



**HAL**  
open science

## Reconnaissance et comédie, reconnaissance et comique

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Reconnaissance et comédie, reconnaissance et comique. Françoise Heulot-Petit; Lise Michel. La reconnaissance sur la scène française, Artois Presses Université, pp. 109-122, 2009, Études littéraires et linguistiques. hal-03262036

**HAL Id: hal-03262036**

**<https://univ-artois.hal.science/hal-03262036>**

Submitted on 1 May 2024

**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.

Claudine Nédelec

## Reconnaissance et comédie, reconnaissance et comique

Dans la préface des *Précieuses ridicules* (1659), la première de ses pièces publiées, Molière se plaint d'avoir dû l'éditer dans l'urgence, et de n'avoir donc pas eu le temps de rédiger « une belle et docte préface », ce dont il eût été capable, car il « ne manqu[ait] point de livres qui [lui] auraient fourni tout ce qu'on peut dire de savant sur la tragédie et la comédie »<sup>1</sup> ; un peu plus tard, publiant *Les Fâcheux* (1661), il écrit : « je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace »<sup>2</sup>. Mais il ne l'a pas fait... Pour la reconnaissance dramatique en tout cas, il en eût été bien en peine : rien à ce sujet dans le domaine de la comédie, ni chez Aristote, ni chez Horace – donc pas grand chose chez les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle ; citons seulement pour exemple Heinsius, dans sa *Dissertation [en latin] sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence*, placée en guise de préface à son édition des six comédies conservées de Térence en 1618 :

Chez Térence, à qui seul Horace attribue du talent, [...] tout est fait avec bon sens, tout avec raison, tout avec prudence, tout avec soin. Car, et les pièces unissent presque toujours un renversement

---

<sup>1</sup> Toutes mes références au théâtre de Molière seront empruntées à l'édition de ses *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « l'Intégrale », 1962 ; p. 100-101 pour la préface des *Précieuses ridicules*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 161.

important avec une reconnaissance [...] et dans la disposition complète il imite la nature.<sup>3</sup>

Pure affirmation de principe, sans autres précisions, selon un schéma habituel de transposition à la comédie, *mutatis mutandis*, de ce qu'Aristote dit de la tragédie.

Il n'est pas besoin, je pense, de démontrer que la chose existe en comédie ailleurs que chez Térence. Mais quelles reconnaissances, et pour quoi faire, en comédie ? Avant de tenter un rapide panorama de ses formes et de ses enjeux, tels que mis en œuvre par des écrivains confrontés (peut-être heureusement !) à ce quasi-*vide* théorique, voyons tout de même si « Aristote et Horace » ne pourraient pas nous guider un peu.

### Reconnaissance et comédie en théorie

Selon les chapitres VI, XI et XIV de la *Poétique*<sup>4</sup> d'Aristote, les reconnaissances, entendues comme « retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance »<sup>5</sup>, sont, avec les péripéties, une des deux formes d'« agencement des actes accomplis » qui permettent le mieux de « diriger l'âme »<sup>6</sup> des spectateurs, et de réaliser l'effet propre de la tragédie, la *catharsis*.

En termes classiques (je simplifie outrageusement, en passant allègrement sous silence des débats interminables, et subtils !), la *catharsis* est généralement comprise comme une purgation des passions par le biais de la crainte et de la pitié, émotions suscitées notamment par les reconnaissances. Admettons que le rire puisse fonctionner comme émotion : en comédie, de quoi la reconnaissance, en provoquant le rire, provoquerait-elle la purgation ? Cela induit la question seconde : comment la produirait-elle ? selon les mêmes

---

<sup>3</sup> Texte et traduction édités par Jean-Marc Civardi, « La dissertation de Heinsius sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence », *Littératures classiques*, n° 27, print. 1996, « L'esthétique de la comédie », p. 67-116, p. 104.

<sup>4</sup> J'utilise la traduction de Michel Magnien (Paris, Le Livre de poche classique, 1990). Pour le texte grec, on peut recourir à l'édition bilingue de Barbara Gernez (Paris, les Belles Lettres, 2002). Il faut ajouter à ces chapitres le chapitre XVI, qui aborde et hiérarchise les « espèces de reconnaissance » (p. 129-131).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 120 (XI).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 112-113 (VI). Mais ma traduction pour le grec *psuchagôgein*.

« espèces » qu'en tragédie ? Guère de réponses chez Aristote, mais quelques indices tout de même.

Le comique, partie du « laid », n'entraîne « ni douleur ni dommage », et une pièce comique doit, comme on dit, se terminer bien<sup>7</sup>. Ce qui n'exclut pas d'office la reconnaissance, qui, je le rappelle, « conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur »<sup>8</sup> : même en tragédie, si celle d'*Œdipe-Roi*, ou d'*Électre* de Sophocle, entraîne pour tous « douleur et dommage », celle d'*Ipigénie en Tauride* d'Euripide entraîne une « fin heureuse » comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle. D'autre part, le terme grec ici utilisé et qu'on traduit par « le comique », *to geloion*, est un terme qui évoque en fait le rire – or le rire n'est pas une émotion (*pathèma*), mais une manifestation physique (les analystes du rire au XVII<sup>e</sup> siècle y insistent) qui, plus encore que les larmes, peut correspondre à des émotions finalement très diverses, tant en intensité qu'en nature.

Ajoutons surtout que ce sur quoi Aristote insiste le plus dans ce qu'il daigne dire de la comédie, c'est qu'elle est l'imitation « d'hommes [et non d'actions, je le souligne] sans grande vertu »<sup>9</sup> ; même si l'idée que ce sont des personnages « agissants » est naturellement reprise à chaque fois, ce sont malgré tout les caractères qui semblent l'emporter dans la comédie, et la différence d'*ethos* qui domine, entre personnages comiques et personnages tragiques. Aristote compare en effet le rapport entre tragédie et comédie à celui qu'il observe entre l'*Iliade* et la *Deiliade* de Nicocharès ; or, *deilios* signifiant lâche, cela donnerait quelque chose comme l'« Épopée des lâches » au lieu de l'« Épopée d'Ilion » : « l'une entend en effet imiter des hommes pires, l'autre meilleurs que les contemporains »<sup>10</sup>. L'action (épique) est la même, ce sont les caractères qui changent, avec une double fonction : parodier l'épopée, décrire des caractères. Et cette insistance sur l'*ethos* est fortement accentuée chez Horace, qui accorde, de manière générale, beaucoup d'importance aux caractères.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 109 (V) et p. 124 (XIII).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 120 (XI).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 108 (V).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 104 (II).

Que peut-on donc observer, dans la pratique de quelques « poètes comiques » (j'ai procédé par coups de sonde, je ne prétends à aucune exhaustivité), comme « formes et usages de la reconnaissance » ?

### La reconnaissance parodique

Il est clair que la forme qui paraît la plus simple à appréhender est celle qui fait de la comédie, par le biais du schéma pré-genettien d'Aristote, selon lequel la comédie est à la tragédie ce que la *Deiliade* est à l'*Iliade*, le double inversé et parodique de la tragédie (elle serait une pièce où « les pires ennemis [...] s'en vont à la fin, réconciliés, et [où] personne n'est tué par personne », dit-il au chapitre XIII<sup>11</sup>). Après tout, Euripide lui-même raille discrètement, dans son *Électre*, les moyens de reconnaissance mis en scène par son aîné Eschyle dans *Les Choéphores*<sup>12</sup>.

Molière met ainsi comiquement en relief la « facilité » de ce dénouement, à peu près aussi peu vraisemblable que celui du *deus ex machina*, où le hasard fait fort à propos parfaitement bien les choses. Le récit de dénouement de *L'École des femmes* cumule tous les poncifs romanesques :

CHRYSALDE – [...] D'un hymen secret ma sœur eut une fille,

Dont on cacha le sort à toute la famille.

ORONTE - Et qui, sous de feints noms, pour ne rien découvrir,

Par son époux aux champs fut donnée à nourrir.

CHRYSALDE – Et dans ce temps, le sort lui déclarant la guerre,

L'obligea de sortir de sa natale terre.

ORONTE - Et d'aller essayer mille périls divers

Dans ces lieux séparés de nous par tant de mers.

CHRYSALDE – Où ses soins ont gagné ce que dans sa patrie

Avaient pu lui ravir l'imposture et l'envie.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 124 (XIII).

<sup>12</sup> Tous les signes dont Eschyle avait usé (cheveux, empreinte de pas, tissu, aspect physique) sont contestés par Électre, qui ne se rend que devant la seule preuve incontestable à ses yeux : une cicatrice ancienne (découverte d'un signe « résult[ant] d'une péripétie », Aristote, *op. cit.*, p. 129, XVI).

ORONTE - Et, de retour en France, il a cherché d'abord

Celle à qui de sa fille il confia le sort.

CHRYSALDE – Et cette paysanne a dit avec franchise

Qu'en vos mains à quatre ans elle l'avait remise.

ORONTE - Et qu'elle l'avait fait, sur votre charité,

Par un accablement d'extrême pauvreté.

CHRYSALDE – Et lui, plein de transport et l'allégresse en l'âme,

A fait jusqu'en ces lieux conduire cette femme.

ORONTE - Et vous allez enfin la voir venir ici,

Pour rendre aux yeux de tous ce mystère éclairci.<sup>13</sup>

Et Chrysalde conclut en disant qu'il leur faut « rendre grâce au ciel, qui fait tout pour le mieux »<sup>14</sup>. Quant au dénouement des *Fourberies de Scapin*, divers personnages en soulignent, à force d'exclamations, l'arbitraire : « Ô ciel ! ; Quelle rencontre ! ; Voilà une aventure qui est tout à fait surprenante ; Le ciel... ; Hélas ! ; Ô ciel ! que d'aventures extraordinaires »<sup>15</sup> ; il est de plus plaisamment redoublé, puisque Géronte et Argante reconnaissent tous deux leur fille à coup de poncifs, l'une grâce à sa vieille nourrice, l'autre grâce à un bracelet (ce qui deviendra « la croix de ma mère »), et à la ressemblance physique, tandis que leurs deux amants, Octave, fils d'Argante, et Léandre, fils de Géronte, reconnaissent chacun en leur amante la sœur de l'autre...

On peut relever diverses variations sur ce principe parodique. Dans *Les Précieuses ridicules*, Mascarille se plaint de l'inconstance de la fortune qui a fait d'un marquis un valet<sup>16</sup> – ce qu'il était ! Dans *Amphitryon*, Sosie est obligé, malgré sa résistance, de reconnaître devant Mercure, qui a pris son apparence, qu'il n'est pas lui : « Ciel ! me faut-il renoncer ainsi à moi-même »<sup>17</sup>, s'écrie-t-il ; en effet, « [...] À moins d'être Sosie, / On ne peut pas savoir tout ce qu'il dit »<sup>18</sup> :

<sup>13</sup> *Op. cit.*, *L'École des femmes*, p. 198 (V, 9, v. 1740-1759).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 198 (V, 9, v. 1779).

<sup>15</sup> *Ibid.*, *Les Fourberies de Scapin*, p. 588-590 (III, 7-11).

<sup>16</sup> *Ibid.*, *Les Précieuses ridicules*, p. 111 (s. 15).

<sup>17</sup> *Ibid.*, *Amphitryon*, p. 391 (I, 2, v. 400).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 392 (I, 2, v. 468-469).

magnifique reconnaissance « issue d'une déduction »<sup>19</sup> ! Dans *L'École des femmes*, Molière joue sur la répétition de scènes où Horace ne reconnaît pas (à cinq reprises !<sup>20</sup>) celui qu'il devrait reconnaître, parce qu'il a changé de nom (en Arnolphe, il ne reconnaît pas « Monsieur de la Souche »), avant de faire advenir « la » scène de reconnaissance (V, 7) – qui, en un premier temps, est « catastrophique » pour Horace, avant qu'une autre reconnaissance ne se révèle « catastrophique » pour Arnolphe : mais le malheur d'Arnolphe fait le bonheur des jeunes gens, et du spectateur, qui en rit. Figaro, « désolé », s'écrie, lorsque Marceline lui montre son père, Bartholo : « Oooh ! aïe de moi ! » ; et, quand Marceline lui demande : « Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ? » (c'est la fameuse « voix du sang »), il répond : « Jamais »<sup>21</sup> (le père n'est d'ailleurs pas plus enchanté que le fils de ces retrouvailles). Mais, bon gré, mal gré, Figaro est bien obligé de se faire à ces parents « pas si magnifiques [...] qu'il se] les étai[t] galonnés »<sup>22</sup>, à l'aide des « langes à dentelles, tapis brodés et bijoux d'or trouvés sur [lui] par les brigands » – auxquels s'ajoute, bien sûr, « cet hiéroglyphe à [son] bras »<sup>23</sup>.

Enfin, dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, une première sensation de reconnaissance par la vue déclenchant un souvenir<sup>24</sup> (M. Martin : « Mes excuses, madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part. ») entraîne un questionnement réciproque qui amène à la découverte d'une série de déterminations communes, poussant jusqu'à l'absurde la logique de la reconnaissance « issue d'une déduction » (M. Martin : « [...] nous habitons dans la même chambre et nous dormons dans le même lit, chère madame. C'est peut-être là que nous nous sommes rencontrés ! ») – absurde souligné par la répétition obsédante de « comme c'est curieux, mon

<sup>19</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 130 (XVI).

<sup>20</sup> *Op. cit.*, *L'École des femmes*, I, 4 ; III, 4 ; IV, 8 ; V, 2 ; V, 6.

<sup>21</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1980, p. 270 (III, 16).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 278 (IV, 1).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 269 (III, 16). Reconnaissance par « signes distinctifs », donc, « la plus étrangère à l'art poétique » (Aristote, *op. cit.*, p. 129, XVI). On remarquera combien il est utile de prévoir précocement un enlèvement potentiel par des brigands...

<sup>24</sup> Troisième sorte de reconnaissance selon Aristote (*op. cit.*, p. 130, XVI).

Dieu, comme c'est bizarre ! et quelle coïncidence ! »<sup>25</sup>. Absurde, du reste, qui déréalise dès le départ toute la scène, qui fonctionne à vide, puisque les deux personnages sont arrivés ensemble, et reconnus comme un couple par la bonne qui les a accueillis. Le tout est accentué par des didascalies qui donnent pour consigne une totale absence d'émotion, même au moment où ils se « retrouvent ». Qui plus est, la bonne revient pour dire :

Je puis [...] vous révéler un secret. Élisabeth n'est pas Élisabeth, Donald n'est pas Donald. En voici la preuve. [...] La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Élisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Élisabeth lui a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche ! Ainsi tout le système d'argumentation de Donald s'écroule. [...] Malgré les coïncidences extraordinaires qui semblent être des preuves définitives, Donald et Élisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Élisabeth. [...] Mais qui est le véritable Donald ? Quelle est la véritable Élisabeth ? Qui a donc intérêt à faire durer cette confusion ? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. [...] Mon vrai nom est Sherlock Holmes.<sup>26</sup>

Échec donc du raisonnement, entériné par un étrange détective qui se refuse à chercher qui est qui – à chercher à reconnaître...

Selon Ionesco, il s'agit à la fois d'une « parodie du théâtre » et d'une « critique des clichés de la conversation » (sans laquelle il n'est pas de théâtre), visant à produire le « sentiment de l'étrangeté du monde » représenté (la « réalité ») comme du monde représentant (le théâtre)<sup>27</sup>.

La reconnaissance pourrait donc n'être que le lieu de plaisanteries méta-textuelles, visant une facilité dramaturgique reconnue pour telle, ou jouant à nuancer, jusqu'à les inverser, les motifs de cette scène typique, ce qui renverrait à la fois au rire, et à une des fonctions du comique, celle de désacraliser ludiquement les genres sérieux, voire de démonter le fonctionnement de la littérature représentée comme

---

<sup>25</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991, p. 16-20, s. 4.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20 (s. 5).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1467.

mécanique répétitive vide de sens, « invraisemblable » – à moins que ce ne soit le réel lui-même qui ne soit frappé par l'absurde et l'effondrement.

### La reconnaissance « comique »

Pourtant, il semble qu'on puisse constater que la reconnaissance – à condition d'en aménager la définition du côté de l'*ethos* précisément – peut apparaître aussi comme partie intégrante du projet même de la comédie, telle qu'elle est en tout cas interprétée à partir de l'âge classique, c'est-à-dire non pas avant tout comme vouée à susciter des émotions, de celles qui ont le rire pour manifestation extérieure (on sait que Corneille se défendait de vouloir faire rire, et que la comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle achoppe sur ce point<sup>28</sup>), mais à peindre les mœurs (le social) et les caractères (le psychologique), à étudier l'homme ordinaire dans sa nature d'être humain comme dans son environnement historique et socioculturel, afin de corriger par le rire les défauts et les vices, et les abus sociaux. Apportons dès à présent une nuance : il ne s'agit pas ici essentiellement de faire reconnaître un individu particulier, celui qui eut X et Y pour père et mère (on sait le problème que posent à Molière ceux qui croient se reconnaître en tant que tels sur le théâtre comique) ; il s'agit de reconnaître un type (l'hypocrite, par exemple), éventuellement sous le masque d'un autre type (le dévot) – reconnaissance morale (un tel est ridicule), et non d'identité (un tel se nomme X).

#### *Reconnaissance morale*

Pourtant, dans *Le Tartuffe*, les deux se joignent. En effet, c'est par un retournement qui conduit (progressivement) de l'ignorance à la connaissance, retournement qui induit une inversion affective (de l'amour à la haine – d'Orgon pour Tartuffe), que se fait le dénouement « moral » de la pièce, qu'il faut nécessairement distinguer du dénouement dramaturgique. Celui-ci s'opère par une péripétie qui est un coup de théâtre, grâce à l'intervention de cette espèce de *deus ex machina* qu'est le roi, à la suite d'une sorte de reconnaissance d'identité, elle-même appuyée sur la reconnaissance morale : en effet le roi a su « [...] perce[r], par ses vives clartés, / Des replis de son

---

<sup>28</sup> Voir Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

cœur [celui de Tartuffe] toutes les lâchetés », ce qui lui a permis de reconnaître en lui « [...] un fourbe renommé, / Dont sous un autre nom il était informé »<sup>29</sup>. On remarquera que la vue (au sens figuré : lui roi est un roi « éclairé », lucide) joue un rôle majeur dans cette reconnaissance. Ainsi, celui qui se méconnaissait au point de « faire le maître »<sup>30</sup> est-il doublement reconnu pour n'être que ce qu'il est, sous le double masque, d'identité et de type moral, derrière lequel il se dissimulait, du moins pour les spectateurs, car une très rare didascalie de commentaire de Molière avait (s'il en était besoin) averti les lecteurs : « C'est un scélérat qui parle »<sup>31</sup>.

Mais le plus important est que la présence et les actes de Tartuffe ont contribué à faire qu'Orgon, qui a tant résisté à la reconnaissance, malgré l'accumulation des « signes » (c'est à peine s'il croit à ce qu'il « voit »<sup>32</sup>), ce en quoi il a mérité d'être tourné en ridicule, non seulement le reconnaisse enfin comme tel, mais se reconnaisse lui-même comme méritant d'être « corrigé » : « Vous voyez votre erreur, et vous avez connu / Que par un zèle feint vous étiez prévenu » lui dit son beau-frère Cléante<sup>33</sup>. Ce n'est pas la reconnaissance qui fait rire, mais son refus obstiné, dont le spectateur apprend donc désormais à se garder, pour ne pas être ridicule à son tour. Même si l'enjeu y était bien moins grave, il en était de même dans *Les Précieuses ridicules* : Madelon et Cathos sont obligées de reconnaître qu'elles sont ridicules de n'avoir pas su reconnaître dans les galants qu'on leur a envoyés des valets, qui eux-mêmes sont à leur confusion contraints, car ils avaient pris goût à leur rôle, de reconnaître qu'ils ne sont pas ce qu'ils voulaient paraître<sup>34</sup>. Au nom d'une morale de la lucidité...

---

<sup>29</sup> *Le Tartuffe*, *op. cit.*, p. 284 (V, 7, v. 1919-1920 et 1923-1924). Rappelons que la question de la véritable identité (sociale) de Tartuffe est posée à plusieurs reprises par Dorine.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 260 (I, 1, v. 61-66). Voir aussi p. 279 (IV, 7, v. 1557-1558) : « C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître : / La maison m'appartient, je le ferai connaître ».

<sup>31</sup> *Ibid.*, IV, 5 (elle ne figure pas dans l'édition de référence, mais on la trouve dans l'édition originale de la pièce, Paris, J. Ribou, 1669).

<sup>32</sup> Voir l'insistance sur cette notion dans la scène où Orgon s'efforce de détromper sa mère (*ibid.*, p. 280-281, V, 3).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 280 (V, 1, v. 1611-1612).

<sup>34</sup> *Ibid.*, *Les Précieuses ridicules*, p. 111 (s. 13-15).

On peut souligner cependant que les dénouements du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire* récuse complètement cette reconnaissance morale : ni l'un ni l'autre ne sont obligés de se reconnaître comme « fous », et au contraire, le dénouement s'obtient parce que les raisonnables reconnaissent en quelque sorte leur folie sinon comme vérité, du moins comme option morale possible. Mais alors, que devient la morale de la raison ? Je crains qu'il n'y ait là quelque leçon subtilement perverse...

Notons une variation de ce refus de la reconnaissance et de l'adhésion à ce qu'on est réellement (un bourgeois, un malade « imaginaire ») au profit d'une identité fausse, mais d'élection, dans *Le Voyageur sans bagages* d'Anouilh (1937)<sup>35</sup> : cet amnésique, qui au fond aurait préféré continuer à vivre « sans passé »<sup>36</sup>, refuse l'héritage odieux que constitue ce qui semble bien avoir été sa première identité. Là encore la reconnaissance est d'abord morale : comme son autre (premier) *moi*, il désire la femme de son frère, et déteste sa mère (toujours la tragédie grecque...), avant que ces analogies ne soient confirmées par une preuve irréfutable : une cicatrice. En la découvrant, car il ignorait en être porteur, il fond en larmes – seul indice, pour le spectateur, qu'il a pris conscience qu'il est bien celui qu'il ne veut pas être. Mais il ne veut pas admettre que « toute notre vie, avec notre belle morale et notre chère liberté, cela consiste en fin de compte à nous accepter tels que nous sommes... »<sup>37</sup>. Il finit donc par se choisir une fausse identité, qui paradoxalement lui permettra d'être ce qu'il veut désormais être, débarrassé des lourds bagages de son passé, « prisonnier d'aucun souvenir »<sup>38</sup>. En l'occurrence, la comédie remplit cette fonction de défoulement qui nous permet, en imagination, d'échapper à ce qui dans le réel nous contraint à n'être que ce que nous sommes : on serait là bien plus près de la *catharsis* telle qu'elle me semble conçue par Aristote (de l'émotion comme moyen en quelque sorte homéopathique) que de la sage morale classique.

#### *Reconnaissance sociale*

---

<sup>35</sup> Jean Anouilh, *Le Voyageur sans bagages* [suivi du *Bal des Voleurs*], Paris, La Table ronde/Folio, 1995.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 100.

N'être que ce que nous sommes... non seulement moralement, mais aussi socialement : le jeu de cache-cache amoureux du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) ne dissimule pas ce que Beaumarchais dira crûment :

Par le sort de la naissance,  
L'un est roi, l'autre est berger :  
Le hasard fit leur distance ;  
L'esprit seul peut tout changer.  
De vingt rois que l'on encense,  
Le trépas brise l'autel ;  
Et Voltaire est immortel<sup>39</sup>.

Car, si Molière effaçait la question de la mésalliance sociale pourtant en filigrane des *Fourberies de Scapin*, Marivaux la met cruellement en scène – scène éminemment sociale, en réalité. Silvia et Dorante ne se méconnaissent pas tout à fait : mais ce qu'ils reconnaissent en l'autre masqué par un rôle social qui n'est pas le sien, c'est leur mérite respectif, et non leur identité sociale, qui doit donner lieu à révélation. D'où leur souffrance devant la contradiction manifeste entre leur mérite et leur rang : devant le faux Dorante et le faux Bourguignon, la fausse Lisette s'écrie : « Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place »<sup>40</sup>. Si bien que la fonction « correctrice » de ce jeu comique de reconnaissance/méconnaissance (sociales) est ambiguë. S'agit-il de confirmer la concordance établie entre rang et mérite, le rire naissant alors de la satisfaction et du soulagement de voir l'ordre social (re)légitimé ? S'agit-il de l'interroger, voire de la mettre en cause, en en soulignant l'arbitraire, afin de le corriger, le rire sanctionnant cet arbitraire ? Après tout, Dorante a sérieusement envisagé d'épouser la fausse Lisette, en affirmant : « le mérite vaut bien la naissance »<sup>41</sup>. Les deux à la fois – en y ajoutant le fait que cette remise en cause n'est pas donnée comme « dangereuse » (rire « sans douleur ni dommage », ni pour le spectateur ni pour l'auteur) puisqu'elle est non seulement provisoire,

<sup>39</sup> *Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p. 332 (vaudeville final).

<sup>40</sup> Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1994, p. 62 (I, 7).

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 135 (III, 8).

mais « pour de faux », chacun des personnages étant en réalité à sa « vraie » place.

*Reconnaissance économique et juridique*

En comédie souvent se substitue, ou s'adjoint, à la problématique topique du mariage, celle de l'héritage – du nom, de la fortune, des droits. Ainsi, dans *La Mère coupable* de Beaumarchais, drame intrigué, c'est-à-dire « mêlant [...] l'intrigue avec le pathétique »<sup>42</sup>, le Comte Almaviva refuse-t-il de « reconnaître » Léon, qui passe pour son fils, mais qui est en réalité (comme le lui prouve une lettre) le fils illégitime de la Comtesse et de Chérubin ; ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de sang : il ne lui trouve pas l'âme aristocratique, il ne le reconnaît pas comme « noble », il ne l'aime pas. Il cherche donc à le déshériter, et lui refuse le droit de l'appeler « Père »<sup>43</sup>. À l'inverse, il reconnaît Florestine, sa fille « naturelle », comme sa fille, il la chérit, et lui donne droit à son héritage<sup>44</sup>. Beaumarchais représente ainsi les tensions de l'imbrication étroite du « naturel » et du « social », du sentiment et de l'argent, et questionne le droit et ses fondements...

Mais, si l'on découvre que morale et ordre social, souvent investis en sous-main par des réalités économiques aussi brutales qu'incontestables, sont des valeurs révisables, jusqu'au dérisoire et au ridicule, donc à corriger, il est en comédie une forme de reconnaissance qui va beaucoup plus loin dans le jeu (dangereux) avec nos peurs les plus profondes. Le rire de la comédie n'est plus alors un rire politique, mais un rire « métaphysique » – j'entends par là un rire qui interroge la condition humaine, et le *sacer*, en l'occurrence le tabou de l'inceste ; on pourrait le dire encore anthropologique, ou tragi-comique, au sens plein des deux termes.

### **La reconnaissance tragi-comique**

Beaumarchais, dans *Le Mariage*, joue avec les données de l'histoire d'Œdipe. Non seulement, ainsi que Figaro l'avoue lui-même, il a

---

<sup>42</sup> *La Mère coupable*, *op. cit.*, « Un mot sur la Mère Coupable », p. 346.

<sup>43</sup> *Ibid.*, I, 12, p. 366-368. Discordance entre l'origine et la nature morale... Beaumarchais fait en effet de ce jeune homme un aristocrate éclairé, gagné aux temps nouveaux.

<sup>44</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 370. Chez Anouilh, le voyageur se choisit pour famille celle où sa reconnaissance permettra à un petit garçon de toucher son héritage.

« manqué [...] d'assommer vingt fois monsieur [Bartholo], qui se trouve aujourd'hui [son] père ! »<sup>45</sup>, ce qui conduit à une tout autre lecture du *Barbier de Séville*, qui devient quelque chose comme le meurtre symbolique du père, tourné en ridicule, berné et volé, par son fils, qui lui prend sa femme – pour la donner à un autre, certes. Mais surtout il a manqué d'épouser sa mère, qui plus est sur sa propre poursuite, comme on disait alors. Ce qui donne lieu à une variation, aussi sérieuse que parodique, sur la « voix du sang » comme attirance instinctive, mais mal comprise : « mon cœur entraîné vers lui ne se trompait que de motif ; c'était le sang qui me parlait » dit Marceline<sup>46</sup>, tandis que Figaro s'écrie encore, après la reconnaissance : « et vous, ma mère, embrassez-moi... le plus maternellement que vous pourrez »<sup>47</sup>. Et Beaumarchais, en faisant dire par Marceline : « j'allais devenir la plus misérable des femmes »<sup>48</sup> ne passe pas sous silence l'ampleur du risque encouru. N'y aurait-il guère, en réalité, de frontières « naturelles » entre la voix du sang et celle du désir ?

Molière avait bien pris soin, ce qui montre le danger, de dissocier, dans *Les Fourberies de Scapin*, l'attirance amoureuse de l'attirance fraternelle, même là où l'on ne se reconnaît pas comme frère et sœur. Octave, rencontrant Zerbinette, l'amante de son ami Léandre, n'est pas physiquement attiré par elle : heureusement, c'est sa sœur ! Et il en est de même pour Léandre rencontrant Hyacinte<sup>49</sup>. Mais, dans *La Mère coupable*, Beaumarchais représente sans fard cette ambiguïté. L'attirance physique entre Léon et Florestine est continuellement, en raison des reconnaissances à la fois successives, incomplètes, et décalées dans le temps pour les deux personnages (la reconnaissance est ici procès, succession de demi-dévoilements), placée sous le signe du soupçon d'inceste. Certes, les personnages en souffrent, et cruellement – ce en quoi c'est un drame. Mais le spectateur, lui, sait ou devine dès l'origine la fausseté des filiations officielles de l'un comme de l'autre, si bien que les scènes de reconnaissance ne feront que lui confirmer ce qu'il sait déjà, au contraire de celle du *Mariage*, qui joue sur l'effet de surprise, le coup de théâtre. Il ne peut donc

---

<sup>45</sup> *Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p. 273 (III, 16).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 275 (III, 18).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 273 (III, 16).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 275 (III, 18).

<sup>49</sup> *Les Fourberies de Scapin*, *op. cit.*, p. 569-570 (I, 1).

qu'éprouver quelque plaisir pervers à ce jeu dangereux qu'il sait sans danger, et goûter « sans douleur ni dommage » les douleurs des personnages, et l'ironie tragi-comique des situations.

Le rire est celui de la transgression, frôlée, mais non réalisée : plaisir ambigu, mais sans scandale – du moins moral, car socialement c'est autre chose : le « méchant » Bégearss se retire en menaçant de dénoncer le « mariage abominable [qui unira] le frère avec la sœur »<sup>50</sup>, et la menace est tout de même prise au sérieux, puisque le Comte envisage de « consulter [...], sous des noms supposés, des gens de loi discrets, éclairés, pleins d'honneur »<sup>51</sup>. Mais il fait bon aussi de rire de la revanche des bons sentiments sur l'ordre social – et même moral ?

Voltaire va nettement plus loin dans une pièce qui ne fut certainement pas ignorée de Beaumarchais, et qui s'intitule *Le Droit du Seigneur, ou l'écueil du Sage* (1762)<sup>52</sup>. Un bout de résumé s'impose. Acante, fille de paysan, doit épouser un villageois du nom de Maturin ; mais elle y rechigne : elle a l'âme haute, s'est déjà frottée à quelques demoiselles nobles du voisinage, et ne se sent aucun goût pour ce lourdaud (on voit venir la chose...). Pour fêter la noce, sont annoncés le Marquis, seigneur du lieu, et son ami le Chevalier Gernance, roué grand coureur de jupons, comme son père. Or Acante a quelque sentiment tendre pour le Marquis, tout en sentant la distance qui les sépare ; peu après une scène, à laquelle se résume chez Voltaire le droit du seigneur, soit un quart d'heure en tête-à-tête – mais en tout bien tout honneur ! – montrera que le Marquis n'est pas insensible ; amour impossible, cependant, distance sociale et mésalliance obligent. Mais Gernance, trouvant que décidément une telle beauté ne peut être laissée à un rustre, fait enlever Acante. Une dame noble des environs, Dormène, vient alors, éplorée, révéler au Marquis qu'Acante est en réalité la sœur du Chevalier :

DORMÈNE – Votre parent qui voulait l'enlever,  
 Votre parent qui vient de nous prouver  
 Combien il tient de son coupable père,

<sup>50</sup> Beaumarchais, *La Mère coupable*, *op. cit.*, p. 435 (V, 7).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 435 (V, 8).

<sup>52</sup> Voltaire, *Le Droit du Seigneur*, Martial Poirson éd., Paris, Lamsaque, 2002. Il en existe en fait deux versions (en 3 et en 5 actes). J'analyse la version en 5 actes.

Gernance enfin...

LE MARQUIS – Gernance !

DORMÈNE – Il est son frère.

LE MARQUIS – Quel coup horrible ! O Ciel ! qu'avez-vous dit ?<sup>53</sup>

Acante est en effet née d'une relation hors mariage de la mère de Gernance, Laure. L'histoire est peu claire : viol ? fille abusée par une fallacieuse promesse de mariage ? amours adultères, ou interdites par l'ordre social ? Voltaire maintient un flou qui laisse libre cours à l'imagination. Comme par hasard, c'est dans le château même où Laure réside en compagnie de Dormène, que, sans le savoir, Gernance a abrité ses amours coupables, si bien que Dormène ajoute que celle-ci

[...] mourra de l'affreuse aventure

Qui sous ses yeux outrage la nature.<sup>54</sup>

Où est passé le comique ? Le Marquis est atterré, lorsque survient le Chevalier, plein de remords... Ouf ! en réalité, le pire semble ne pas être arrivé, grâce à la vertueuse et noble résistance d'Acante, qui a refusé « L'impur encens qu'offrait un criminel » (*sic*)<sup>55</sup>, et à l'opportun retour de la maîtresse du logis... Mais l'inceste (par viol) a-t-il été vraiment évité ? En tout cas, aux yeux du monde – point de vue sur lequel le texte insiste – c'est tout comme. Cependant, comme on s'en doute, le marquis finira par céder à l'attrait réciproque qu'il éprouve pour Acante, en l'épousant – effaçant ainsi autant que possible le scandale, de la naissance d'Acante aussi bien que de son rapt, d'ailleurs, d'autant qu'il case le fauteur de troubles (lui-même fils du père coupable, empêché par sa mort de « réparer sa faute »...) en lui faisant épouser Dormène. Restent que les plus « illustres maisons » continueront à cacher « d'affreux secrets »<sup>56</sup>...

Ainsi, selon l'éditeur moderne de la pièce,

l'auteur n'a pas résisté à la double tentation contradictoire d'exploiter dans son intrigue la forte charge de fantasmes sexuels

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 138-139 (IV, 6).

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 139 (IV, 6).

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 142 (IV, 7).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 139 (IV, 6).

investis par le thème, et les facilités d'une clôture où tout rentre dans l'ordre de la plus conventionnelle façon, pour que l'honneur soit sauf. Le résultat est un plaisir double pour le spectateur : d'une part, plaisir de toucher de près aux interdits les plus symboliques d'une société, d'être plongé dans les délices de la déviance, projeté dans des situations où se mêlent de façon peu orthodoxe pouvoir, sexualité et argent, sorte de triangle fondamental des relations sur la scène comique du temps ; d'autre part, plaisir du retour à l'ordre salubre, du coup de force moral final qui vient tout arranger et sauve de façon providentielle les apparences.<sup>57</sup>

Comme le dit Voltaire, la comédie n'est-elle pas paradoxalement vouée à nous faire rire « au milieu du carnage »<sup>58</sup> ? En tout cas, l'usage qu'elle fait de la reconnaissance lui impose bien de jouer sur des limites où le rire n'a rien de « ludique », et nous amène à nous interroger sur ce que nous sommes, socialement et par nature. Si bien que le théâtre comique, même lorsqu'il semble ne faire que parodier les apories tragiques de notre être-au-monde, en réalité les représente lui aussi – sauf qu'il choisit d'en rire, pour ce que rire est le propre de l'homme, peut-être.

Paru dans Françoise Heulot-Petit et Lise Michel dir., *La Reconnaissance sur la scène française*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires et linguistiques », 2009, p. 109-122.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>58</sup> Préface de *Nanine ou le Préjugé vaincu*, dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1972, I, p. 874-875.