes de reconnaissance au sein des nouveaux genres s'est confirmée et s'est consolidée. Elles ne sont plus simplement mises au service de la célébration de la morale mais sont, désormais, partie prenante d'un système d'idée construit et cohérent.

Dans le théâtre de Diderot, elles sont ce qui assure à la sphère domestique bourgeoise sa part de spectaculaire. Les personnages inscrits dans le cadre de la vie familiale et du quotidien ont également le droit à des destinées et des histoires de vie exceptionnelles et passionnantes. Par ailleurs, les scènes de reconnaissance offrent l'occasion d'apprécier les fondamentaux de la poétique du drame bourgeois. Elles ont été l'occasion de valoriser le jeu du comédien, paramètre essentiel pour favoriser l'illusion dramatique qui supplante, dans la théorie du drame bourgeois, la question de la vraisemblance. Elles sont également l'occasion de donner à voir sur la scène un discours vrai qui jure avec la déclamation classique, et sont l'incarnation de la notion de tableau, chère à Diderot. Quant au mode de réception des scènes de reconnaissance, l'auteur dramatique n'a privilégié ni la surprise ni le suspense, dans les trois pièces que nous avons examinées. Il a choisi de mettre constamment le spectateur dans la gêne et de le plonger dans le doute, et ce dans le but de le soulager de ses angoisses au moment de la reconnaissance. Diderot affirme être persuadé que pour intéresser un maximum de spectateurs, il faut constamment tenter de retenir leur attention et d'entretenir leur curiosité. Le spectateur en sera plus disposé à adhérer aux idées que l'auteur tente de lui communiquer. De même que les reconnaissances contribuent à mettre en lumière les différents points de la poétique du drame bourgeois, elles participent également à la mise en valeur des idées morales et

philosophiques de Diderot. Traduisant l'optimisme de la dramaturgie propre au drame bourgeois, les reconnaissances garantissent un retour systématique à l'ordre et à l'harmonie au sein de la cellule familiale et, par conséquent, au sein de la société. Les personnages renoncent à leurs passions coupables et font passer l'intérêt du groupe social au leur. Le bonheur de l'individu n'est possible qu'au sein d'un ordre social harmonieux. Les scènes de reconnaissances se produisent dans ce théâtre selon un hasard nécessaire et se chargent de ramener les personnages, qui risquent de s'égarer loin de leurs familles, vers la société.

Dans le dernier tiers du siècle, les scènes de reconnaissance acquièrent une coloration franchement politique. Mercier et Beaumarchais ont pris progressivement leur distance par rapport à la poétique du drame et à sa vocation didactique. Dans leur théâtre, les scènes de reconnaissance sont mises au service des questions sociales et politiques soulevées dans leurs pièces.

Dans ses écrits théoriques sur l'art dramatique, Mercier formule l'urgence de donner une épaisseur dramatique aux pauvres dans le drame. Déplorant l'absence scandaleuse des représentants du peuple de la scène française, il a appelé les auteurs dramatiques à mettre exclusivement leur théâtre au service des oubliés de la société et de la scène française. Lui-même s'est proposé d'exposer dans ses drames les malheurs des pauvres et de dénoncer les injustices sociales dont ils souffrent. Or, nous avons démontré que le recours aux scènes de reconnaissance dans son théâtre diminue, voire annule l'audace de l'entreprise de dénonciation des injustices que subissent les pauvres dans ses drames. Les reconnaissances surviennent au hasard et sauvent les personnages opprimés du pire tout en les réconciliant avec leurs propres oppresseurs. Elles ne correspondent jamais, dans ce théâtre, à une remise en cause claire et radicale de l'injustice sociale. En survenant sur le mode du hasard total, en ne présentant que des solutions particulières et provisoires et en assurant une réconciliation systématique entre oppresseurs et opprimés, les scènes de reconnaissance dans les drames de Mercier remettent en cause tout le projet

dramatique novateur et courageux de l'auteur et incarnent les limites de cette initiative inédite au XVIII^e siècle.

La place de la scène de reconnaissance dans le théâtre de Beaumarchais est tout autre. Si l'on excepte les deux premiers drames où l'auteur s'inspire sensiblement de la démarche de Diderot pour ce qui est du rôle accordé aux reconnaissances, au sein de la trilogie, Beaumarchais renouvelle le recours à ce principe dramatique. Dans la dernière pièce de la trilogie, *La Mère Coupable*, la nouveauté et la nature hybride de la recette dramatique, qui mêle les codes de la comédie et les motifs du drame, a été à l'origine de l'inefficacité dramatique des scènes de reconnaissance dans cette dernière pièce de la trilogie. À l'inverse, dans les deux premières pièces de la trilogie, Beaumarchais renouvelle fondamentalement les codes et les significations des scènes de reconnaissance et prend ses distances par rapport aux emplois classiques de cette scène. À la fameuse seizième scène du troisième acte du *Mariage*, l'auteur dérange tous les motifs habituels d'une scène de reconnaissance auxquels s'attend le spectateur. La parodie de la reconnaissance n'est pas uniquement conçue en vue de générer le comique de situation. Beaumarchais bouleverse le motif célèbre de la découverte des origines et de la véritable identité, cher à son siècle. Son Figaro se libère totalement de l'emprise du passé, de la médiocrité des parents, du déterminisme de la naissance et de la rigidité de la convention dramatique. Les retrouvailles avec les origines ne sont plus synonymes d'un retour de l'ordre et de l'harmonie qui manquaient tant au personnage. Ce dernier est totalement ancré dans un présent dont il est satisfait et qu'il construit et défend inlassablement contre les menaces qui viennent du passé. Car, loin de faire de lui l'homme heureux et équilibré comme c'est le cas chez Destouches, La Chaussée, Diderot et Mercier, le passé le déçoit, l'importune et l'accable. Figaro est plus proche, de ce point de vue, des personnages de Marivaux que les reconnaissances inscrivent totalement dans un présent qui donne du sens à ce qu'ils vivent. La rupture franche et voulue avec le passé, la critique

virulente des abus du Comte dont le seul atout est la naissance, la revendication du mérite personnel et le refus de toute forme de déterminisme familial sont autant de pas vers une reconnaissance de l'individu, au sein du tissu social, qui tend à s'affranchir de l'emprise des préjugés et qui se bat pour faire reconnaître son droit à l'épanouissement personnel et au respect social. Ainsi, nous pouvons l'affirmer au terme de ce travail, la scène de reconnaissance est incontestablement un des motifs dramatiques qui a le plus marqué les nouveaux genres dramatiques au siècle des Lumières. Les auteurs dramatiques y ont eu recours de diverses manières et dans des buts différents. Dans la Préface de *Jenneval*, Mercier avait écrit :

À mesure que les lumières s'étendent, se fortifient, naissent dans les arts de nouvelles combinaisons. Elles sont le fruit du temps, de l'expérience et de la réflexion. Il est réservé, sans doute, au siècle de la philosophie de donner au peuple un genre dont il puisse entendre et reconnaître les personnages. Le système dramatique a visiblement changé depuis Corneille jusqu'à La Chaussée : encore quelques nuances de plus, un nouveau degré de vérité et de vie, et la nation bénira les poètes.⁶³⁵

Nous pensons que le recours permanent aux scènes de reconnaissance dans le théâtre des Lumières et l'évolution sensible de leurs rôles et significations, depuis le début du siècle jusqu'aux années de la Révolution, renseigne sur cette volonté de provoquer essentiellement et avant tout une reconnaissance du spectateur dans le personnage et dans la fable. Favoriser ce lien entre la scène et la salle semble être un des enjeux essentiels de la réflexion et de la pratique théâtrales du siècle. La priorité est clairement donnée à des intrigues qui favorisent le plaisir dramatique et à des stratégies qui privilégient un effet certain sur le spectateur. Les auteurs dramatiques n'ont eu de cesse de rechercher une forme de complicité avec le public, notamment à travers cette omniprésence de la reconnaissance.

⁶³⁵ MERCIER, *Jenneval*, p10

Jacques Scherer avait fait remarquer que « les nouveaux auteurs se sont rabattus sur les ressorts, ils les ont montrés à nu et ont en éprouvé, peut-être avec surprise, la force dramatique⁶³⁶ ». Nous pensons que la surprise n'est pour rien dans le recours massif aux reconnaissances et que la tonalité pathétique et l'atmosphère émouvante des retrouvailles et des rencontres correspondent à une démarche préméditée qui a assuré aux auteurs dramatiques l'attention et l'implication émotionnelle et mentale des spectateurs. Ces derniers en sont arrivés, au fil du siècle, à reconnaître la reconnaissance, à la deviner et à en savourer les effets avant même qu'elle ne se produise sur la scène. Les auteurs dramatiques ont fait de cette scène un des générateurs du pathétique, ils l'ont promu comme un des fondements essentiels du genre sérieux et ont joué avec ses codes et varié ses implications. Ce traitement assez spécifique semble désigner la reconnaissance comme l'essence même du processus de la représentation qui installe des passerelles entre la scène et la salle. Le succès de la reconnaissance dans le théâtre du XVIII^e siècle et sa persistance malgré les critiques croissantes des théoriciens tient sans doute à la puissance et à la diversité de ses effets : elle associe en effet l'émerveillement du spectacle au plaisir intellectuel de l'ironie et de la conscience métathéâtrale. Elles sont, à notre sens, un élément fondamental de la dramaturgie des Lumières qui permet de ménager et de soutenir l'intérêt grandissant du spectateur et qui matérialisent un de ses impératifs : un mode de réception fondé sur les effets pathétiques et déterminé par la sensibilité.

Le XVIII^e siècle a choisi d'inspirer la morale plutôt que de l'enseigner, comme c'était le cas au siècle précédent. Installer une atmosphère propice à l'attendrissement et aux effusions lacrymales est indispensable pour agir sur les spectateurs et les amener à adhérer spontanément au projet moral, social et politique des pièces. De l'efficacité du pathétique, vecteur d'idées, dépend l'efficacité de l'entreprise morale et politique. Cette stratégie adoptée par les auteurs dramatiques révèle un ordre de

⁶³⁶ LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, p. 210

priorité qui caractérise la plupart des pièces du siècle et qui consiste à faire passer tout ce qui génère l'émotion, au sein de l'intrigue, avant la notion de vraisemblance. Or, les scènes de reconnaissance ont très souvent été considérées comme le talent d'Achille du théâtre du XVIII^e siècle, notamment par la critique moderne, alors qu'elles font partie d'une dramaturgie assumée et recherchée à l'époque des Lumières. Dans sa « Notice sur La Mère Coupable », René Pomeau affirme, non sans mépris :

Il faut se rendre à cette évidence : longtemps les spectateurs se laissèrent émouvoir par des moyens très gros, restant indifférents à l'invraisemblance de l'action comme au schématisme des caractères. Si l'on écrit un jour l'histoire du public théâtral, sans doute conclura-t-on qu'à la différence du bon sens, le bon goût n'est point "la chose du monde la mieux partagée".⁶³⁷

Pierre Voltz, quant à lui, a expliqué cette caractéristique du théâtre du XVIII^e siècle par « l'évolution de la sensibilité » et par la « confusion qui naît entre l'art et l'émotion directe [qui] exige des moyens moins subtils et plus directs d'action sur le public⁶³⁸ ».

Certes, ce qui faisait pleurer les spectateurs du XVIII^e n'a presque plus d'effet sur un spectateur ou un lecteur moderne ; certes, ce qui plaisait à un spectateur du XVIII^e peut ne plus plaire aux spectateurs d'aujourd'hui. Anne Coudreuse l'avait relevé en faisant remarquer que « ces élans de tendresse collective nous sembleraient aujourd'hui totalement ridicule et on en trouverait actuellement un équivalent dans le générique de fin de certains "reality show"⁶³⁹ ». Mais, cette différence naturelle d'appréciation, à plus de trois siècles d'écart, ne peut légitimer un jugement de valeur

⁶³⁷ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère Coupable*, présentation par René Pomeau, GF Flammarion, Paris, 1965, p. 244

⁶³⁸ VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 120

⁶³⁹ COUDREUSE, Anne, *Le refus du Pathos au XVIII^e siècle*, Eds. Champion, Paris, 2001, p.31

et une condamnation définitive du goût de cette époque sous prétexte qu'il n'est plus d'actualité ou qu'il ne correspond plus aux attentes des spectateurs modernes. Par ailleurs, la littérature a toujours tenté « d'émouvoir par des moyens gros », selon l'expression de Pomeau. Umberto Eco l'a démontré en parlant du roman populaire :

Il [use] de solutions préconçues, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Il [joue] d'itérations continuelles, afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu. [...] ce faisant, il [déploie] une telle énergie, il libère un tel bonheur, sinon inventif, du moins combinatoire, qu'il propose une jouissance qu'il serait hypocrite de nier. [...] Il faut reconnaître que la joie de la consolation répond à des exigences profondes, sinon de notre esprit du moins de notre système nerveux.⁶⁴⁰

Umberto Eco reconnaît volontiers la légitimité des moyens déployés par la littérature et le cinéma, dont le but essentiel est de produire un effet certain sur le public. La littérature ne peut pas se priver de ces moyens. Eco affirme même que le roman populaire et le roman problématique⁶⁴¹ ont en commun cette volonté d'inquiéter et de créer du suspense. La seule ligne de démarcation réside dans le fait que le premier rassure et fait toujours triompher le bien alors que le second propose des fins ambiguës et inquiétantes.

Au XVIII^e siècle, l'optimisme fondamental des stratégies dramatiques relève de cette volonté d'offrir au public une image rassurante de son monde. Les scènes de reconnaissance avaient pour rôle d'attendrir les spectateurs et de leur donner à voir un univers domestique rassurant et solide qui doit désigner un ordre social tout aussi rassurant et solide. Les scènes de reconnaissance ont joué un rôle décisif dans cette perspective, Henri Lagrave l'affirme clairement :

⁶⁴⁰ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 19

⁶⁴¹ Eco prend pour exemple le roman du XIX^e siècle.

Qu'il s'agisse de tragédie ou de comédie, de Mérope ou de Mélanide, le moment le plus touchant est celui de la reconnaissance, qui réunit les êtres séparés. On applaudit au triomphe de l'amour, à celui de la vertu, au bonheur des justes, au châtement des méchants. Le dénouement dissipe les malentendus, et fait enfin régner la justice ; le théâtre est une bienfaisante illusion, une revanche sur la vie. Le roman envahit la scène ; bientôt naîtra le mélodrame.⁶⁴²

Il n'est nullement question d'inquiéter les spectateurs, bien au contraire. Les auteurs dramatiques veulent à tout prix les prédisposer psychologiquement à aimer ce qu'ils voient sur la scène, sachant qu'il est difficile de ne pas s'émouvoir et de ne pas pleurer en assistant à des retrouvailles si surprenantes, si exceptionnelles, que le spectateur attend avec impatience. Ils sont bien conscients que peu résistent à cette émotion envahissante. Les reconnaissances sont très souvent conçues pour émouvoir dans le théâtre du XVIII^e siècle, et elles émeuvent. Umberto Eco analyse, ainsi, cette propriété des œuvres conçues pour émouvoir :

Impossible de manger un bonbon au miel et – au seul prétexte que l'on a une vaste culture et un contrôle parfait de ses sensations – prétendre sentir un goût de sel. La chimie ne se trompe jamais. Or, il existe une chimie des émotions, et, selon une tradition ancestrale, une intrigue bien ficelée est une composante génératrice d'émotions. Conclusion : une intrigue bien ficelée suscite les émotions qu'elle s'était fixées comme effet. On peut toujours après coup, s'en vouloir de les avoir éprouvées, ou les déclarer répugnantes et les rejeter, ou critiquer les intensions ayant présidé à l'élaboration de la machine qui les a provoquées. C'est un autre problème.⁶⁴³

Au XVIII^e, les auteurs dramatiques ont compris qu'il fallait passionner et exalter le spectateur. Marmontel a prévu et prévenu les critiques adressées au genre pathétique dans son article « Drame » en affirmant, avec malice : « on

⁶⁴² LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, p. 637

⁶⁴³ ECO, Umberto, «Pleurer pour Jenny», in *De Superman au Surhomme*, p. 13

n'a point assemblé les hommes pour leur montrer sur un théâtre ce qui se passe tous les jours autour d'eux⁶⁴⁴». Les spectateurs, de leur côté, semblent avoir accepté les règles du jeu en se préoccupant, avant tout, de leur propre plaisir.

L'histoire littéraire réserve un sort ambivalent au genre sérieux. Il est, en effet, assez significatif que ce qui fait la force du genre sérieux, pour certains critiques, est précisément ce qui fait sa faiblesse, pour d'autres. Son ambition a été d'avoir prise sur les réalités sociales et politiques au moyen de la fiction, d'agir sur ces réalités de manière efficace grâce au spectacle qui offre une image du monde, revue et corrigée, une « utopie vraie⁶⁴⁵ ». Les auteurs ont pensé que l'idéalisation était le meilleur chemin, à la fois, vers le cœur du spectateur et vers ses réalités, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Ils étaient convaincus qu'une « idée platement énoncée au théâtre ne s'adresse qu'à l'intellect, c'est-à-dire qu'elle laisse une empreinte peu profonde⁶⁴⁶ », que les excès sont précisément utiles au théâtre quand celui-ci se propose d'agir efficacement sur les cœurs et les esprits. Or, on explique systématiquement l'échec des nouveaux genres dramatiques au XVIII^e siècle par la fracture entre ses ambitions et les moyens dramatiques déployés pour les réaliser. Le drame bourgeois n'aurait pas pu « concilier son obsession réaliste et la nécessité, proprement théâtrale, de mettre en scène des situations de crise, donc exceptionnelles⁶⁴⁷ ».

Alors ? Est-il vrai que les scènes de reconnaissance ne sont que de simples arguments publicitaires ? Est-il vrai qu'elles ne sont que l'expression d'un

⁶⁴⁴ MARMONTEL, *Eléments de Littérature*, Art. « Drame », t. XIII, p. 178

⁶⁴⁵ SZONDI, Peter, « Denis Diderot : Théorie et Pratique Dramatique », in *Diderot, Grands Dramaturges*, comédie Française, 1984, p. 59

⁶⁴⁶ CONESA, Gabriel, *La Trilogie de Beaumarchais*, PUF, 1985, p. 176

⁶⁴⁷ BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, PUF, 2005, p. 18

optimisme désespérant⁶⁴⁸ ? Cette formule oxymorique rend-t-elle compte de la richesse de ce théâtre ? Peut-on dire que la majorité des pièces qui constituent le répertoire dramatique du XVIII^e siècle ne sont que la manifestation d'une *Infra-littérature*, comme le pense, notamment, Pomeau ? Nous pensons que ces jugements sont radicaux et très sévères. Ils ne prennent pas en compte les ambitions morales, sociales et politiques d'un siècle qui s'est couronné par une Révolution. Ils ne prennent pas en compte, non plus, le goût du public et sa spécificité culturelle. Le genre dramatique est différent des autres genres littéraires dans le sens où il est le seul à installer une relation privilégiée et directe avec le public dont l'approbation ne doit pas être jugée comme accessoire ou secondaire. Il est totalement légitime que les auteurs dramatiques tentent de séduire leurs spectateurs, de répondre intelligemment à leurs attentes et de créer les conditions qui favorisent le plaisir dramatique. Le théâtre des Lumières a pris en compte le goût du public, il a privilégié des stratégies dramatiques fondées sur l'effet. Les scènes de reconnaissance traduisent ce choix et incarnent, par leur récurrence, leurs manifestations et leurs significations le projet idéologique des Lumières.

Au théâtre, le XVIII^e siècle a préféré parler au cœur, plutôt qu'à la raison.

⁶⁴⁸ Voltz qualifie les comédies de Destouches de « *désespérément optimiste[s]* », dans son ouvrage *La Comédie*. Il importe de rappeler également que la philosophie du drame est souvent critiquée au nom de ce que Nietzsche appelle avec beaucoup de mépris « la dialectique optimiste ».

BIBLIOGRAPHIE

I- Textes de référence

1. Œuvres dramatiques

Beaumarchais, (Pierre-Augustin Caron de) *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (1775), GF Flammarion, Paris, 1965

- *Essai sur le genre dramatique Sérieux* (1767), *Œuvres*, Paris, Ed. Gallimard, 1988.
- *Eugénie*, (1767), Théâtre complet, (texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant), Paris, NRF Gallimard, Coll La Pléiade, 1957.
- *L'Autre Tartuffe ou La Mère Coupable* (1792), GF Flammarion, Paris, 1965
- *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (1778), GF Flammarion, Paris, 1965
- *Le Mariage de Figaro, Édition avec analyse dramaturgique par Jacques Scherer*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966.
- *Les Deux Amis ou le négociant de Lyon*, (1770), Théâtre complet, (texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant), Paris, NRF Gallimard, Coll La Pléiade, 1957.

Destouches (Philippe Néricault), *L'Ambitieux et l'indiscrette* (1737), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXII, 1772.

- *L'Amour usé* (1741), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXII, 1772.
- *L'Envieux ou la critique du philosophe marié* (1727), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 2, Amsterdam, M. DCC. LX

- *L'Ingrat*, (1712) *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 5, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *L'obstacle Imprévu* (1717), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 2, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *La Fausse Agnès* (1727), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 2, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *La Force du Naturel* (1750), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Curieux impertinent* (1710), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Dissipateur ou l'honnête friponne* (1753), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 5, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Glorieux* (1732), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Mari Confident* (1736), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 10, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Médisant* (1715), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 2, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le philosophe marié* (1727), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 5, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Les Philosophes amoureux* (1729), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 4, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le tambour nocturne ou le mari devin*, (), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 5, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.
- *Le Triple Mariage* (1716), *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française*, Tome 2, Amsterdam, M. DCC. LXXIL, 1772.

Diderot (Denis), *Le Fils Naturel ou les épreuves de la vertu* (1757), *Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.

- *De la poésie dramatique, Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.
- *Éloge de Richardson, Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.
- *Entretiens sur le Fils Naturel, Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.
- *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigée par Diderot et D'Alembert (1751-1772), Encyclopédie en ligne, Lexilogos.
- *Le Père de Famille (1758), Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.
- *Les Pères Malheureux (1770), Œuvres Complètes*, Edition chronologique Introductions de Roger Lewinter, Le Club Français du Livre, 1971.
- *Paradoxe sur le Comédien, Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.
- *Salon de 1767, Œuvres*, t. IV (Esthétique-Théâtre) éditions Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996.

La Chaussée (Nivelle de), *L'Ecole des amis (1737), Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 1, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.

- *La Fausse Antipathie (1733), Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 1, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *L'Ecole de la jeunesse (1749), Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 4, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *L'Ecole des amis (1737), Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 1, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *L'Ecole des mères (1744), Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 2, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.

- *L'Homme de fortune* (1751), *Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 4, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *La Gouvernante* (1747), *Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 3, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *Le préjugé à la mode* (1735), *Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 1, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.
- *Le Rapatriage, Supplément aux œuvres de Nivelle de La Chaussée*, A Amsterdam, M. DCC. LXXVII., 1783.
- *Mélanide* (1741), *Œuvres de Monsieur Nivelle de a Chaussée, de l'Académie française*, tome 2, Paris, Prault, M. DCC. LXII., 1762.

Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de), *L'École des mères* (1732), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.

- *Journaux et œuvres diverses, (Édition complète revue et mise à jour)*, Garnier, 2001.
- *L'Épreuve* (1740), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *L'Heureux stratagème* (1733), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *L'Île de la Raison* (1727), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *L'Île des Esclaves* (1725), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *La Double Inconstance* (1723), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *La Femme Fidèle* (1750), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *La Joie Imprévue* (1738), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *La Méprise*, (1734), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *La Mère Confidente* (1735), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *Le Dénouement Imprévu* (1724), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *Le Préjugé vaincu* (1746), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.
- *Les Acteurs de bonne foi* (1757), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.

- *Les Fausses Confidences* (1737), La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.

Mercier (Louis-Sébastien), *La Brouette du Vinaigrier* (1775), Théâtre Complet, tome III, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].

- *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- *Jenneval ou le Barnevelt François* (1772), Théâtre Complet, tome I, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Le Déserteur* (1770), Théâtre Complet, tome I, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Le Faux ami* (1772), Théâtre Complet, tome II, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Le Juge* (1774), Théâtre Complet, tome II, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Les tombeaux de Vérone* (1782), Théâtre Complet, tome IV, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Molière* (1776), Théâtre Complet, tome III, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Nathalie* (1775), Théâtre Complet, tome I, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].
- *Zoé* (1782), Théâtre Complet, tome IV, A Amsterdam : Chez B. Vlam. ; A Leide : Chez J. Murray., MDCCLXXVIII [1778]-MDCCLXXXIV [1784].

2. Textes sur le théâtre

- ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles Lettres, 2008.
- CAILHAVA, Jean-François, *De l'art de la comédie*, [nouvelle édition 1786], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- CLEMENT, Bruno, *La Tragédie Classique*, Seuil, 1999.
- COLLE, Charles de, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1868.
- CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, GF Flammarion, Paris, 1999.
- COUPRIE, Alain, *Le Théâtre, Texte, Dramaturgie, Histoire*, Armand Colin, 2007.
- COUPRIE, Alain, *Lire la Tragédie*, Dunod, 1998.
- DE CHASSIRON, Pierre-Mathieu Martin de, *Réflexions sur le comique larmoyant*, A Paris, chez Durand et Pissot, 1749
- DE LA BRETONNE, Restif Nicolas-Edme, *La Mimographe*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1988.
- *Dramaturgies Langages Dramatiques*, Mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Librairie Nizet, 1986.
- *Esthétique Théâtrale, Textes de Platon à Brecht*, Jacques Scherer, Monique Borie et Martine de Rougemont, Sedes, 1982.
- FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Fayard, 1989.
- FRERON, Elie-Catherine, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Genève Slatkine, 1966.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes Théories du Théâtre*, Armand Colin, 2008.

- *La Comédie à l'Âge Classique*, Michel Gilot, Jean Serroy, Belin Sup, 1997.
- LA HARPE, Jean-François, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris : H. Agasse, 1799.
- LA PORTE ET CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames et celui des auteurs dramatiques*, 3 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- *L'Univers du Théâtre*, Gilles Girard, Réal Ouellet, Claude Rigault, Littératures Modernes, PUF, 1978.
- MARMONTEL, Jean-François, *Eléments de Littérature, Œuvres complètes*, Paris, Verdière, 1818.
- MEYER, Michel, *Le Comique et le Tragique, Penser le théâtre et son histoire*, PUF, 2003
- MOLIERE, *Critique de l'école des femmes, Les Œuvres de Monsieur de Molière*, Tome II, Paris, M. DC. LXXXII., 1681.
- PALISSOT, Charles de Mentenoy, *Petites lettres sur les grands philosophes*, Paris, M DCC. LVII., 1757.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre*, Nathan Université, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1926.

II- Bibliographie critique

1. Théâtre du XVIII^e siècle

a. Poétique et histoire des nouveaux genres dramatique.

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994.
- BENAC-Giroux, Karine, *L'Inconstance dans la comédie du XVIII^e siècle*, L'Harmattan, 2010.
- BOURKI, Claude, *La Commedia Dell'arte, Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, (sous la direction de Gabriel Conesa), Sedes, 1999.
- CANOVA, Marie-Claude, *La Comédie*, Hachette, 1993.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le Visage, du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève, 1983.
- CORVIN, Michel, *Lire la Comédie*, Dunod, Paris, 1994.
- DORT, Bernard, *Théâtre Public 1953-1966*, Editions du Seuil, 1967.
- *Ecrits sur le théâtre, I, Le Drame, Entretien sur Le Fils naturel (Dorval et moi)*, suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, Coll. Agora les classiques, Pocket, 1995.
- FAGUET, Emile, *Propos de Théâtre*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903-1906.
- FONTAINE, Léon, *Le Théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*, Versailles, 1878.
- FORESTIER, Georges, *Essai de Génétique Théâtrale*, Droz, Genève, 2004.
- FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français 1550-1680*, Droz, 1988.
- FRANTZ, Pierre, *Théorie et pratique du drame bourgeois*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès-Lettres, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, UFR Études théâtrales, 1994.
- GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1971.

- GOLDZINK, Jean, *De chair et d'ombre, Essais sur Molière, Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de la Bretonne et Goldini*, Paradigme, Orléans, 1995.
- GOULEMOT, Jean-Marie, *La Littérature des Lumières*, Armand Colin, 2002.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
- JOLIBERT, Bernard, *La Commedia Dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Harmattan, 1999.
- KYRIAKI, Christodoulou, *De Molière à Beaumarchais, Introduction à l'évolution de la comédie classique en France*, Athènes, 1983.
- *La Chaussée, Destouches et la Comédie Nouvelle au XVIII^e siècle*, sous la direction de Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand, PUPS, 2012.
- LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Librairie C. Klincksieck, 1972.
- LARROUMET, Gustave, *Études d'Histoire et de critique dramatiques*, Paris, Hachette, 1892.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Circé Poche, 2005.
- *Le Théâtre en France, 1. Du Moyen Âge à 1789*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, A. Colin, 1977.
- *Le Théâtre Français du XVIII^e siècle, -histoire, textes choisis, mises en scène-*, sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand, Editions L'avant-scène théâtre, 2009.
- *Le Valet passé maître Arlequin et Figaro*, ouvrage dirigé par Elisabeth Rallo, Ellipses, 1998.
- LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1891.

- LEMAITRE, Jules, *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882.
- LENIENT, Charles, *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1888.
- LINTILHAC, Eugène, *Histoire Générale du Théâtre en France, IV La Comédie Dix-huitième siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1973.
- LIOURE, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Armand colin, 1973.
- MACE-BARBIER, Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunot, 1999.
- MORAUD, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, (Thèse présentée devant l'université de Paris IV en 1974), Honoré Champion, 1977.
- MORAUD, Yves, *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro, valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, PUF, 1981.
- PERCHELET, Jean-Pierre, *L'Héritage Classique, La Tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- POULET, Georges, *Études sur le Temps humain, II, La Distance Intérieure*, Plon, 1952.
- POULET, Georges, *Études sur le Temps humain*, Plon, 1949.
- SARCEY, Francisque, *La Comédie, Molière, Regnard, Marivaux, Beaumarchais, etc.*, Librairie des Annales politiques et littéraires, 1900.
- SCHERER, Jacques, *Dramaturgie du vrai-faux*, PUF, 1994.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie Classique en France*, Librairie Nizet, 2001.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Hachette, 1995.
- TRAHARD, Pierre, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Tome I, Slatkine Reprints, Genève, 1968.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle, Jeux, Écritures, Regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Editions espaces 34, 2000.

- TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, PUF, 1975.
- VERNIERE, Paul, *Lumières ou clair-obscur ? Trente essais sur Diderot et quelques autres*, PUF, 1987.
- VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, A. Colin, Paris, 1964.
- VUILLEMIN, Jules, *Éléments de poétique*, Paris, Librairie philosophique Jean Vrin, 1991.

b. Reconnaissance, coup de théâtre, pathétique

- CAVE, Terence, *Recognition, a study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, 1994.
- COUDREUSE, Anne, *Le Refus du Pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.
- ECO, Umberto, « Eugène Sue : le socialisme et la consolation », *De Superman au Surhomme*, Grasset, 1993.
- ECO, Umberto, « L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance », *De Superman au Surhomme*, Grasset, 1993.
- FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'Identité dans le Théâtre Français (1550-1680), Le Déguisement et ses Avatars*, Droz, 1988.
- FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, 1998
- *La reconnaissance sur la scène française XVII^e-XXI^e siècle*, Études réunies et présentées par Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Artois Presses Université, 2009.
- MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009.
- RICOEUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance, trois études*, Stock, 2004.

- SZONDI, Peter, « Tableau et coup de théâtre », *Poétique*, 1972, p.1-14.
- TEMKINE, Raymonde, « Enfant de personne, enfant de quelqu'un », *Europe*, 528, Avril, 1973, p. 71-78.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Rivages, 1986.

c. Etudes monographiques

Sur Beaumarchais :

- *Analyses et réflexions sur ...Beaumarchais, Le Mariage de Figaro*, ouvrage collectif, Ellipses, 1985.
- BEAUMARCAIS, Jean-Pierre, « Enfant Naturel, Enfant de la Nature », *Europe*, 528, Avril 1973, p. 51-56.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, PUF, 2005.
- BOUVIER-AJAM, « Beaumarchais et la vérité historique », *Europe*, 528, Avril 1973, p. 89-104.
- CONESA, Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais, Ecriture et dramaturgie*, PUF, 1985.
- DELON, Michel, « Beaumarchais et l'autre révolution », *Europe*, 528, Avril 1973, p. 79-88.
- DIDIER, Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, PUF, 1994.
- LECARPENTIER, Sophie, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais, Efficacité, gaieté, musicalité*, Librairie Nizet, 1998.
- LINTILHAC, Eugène, *Beaumarchais et ses œuvres, précis de sa vie et histoire de son esprit d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887.

- MILHAUD, Gérard, « Ce qui naît avec Beaumarchais », *Europe*, 528, Avril 1973, p.115-124.
- PLAGNOL-DIEVAL, *Analyse Littéraire, La trilogie de Beaumarchais : un art théâtral*, L'agrégation de lettres modernes 2005, Armand Colin, 2004.
- POMEAU, René, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Puf, Écrivains, 1987.
- POMEAU, René, *Beaumarchais, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1956.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1999.
- *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, edited by Haydn Mason, The Voltaire Foundation, Oxford, 1978.
- UBERSFELD, Annie, « Un balcon sur la terreur : Le Mariage de Figaro », *Europe*, 528, Avril 1973, p. 105-115.

Sur Destouches :

- BENAC-Giroux, Karine, *Destouches, Masques et Métamorphoses du Moi*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches, l'homme et l'œuvre*, Librairie universitaire Debreczen, 1918.
- HOFFMANN-LIPONSKA, Aleksandra, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisante*, Romanska Poznan, 1979.
- HOFFMANN-LIPONSKA, Aleksandra, *Philippe Néricault Destouches. Étapes d'une carrière dramatique*, Studia Romanica Posnaniensia X, Poznan, 1983.
- SCHOEPKE, P T, *Philippe Néricault Destouches et son théâtre*, Leipzig, 1886.

Sur Diderot :

- BELAVAL, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, 1950.
- BONNET, Jean-Claude, *Diderot*, Le Livre de Poche, 1984.
- BUFFAT, Marc, *Diderot, l'invention du drame*, Klincksieck, 2000.
- CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Colin, 1973.
- *Diderot Studies XIV*, Edited by Otis Fellows and Diana Guiragossian, Droz S.A., Genève, 1971.
- *Diderot*, coll. « Grands Dramaturges », Comédie Française, Paris, 1984.
- DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, PUF, 2001.
- GOUBIER-ROBERT, Geneviève et BORDAS, Eric, *Autour du Fils naturel et du Rêve de d'Alembert de Diderot*, Atlante, 2000.
- GRONK, Nicolas, *Etudes sur le Fils Naturel et les Entretiens sur le Fils Naturel*, Oxford : Voltaire Foundation, 2000.
- LEWINTER, Roger, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot Studies VIII*, Droz S.A., Genève, 1966.
- LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence, essai sur la forme de l'œuvre*, Editions Champ Libre, 1976.
- NIKLAUS, Robert, « Diderot et Rousseau, pour et contre le théâtre », *Diderot Studies IV*, Edited by Otis Fellows, Librairie Droz S.A., Genève, 1963, p. 153-189.
- PROUST, Jacques, « Le paradoxe du Fils Naturel », *Diderot Studies IV*, Edited by Otis Fellows, Librairie Droz S.A., Genève, 1963, p. 209-220.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Le Comédien Fantôme dans le Paradoxe sur le Comédien de Diderot » pp. 277-296, in *Dramaturgies de l'Ombre*, sous la direction de Françoise Lavocat et François Lecercle, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

- SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1997.

Sur La Chaussée :

- LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Nivelle de La chaussée, Rival ou disciple de Marivaux ? », *Nivelle de La Chaussée, Destouches et la Comédie Nouvelle*, PUPS, 2011, p. 329-338.

Sur Marivaux :

- AILLOUD-NICOLAS, Catherine, *Le dénouement dans les pièces en un acte de Marivaux : structure dramaturgique*, Université Lumière Lyon 2, 2003.
- BONHOTE, Nicolas, *Marivaux ou les machines de l'opéra, étude de sociologie de la littérature*, L'Âge d'Homme, 1974.
- DORT, Bernard, *Théâtre Public, 1953-1966*, « A la recherche de l'Amour et de la Vérité », pp. 41-70, Editions du Seuil, 1967.
- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, NRF, Gallimard, 1981.
- « La Pudeur et La Surprise », *Europe*, (nov-dec), p. 6/12, 1996.
- LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Ducros, 1970.
- LARROUMET, Gustave, *Marivaux sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- *Marivaux, ou les préjugés vaincus ? La Surprise de l'Amour, La Seconde Surprise de l'Amour, Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, ouvrage coordonné par Catherine Ailloud-Nicolas, CNED, 2009.

- *Marivaux et l'Imagination*, Actes du Colloque de Toulouse organisé par le groupe « Idées, Thèmes et Formes 1590-1789 », Editions Universitaires du Sud, 2002.
- Marivaux, *Les Fausses Confidences, L'être et le Paraître*, par Paul-Laurent Assoun, Editions Marketing, Paris, 1987.
- « Marivaux Réactionnaire ? », pp. 65-71, par Roger Navarri, *Europe*, 1963.
- *Marivaux Subversif?* sous la direction de Franck Salaün, Editions Desjonquères, 2003.
- PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Université de Paris III Panthéon-Sorbonne, 1986.
- RUBELLIN, Françoise, *Lectures de Marivaux, La Surprise de l'Amour, La Seconde Surprise de l'Amour, Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- SANAKER, John Kristian, *Le Discours mal apprivoisé – essai sur le dialogue de Marivaux* – Solum Forlag A/S, Norvège, Oslo, 1987.

Sur Mercier :

- BECLARD, Léon, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps, d'après des documents inédits*, Paris, H. Champion, 1903.
- *Louis Sébastien Mercier (1740-1814), Un hérétique en Littérature*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France MCMXCV, 1995.
- RUFİ, Enrico, *Les conceptions esthétiques de Louis-Sébastien Mercier, aperçu d'une poésie laïque*, Thèse de Doctorat, Paris III Sorbonne Nouvelle, 1991.

2. Autres textes

- BECQ, Annie, *Lumières et modernités, de Malebranche à Baudelaire*, Paradigme, Orléans, 1994.

- CHARTIER, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Éditions du Seuil, 1990.
- *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, sous la direction de Marc Fumaroli, PUF, 1999.
- MAUZI, Robert, *L'Idée du Bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Librairie Armand Colin, 1969.
- ROUSSET, Jean, *Formes et Signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Librairie José Corti, 1962.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, (Sixième Réimpression), Librairie José Corti, 1968.
- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur Intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986.
- VUILLEMIN, Jules, *Eléments de Poétique*, Paris, 1991.
- WOODWARD, Servanne, *Explorations de l'imaginaire de la représentation au 18^e siècle français. Chardin, Vigée-Lebrun, Diderot, Marivaux*, The Edwin Mellen Press, 2001.

3. Dictionnaires et Encyclopédies

- CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1997.
- *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1998.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1993.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du Théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire du Théâtre*, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1985.

Table des matières

| | |
|--|------------|
| INTRODUCTION | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE | 30 |
| PLACE ET PORTEE DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LES COMEDIES DE MARIVAUX, DE DESTOUCHES ET DE NIVELLE DE LA CHAUSSEE | 30 |
| 1. PLACE DE LA RECONNAISSANCE DANS LA COMEDIE NOUVELLE | 39 |
| 1.1 Renouveau de la comédie : nouveauté des sujets et introduction de l'émotion | 39 |
| 1.2 Réflexions lucides sur la reconnaissance et revendication de son potentiel dramatique | 54 |
| 1.2.1 La reconnaissance, « partie honteuse de la pièce » | 54 |
| 1.2.2 Reconnaissance et adhésion du spectateur | 71 |
| 2. PROPRIETES DRAMATIQUES ET MORALES DE LA RECONNAISSANCE DANS LA COMEDIE NOUVELLE | 87 |
| 2.1 La reconnaissance dans le théâtre de Marivaux | 87 |
| 2.1.1 La reconnaissance d'un déguisement conscient | 88 |
| 2.1.2 La reconnaissance de soi | 99 |
| 2.1.3 Une reconnaissance problématique | 118 |
| 2.2 La reconnaissance dans les comédies de Destouches et de La Chaussée | 127 |
| 2.2.1 Les reconnaissances dans le théâtre de Destouches | 129 |
| 2.3 La reconnaissance dans les comédies larmoyantes de La Chaussée | 147 |
| 2.3.1 Les scènes de reconnaissance, point culminant du système dramatique de La Chaussée | 148 |
| 2.3.2 La reconnaissance, une voie vers le bonheur conjugal et familial | 157 |
| DEUXIÈME PARTIE | 169 |
| PLACE DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LA THEORIE ET LA PRATIQUE DU DRAME BOURGEOIS DE DIDEROT | 169 |
| 1. LA SCENE DE RECONNAISSANCE, UN PRINCIPE DRAMATIQUE AU SERVICE DE L'EXPOSITION ET DE LA PROMOTION D'UNE NOUVELLE POETIQUE..... | 174 |
| 1.1 Remise en question du théâtre classique et perfectionnement de la comédie de la première moitié du siècle | 175 |
| 1.2 La scène de reconnaissance cristallise les fondamentaux de la poétique diderotienne..... | 185 |
| 2. MANIFESTATIONS DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LA TRAGEDIE BOURGEOISE..... | 197 |
| 2.1 Inscription de la scène de Reconnaissance dans le plan de la fable | 197 |
| 2.2 Réhabilitation du dénouement par reconnaissance | 211 |
| 3. PORTEE ET SIGNIFICATIONS DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE | 222 |
| 3.1 Ingéniosité du mode de réception de la scène de reconnaissance | 222 |
| 3.2 Le sacrifice, chemin vers le bonheur, vérité vérifiée et confirmée par la reconnaissance dans le <i>Fils Naturel</i> | 232 |
| 3.3 La scène de reconnaissance, une garantie d'un retour de l'Ordre | 241 |
| TROISIÈME PARTIE | 264 |

| | |
|--|------------|
| ROLES ET ENJEUX DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LE THEATRE DE LOUIS-SEBASTIEN MERCIER ET DE BEAUMARCHAIS | 264 |
| 1. RECONDUCTION DE LA POETIQUE DE DIDEROT OU L'INVESTISSEMENT SOUVENT CONTRE-PRODUCTIF DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE | 268 |
| 1.1 La reconnaissance dans les drames de Beaumarchais..... | 269 |
| 1.2 La reconnaissance dans les drames de Mercier..... | 282 |
| 2. FONCTION STRATEGIQUE DE LA SCENE DE RECONNAISSANCE DANS LE DRAME TEL QUE REVENDIQUE PAR MERCIER OU LA RECONNAISSANCE AU SERVICE D'UNE <i>ESPERANCE</i> DANGEREUSE | 296 |
| 3. FIGARO MECONNU, FIGARO RECONNU OU L'EPOPEE D'UN VALET DEVENU HOMME..... | 320 |
| CONCLUSION..... | 342 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 355 |

La scène de reconnaissance dans les nouveaux genres dramatiques au XVIII^e siècle, de la comédie au drame.

Résumé

La reconnaissance est essentiellement théorisée par Aristote à propos de la tragédie. Dans la comédie, la reconnaissance n'assume qu'un rôle accessoire. Dans ces deux genres, elle est essentiellement tributaire du dénouement. Au XVIII^e siècle, les auteurs se sont intéressés de près à ce principe dramatique auquel ils ont eu recours de manière massive dans les nouveaux genres dramatiques que le siècle a vu naître. Marivaux, Destouches, Nivelle de La Chaussée, Diderot, Mercier et Beaumarchais ont tous transposé la notion aristotélicienne de l'*anagnorisis* dans leurs pièces. Les écarts avec l'assise théorique qu'offre la *Poétique* et avec la place qu'occupe la reconnaissance dans le théâtre classique se font évidents. N'étant plus nécessairement liée au dénouement, la reconnaissance concerne, dans les comédies nouvelles, toutes les étapes de l'action. Les auteurs revendiquent le recours à ce principe dramatique, en dépit des lourds préjugés qui pèsent sur lui, et revendiquent également le pathétique en tant que nouvelle voie à explorer au théâtre. Les scènes de reconnaissance sont symptomatiques de cette volonté de dépasser la division rigoureuse des genres ; elles traduisent les nouvelles aspirations et les nouvelles voies empruntées par l'art dramatique. Elles renseignent sur le renouvellement des formes et des enjeux des nouveaux genres et incarnent le projet dramatique des Lumières qui consiste, avant tout, à créer un rapport à la fois intime et solide avec le spectateur. Désormais, c'est de l'efficacité de l'effet dramatique que dépendent le succès des nouveaux genres et la transmission efficace du message moral, philosophique et politique que les reconnaissances tentent de véhiculer.

Mots clés : Reconnaissance, Dénoûement, pathétique, théâtre du dix-huitième siècle, spectateur, nouveaux genres dramatiques.

Recognition scene in the new dramatic genres in the XVIIIth century, from comedy to drama.

Abstract

Recognition is essentially theorized by Aristotle about the tragedy. In comedy, recognition assumes only a secondary role. In both genres, it is essentially dependent on the final dénouement. In the eighteenth century, the authors have been interested in this dramatic principle which they have used massively in the new dramatic genres born in that century. Marivaux, Destouches, Nivelle de La Chaussée, Diderot, Mercier and Beaumarchais have all transposed the Aristotelian notion of anagnorisis in their plays. The differences with the theoretical basis enabled by Poetics and the place of recognition in classical theater are obvious. Being no longer necessarily linked to dénouement, recognition in the new comedies is concerned with all stages of the action. The authors claim the use of this dramatic principle despite the heavy bias against it, as well as they claim the use of the pathetic as a new way to explore drama. Recognition scenes are symptomatic of this desire to go beyond the strict division of gender, as they reflect new aspirations and new pathways for drama to explore. They provide information on the renewal of forms and new kinds of challenges facing the new genres, while embodying the Enlightenment project aiming, above all, to create a relationship that is both intimate and solid with the viewer. Now it is the efficiency of the dramatic effect that conditions the success of new genres and the efficient transmission of the moral, philosophical and political messages which recognition that tries to convey.

Keywords: Recognition, dénoûement, pathetic, viewer, new dramatic genres, theater of the the eighteenth century

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 Littérature Française et Comparée

Littérature et Civilisation Françaises

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C75230 Paris Cedex 5