



Anatomie de la désinvolture : Molière et la reconnaissance

Jean DE GUARDIA

(Équipe de recherche LIS, « Lettres, Idées, Savoir », Université Paris-Est-Créteil)

Molière, on le sait, a pratiqué le dénouement par reconnaissance, d'une manière constante, d'un bout à l'autre de sa carrière. Cette fidélité inébranlable au procédé nous a légué un véritable *corpus* de reconnaissances¹. Grâce à l'ampleur de celui-ci, il est possible de repérer des constantes qui dessinent une conception générale de « la » reconnaissance moliéresque et de sa fonction. C'est cette pratique et cette conception d'auteur qu'il s'agit de cerner ici, en nous concentrant plus sur les points communs structurels que sur les différences de traitement. L'enjeu principal de ce questionnement est de comprendre *in fine* la valeur, d'une nature très particulière, que le dramaturge accorde à cette technique. Molière présente clairement la reconnaissance comme un procédé usé, un type de scène que l'on peut bâcler en dix vers sans souci de vraisemblance. Mais si la reconnaissance est un *topos* si éculé, pourquoi diable l'utiliser sans cesse ?

Ingrédients de la désinvolture

Les reconnaissances de Molière produisent toutes peu ou prou le même effet sur le spectateur d'aujourd'hui : quelque chose comme un sentiment de désinvolture. Cet effet n'est pas homogène, mais constitué d'un mélange d'effets de natures diverses : du bâclé, de l'ironie, de la parodie, de la distance métathéâtrale, et parfois une impression de raté. Il semble que chacun de ces effets soit produit par un aspect différent du traitement de la reconnaissance, et pour éclairer l'effet global, il faut commencer par les distinguer entre eux.

Le premier aspect saillant de la reconnaissance moliéresque est l'absence de variation sur l'identité révélée. Molière adopte systématiquement le schéma le plus

¹ Nous parlons ici uniquement de la reconnaissance *d'identité*, c'est-à-dire de la reconnaissance au sens le plus étroit du terme, qui s'est imposé majoritairement dans le discours critique du xvii^e siècle. Sur l'autre type de reconnaissance chez Molière, la « reconnaissance d'intention », voir l'article de Bénédicte Louvat-Molozay, dans le présent volume. Les logiques des deux types de reconnaissance sont chez Molière strictement inverses. Autant la reconnaissance d'intention fait l'objet d'un traitement dramaturgique attentif, subtil et original, qui crée des effets spectaculaires nouveaux, autant la reconnaissance d'identité dégage une impression de désinvolture que nous essayons ici d'interpréter. Ainsi, si l'on s'en tient aux strictes reconnaissances d'identité, le *corpus* est le suivant : *L'Étourdi*, V, 9-10 ; *Dépit amoureux*, V, 4 et V, 8 ; *Dom Garcie de Navarre*, V, 5 ; *L'École des femmes*, V, 6 à 9 ; *L'Avare*, V, 5 ; *Les Fourberies de Scapin*, III, 7 et III, 11.

traditionnel – celui d'*Œdipe* – qui porte sur les identités familiales, et plus précisément sur une relation de filiation *père-fils* ou *père-fille*. La reconnaissance révèle toujours qu'untel est en fait le fils ou la fille d'untel. Molière ne varie jamais le type de *philia* ou d'*ekhtra* révélé² : il s'agit toujours d'une *philia*, et cette dernière est toujours une proximité de sang entre les personnages – une filiation³. De ce point de vue, la pratique moliéresque est absolument traditionnelle et absolument constante dans le temps. La variante féminine (« Ciel, vous êtes donc ma mère ») n'est même jamais utilisée : chez Molière, la mère est presque toujours morte, sans possibilité de résurrection par la reconnaissance – il y a là matière à psychanalyse. Cette réutilisation systématique du même schéma strict, alors même que le spectateur sent bien que de nombreuses variantes seraient possibles, produit inmanquablement deux effets, qui se mêlent. D'une part, elle crée une sorte d'effet métathéâtral au degré zéro. La scène de reconnaissance sans variation fait naître mécaniquement ce sous-texte : « ceci se répète parce que ceci est un procédé de théâtre ». D'autre part, elle fait naître un effet de bâclé. Une figure du dramaturge apparaît, qui dit au spectateur : « je n'ai pas pris le temps d'inventer du nouveau, j'ai économisé sur l'*inventio* de ma dramaturgie ». Cet effet de bâclé est encore accentué dans certaines reconnaissances par le peu d'étendue que Molière leur accorde. Le record en la matière est tenu par *Dom Garcie de Navarre*, avec onze vers, dans lesquels Dom Sylve annonce à Elvire qu'il n'est plus son prétendant, parce qu'il est son frère. En voici la citation intégrale :

Mais dans le même instant un secret m'est appris,
Qui va vous étonner autant qu'il m'a surpris.
Vous attendez un frère, et Léon son vrai maître :
À vos yeux maintenant le Ciel le fait paraître.
Oui, je suis Dom Alphonse, et mon sort conservé,
Et sous le nom du sang de Castille élevé,
Est un fameux effet de l'amitié sincère
Qui fut entre son Prince et le Roi notre père :
Dom Louis du secret a toutes les clartés,
Et doit aux yeux de tous prouver ces vérités.
*D'autres soins maintenant occupent ma pensée*⁴.

Une telle séquence affiche nettement aux yeux du spectateur que le dramaturge n'a pas pris le temps de travailler sa scène. Cet effet bizarre est assez spécifique, nous semble-t-il, à la scène de reconnaissance à l'âge classique.

On voit apparaître dans cette scène un autre phénomène qui produit un effet de désinvolture : le maniement pour le moins singulier qu'a Molière de la « preuve » aristotélicienne. Il y a ici une pure ellipse de la « preuve », alors même que cette preuve est pour Aristote consubstantielle à la scène de reconnaissance. Cette dernière n'est en effet rien d'autre, par définition, que la scène *qui donne la preuve* du changement d'identité. Certes, « Dom Louis du secret a toutes les clartés », mais le spectateur est obligé de le

² « La reconnaissance, comme le nom-même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance [*philia*] ou hostilité [*ekhtra*] entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur » (*Poétique*, 52 a 29, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 71).

³ En cela, Molière pratique une reconnaissance au sens strictement aristotélicien. La *philia*, souvent interprétée à tort comme une « amitié », ne désigne rien d'autre que « le lien qui unit les membres d'un groupe clos, et en particulier le lien de parenté ou d'alliance » (R. Dupont-Roc et J. Lallot, note 2 sur le chap. 11 de la *Poétique...*, p. 232).

⁴ *Dom Garcie de Navarre*, V, 5, v. 1741 et suiv.

croire sur parole, parce qu'il n'aura jamais accès au contenu de son témoignage. La preuve par témoin est déjà très mauvaise dans le système aristotélicien⁵ ; mais si le spectateur n'a même pas accès au contenu du témoignage, la scène, pour parler comme Aristote, perd tout caractère « probant ».

Fort heureusement, c'est là un cas extrême, qui ne se produit que deux fois dans tout le théâtre de Molière⁶. D'ordinaire, le dramaturge allègue bien quelques « preuves ». On sait qu'Aristote en distingue cinq espèces, qu'il présente de la moins bonne à la meilleure, c'est-à-dire de la moins bien intégrée à la structure dramatique, à la mieux intégrée⁷. Molière n'utilise que les deux types de preuves les pires (les moins bien intégrées). D'une part, il affectionne la reconnaissance « par signes distinctifs » : collier, bracelet, etc⁸. D'autre part, il pratique la reconnaissance « forgée par le poète », c'est-à-dire celle dans laquelle un personnage révèle soudain tout un passé, personnage que l'on doit croire sur parole sans que rien de probant ne soit montré sur scène. En particulier, Molière utilise très souvent des témoins extérieurs à l'action, dont le spectateur n'a jamais entendu parler, qui déclenchent arbitrairement la reconnaissance quand le moment est venu, c'est-à-dire au dernier acte⁹. Ce maniement désinvolté de la preuve est souligné métathéâtralement dans cette fameuse scène de *L'Avare* :

VALÉRE. Oui ; mais apprenez, pour vous confondre, vous, que son fils, âgé de sept ans, avec un domestique, fut sauvé de ce naufrage par un vaisseau espagnol, et que ce fils sauvé est celui qui vous parle ; apprenez que le capitaine de ce vaisseau, touché de ma fortune, prit amitié pour moi ; qu'il me fit élever comme son propre fils, et que les armes furent mon emploi dès que je m'en trouvai capable ; que j'ai su depuis peu que mon père n'était point mort, comme je l'avais toujours cru ; que passant ici pour l'aller chercher, une aventure, par le Ciel concertée, me fit voir la charmante Élise ; que cette vue me rendit esclave de ses beautés ; et que la violence de mon amour, et les sévérités de son père, me firent prendre la résolution de m'introduire dans son logis, et d'envoyer un autre à la quête de mes parents.

ANSELME. Mais quels témoignages encore, autres que vos paroles, nous peuvent assurer que ce ne soit point une fable que vous ayez bâtie sur une vérité ?

VALÉRE. Le capitaine espagnol ; un cachet de rubis qui était à mon père ; un bracelet d'agate que ma mère m'avait mis au bras ; le vieux Pedro, ce domestique qui se sauva avec moi du naufrage.

MARIANE. Hélas ! à vos paroles je puis ici répondre, moi, que vous n'imposez point ; et tout ce que vous dites me fait connaître clairement que vous êtes mon frère¹⁰.

Ce passage pose ainsi métathéâtralement la question précise de la nature de la « preuve » et de sa vertu probante : « Mais quels *témoignages* encore, *autres que vos paroles*, nous peuvent assurer que ce ne soit point une *fable* que vous ayez bâtie sur une vérité ? ». La

⁵ « Il raconte de lui-même ce qu'exige le poète, et non l'histoire », dit Aristote (*Poétique*, 54 b 30, p. 89).

⁶ La seconde occurrence se trouve dans *Dépit amoureux* : « ASCAGNE. De grâce, contez-moi bien tout de point en point. / FROSINE. Vous en saurez assez le détail ; laissez faire : / Ces sortes d'incidents ne sont pour l'ordinaire / Que redits trop de fois de moment en moment. / Suffit que vous sachiez qu'après ce testament [...] » (v. 1580 et suiv.)

⁷ Le classement des « preuves », donc des espèces de reconnaissance, est dressé par Aristote au chapitre 16 de la *Poétique*. Sur ces preuves, voir l'article de Marie-Pierre Noël dans le présent volume.

⁸ En revanche, Molière, contrairement à la majorité des auteurs de son temps, n'utilise jamais de marques corporelles, comme les cicatrices.

⁹ Molière suit là une pratique courante dans la tradition française du XVII^e siècle, qui utilise systématiquement ces personnages révélateurs. Sur ce point, voir Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Genève, Droz, 1988, p. 86 et suiv.

¹⁰ *L'Avare*, V, 5. Notre édition de référence : Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

réponse est un vrai pied de nez au spectateur : Molière nous donne en vrac quatre preuves – deux preuves matérielles et deux témoignages externes. Ce sont là les deux pires espèces de preuves, celles qui ne sont absolument pas intégrées à la structure dramatique, et qui sont donc tout à fait non probantes aux yeux du spectateur, comme si la quantité des preuves pouvait compenser leur piètre qualité.

Plus généralement, il n'y a guère chez Molière de tentative d'intégrer le *processus* de dévoilement de l'identité dans la structure dramatique¹¹ : on ne trouve dans son théâtre aucune reconnaissance « résultant des faits eux-mêmes ». Autrement dit, Molière ne travaille nullement à amener la reconnaissance vraisemblablement. Ainsi, notre dramaturge ajoute à l'in vraisemblance « verticale » *essentielle* de la scène de reconnaissance (elle ne représente pas un événement qui arrive souvent dans le monde réel) une in vraisemblance « horizontale » (elle est mal amenée par l'enchaînement dramatique). Cela est d'autant plus notable que la dramaturgie comique de Molière consiste justement fort souvent à amener vraisemblablement des événements in vraisemblables en eux-mêmes¹². Molière sait fort bien le faire... mais ne le fait pas pour la reconnaissance.

Cette double in vraisemblance est encore renforcée par un troisième type d'in vraisemblance, touchant au caractère « dénouant » de la scène de reconnaissance. Le fait qu'un personnage change d'identité est en soi un « incident in vraisemblable », comme diraient les classiques, mais le fait que ce changement d'identité permette comme par hasard le dénouement de la comédie en est un autre, et vient élever l'in vraisemblance au carré. Par exemple, dans *L'Étourdi*, le prétendant qu'a choisi Trufaldin pour sa fille, Andrés, va se révéler être son propre fils, ce qui permettra à la fille en question de se marier avec celui qu'elle aime. Mais pourquoi Trufaldin a-t-il choisi comme mari, *parmi tous les jeunes gens de la ville*, un personnage qui justement s'avèrera être son propre fils, donc le frère de sa fille ? Il y a là une *coïncidence* au sens fort, c'est-à-dire une in vraisemblance statistique¹³. Ainsi, au total, les reconnaissances moliéresques ajoutent parfois à l'in vraisemblance externe qui est commune à toutes les reconnaissances (la rareté de l'événement dans le monde réel), une in vraisemblance interne (la scène de reconnaissance n'est pas amenée selon un enchaînement nécessaire), et une coïncidence touchant au caractère dénouant de la reconnaissance. On aurait du mal à trouver ailleurs un tel empilement d'in vraisemblances de natures diverses. Molière affiche délibérément aux yeux du spectateur le caractère artificiel du procédé. Pour le dire dans les termes du temps, la pièce à reconnaissance moliéresque est sans aucun doute le « sujet le plus mal conduit » qu'on puisse imaginer.

Que trouve-t-on lorsqu'on essaie de faire l'anatomie de la désinvolture ? Une conjonction de plusieurs facteurs, dont les proportions varient dans chaque reconnaissance, mais qui sont toujours plus ou moins présents :

¹¹ C'est une des différences entre le traitement de la reconnaissance d'identité par Molière et celui de la « reconnaissance d'intention », qui est toujours parfaitement préparée et intégrée à l'action. Voir l'article de B. Louvat-Molozay dans le présent volume.

¹² L'exemple le plus net de cette pratique se trouve dans *L'École des Femmes*, dont le principe technique est de justifier en vraisemblance (par la motivation narrative) le fait globalement in vraisemblable que par cinq fois Horace vienne confier ses aventures amoureuses à celui qui est en réalité le tuteur de sa maîtresse.

¹³ Chez Molière, dans les scènes de reconnaissance, la coïncidence est presque toujours affichée comme telle par un lexique récurrent, constitué de trois substantifs : *aventures*, *rencontres*, *hasards*, et deux adjectifs : *extraordinaires*, *surprenants*. La reconnaissance est ainsi toujours présentée explicitement comme une « aventure surprenante », une « rencontre extraordinaire », etc.

- un effet de bâclé : « ceci montre que le dramaturge a économisé son temps » ;
 - un effet de métathéâtralité : « cette scène est un procédé de théâtre » ;
 - un effet d'in vraisemblance externe : « ceci ne se produit pas dans le monde réel » ;
 - un effet d'in vraisemblance interne touchant à la motivation dramatique de la scène de reconnaissance : « ceci ne peut pas arriver selon cet enchaînement » ;
 - un second effet d'in vraisemblance interne, touchant au caractère dénouant de la scène de reconnaissance : « Il n'y a aucune raison pour que cela dénoue la pièce ».
- Ces phénomènes se jouent sur des plans complètement différents de la structure théâtrale, et leur superposition donne sa tonalité très particulière à la reconnaissance moliéresque – tonalité qui est, précisément, l'effet de désinvolture.

Que fait la reconnaissance ?

Ainsi, chez Molière, la reconnaissance est *maltraitée*, comme si elle était un procédé indigne, qui n'avait pas de valeur, qui ne méritait pas d'égards, alors même qu'elle a par ailleurs ses lettres de noblesse. Mais alors, pourquoi Molière l'utilise-t-il ? Pour le savoir, il faut comprendre précisément la fonction de la reconnaissance dans la structure dramatique de la comédie. On sait bien que dans le cadre de la structure conjugale de la comédie moderne, le principe est toujours que *la reconnaissance lève l'obstacle au mariage*. Mais de quelle manière ?

Le schéma originel, le premier qu'utilise Molière dans sa carrière, est celui de *L'Étourdi*, dont nous avons déjà parlé. Le jeune Lélié aime la belle esclave Célie, mais le propriétaire de Célie, Trufaldin, préfère un autre prétendant, Andrès, qui est « cru égyptien », comme le dit la liste des personnages. La reconnaissance a lieu aux scènes 9 et 10 de l'acte V¹⁴, et révèle que Célie et Andrès sont en fait tous deux les enfants de Trufaldin, donc qu'ils sont frère et sœur, donc qu'ils ne peuvent pas se marier ensemble, donc que le champ est libre pour Lélié, qui se mariera effectivement avec Célie. Dans ce schéma, le prétendant concurrent de celui qui est désiré par la jeune fille n'est finalement pas mariable et laisse le champ libre au prétendant aimé. Molière semble trouver ce schéma efficace, puisqu'il le reprend immédiatement dans sa pièce à reconnaissance suivante : *Dom Garcie de Navarre* (c'est la reconnaissance en onze vers déjà citée). Le schéma des deux premières reconnaissances de Molière est donc : « la reconnaissance révèle que le prétendant-obstacle n'est pas mariable » – que nous appellerons « la rétrogradation du prétendant-obstacle ».

Ce schéma admet un certain nombre de variantes¹⁵. La première consiste à l'inverser : « le prétendant désiré n'était pas mariable, mais la reconnaissance révèle qu'il l'est ». C'est le cas par exemple de la deuxième reconnaissance des *Fourberies de Scapin*, qui a lieu à la scène 12 de l'acte III : Léandre aime la belle Zerbinette, « crue égyptienne » comme Andrès, et donc absolument pas mariable par un fils de famille, mais finalement reconnue comme la fille d'Argante. La reconnaissance dévoile donc que la jeune fille *indigne* est en fait *digne* d'être mariée : le changement de statut social permet le mariage. C'est la structure qu'on peut appeler « la promotion du prétendant », et qui est strictement l'inverse du précédent. On retrouve ce schéma sous une forme très pure dans *L'Avare*, mais redoublée, à la scène 5 de l'acte V. La reconnaissance dévoile que le riche Anselme est en réalité le père des deux amants des deux enfants d'Harpagon : les deux

¹⁴ C'est la plus longue scène de reconnaissance du théâtre de Molière : quatre-vingt-dix-sept vers de récit.

¹⁵ Nous avons vu que Molière ne travaille pas à faire varier l'objet de la reconnaissance ou le type de preuve. En revanche, il varie bien les modalités de l'articulation de la reconnaissance au dénouement, c'est-à-dire la structure dramatique elle-même.

amoureux se retrouvent donc *de facto* être de bons prétendants, riches, c'est-à-dire conformes au désir d'Harpagon, et les mariages peuvent se faire¹⁶.

Dans une deuxième variante, plus subtile, la reconnaissance révèle que « le prétendant-obstacle est en fait le prétendant souhaité ». C'est le schéma de la seconde reconnaissance des *Fourberies de Scapin* (III, 7) : Octave aime la belle Hyacinthe et lui est secrètement marié, mais son père Argante, arrivé le matin de l'étranger, a décidé de le marier à « la fille de Géronte ». Or, la reconnaissance finale dévoile fort heureusement que cette « fille de Géronte » est justement Hyacinthe elle-même. Le mariage souhaité par le père s'avère ainsi le bon : il n'y a jamais eu deux mariages concurrents, mais bien un seul.

GÉRONTE. Où est ma fille, et sa mère ?

NÉRINE. Votre fille, Monsieur, n'est pas loin d'ici. Mais avant que de vous la faire voir, il faut que je vous demande pardon de l'avoir mariée, dans l'abandonnement où, faute de vous rencontrer, je me suis trouvée avec elle.

GÉRONTE. Ma fille mariée !

NÉRINE. Oui, Monsieur.

GÉRONTE. Et avec qui ?

NÉRINE. Avec un jeune homme nommé Octave, fils d'un certain seigneur Argante.

GÉRONTE. Ô Ciel !

ARGANTE. Quelle rencontre !

Molière met ainsi en œuvre trois manières différentes de rendre ses reconnaissances « dénouantes » :

- la rétrogradation du prétendant-obstacle : « le prétendant obstacle était mariable, mais la reconnaissance révèle qu'il ne l'est pas » ;
- la promotion du prétendant désiré : « le prétendant désiré n'était pas mariable, mais la reconnaissance révèle qu'il l'est » ;
- la fusion du prétendant désiré et du prétendant obstacle : « la reconnaissance révèle que le prétendant-obstacle est en fait le prétendant désiré ».

Nous pouvons maintenant tenter de formuler l'intérêt technique que présente ce système de la reconnaissance aux yeux de Molière. Que *font* ces reconnaissances ? Lorsqu'on fait changer *in extremis* une identité, on fait changer du même coup toutes les relations entre les personnages, tout le système actanciel. La reconnaissance change les données de départ elles-mêmes. Autrement dit, la reconnaissance ne dénoue pas à proprement parler : *elle échange un système actanciel au sein duquel il était impossible de dénouer contre un système actanciel au sein duquel il est possible de dénouer*. Outre le caractère dénouable ou non, une autre différence oppose les deux systèmes actanciels : le premier est générateur d'intrigue, le second ne l'est pas. Si le dramaturge avait posé le second système dès le départ – les relations réelles entre les personnages – la pièce n'aurait même pas pu commencer. Au total, la reconnaissance permet au dramaturge d'échanger un système de personnages dans lequel le dénouement est impossible mais la poursuite de la pièce possible (c'est-à-dire un système narratif), contre un système de personnages dans lequel à l'inverse le dénouement est possible mais la poursuite de la pièce impossible (c'est-à-dire un système non narratif). Ainsi, à proprement parler, la reconnaissance ne dénoue pas la pièce : elle la fait passer d'un système noué à un système dénoué, mais ce n'est pas le même système, ce qui fait toute l'originalité technique de la reconnaissance.

¹⁶ Notons que ce sont là les deux pièces les plus italiennes de Molière, proches dans le temps, et que ce schéma est donc peut-être conçu par Molière comme le propre de la « pièce à l'italienne ».

Nous venons de le voir : si le dramaturge change son système de personnages, c'est parce que dans le premier système le dénouement est *impossible*. Il faut préciser le sens qu'on peut donner au mot *impossible*, pour éclairer un aspect de la reconnaissance spécifique au théâtre régulier français. Par exemple, dans *Les Femmes savantes*, Henriette aime Clitandre, mais sa mère Philaminte préfère un prétendant conforme à sa manie, le pédant Trissotin. Le père d'Henriette, Chrysale, est du parti de sa fille, mais il est présenté dès le début comme soumis à sa femme, et n'impose pas sa volonté. Ce système de caractères (*ethos*) et de relations (*philia* et *ekthra*) posé au départ est très fertile comiquement et spectaculairement – c'est pour cela que Molière l'a choisi – mais comment est-il possible de l'achever par un dénouement heureux ? Soit Philaminte renonce à son prétendant pédant, soit Chrysale affirme son autorité paternelle et impose le prétendant légitime : dans l'un et l'autre cas, il s'agirait de « changements de caractère¹⁷ ». Or, dans le cadre de la doctrine classique et de la pratique de la comédie de l'époque, ces deux solutions sont strictement impossibles, à cause de la règle absolue d'*égalité des caractères*, qu'on appelle aussi *règle de constance*. Cette règle est posée par Aristote¹⁸, glosée par tous les théoriciens de l'époque¹⁹, et appliquée de manière systématique par Molière. L'idée qui la sous-tend est que les personnages d'une comédie, en vingt-quatre heures de temps, n'ont vraisemblablement *pas le temps* de changer de caractère. Toutes leurs actions doivent être conformes au caractère posé en exposition : ils doivent rester égaux à eux-mêmes. Comme disent très souvent les textes de l'époque, ils doivent « soutenir leur caractère ». Quelle solution reste-t-il à notre dramaturge s'il veut vraiment exploiter le système dramatique des *Femmes savantes* tel qu'il l'a posé, et s'il ne peut faire changer ni le caractère de Chrysale, qui reste lâche, ni celui de Philaminte, qui reste pédante ? Il est obligé d'avoir recours à une reconnaissance, et de faire en sorte que le prétendant allégué par Philaminte se révèle *indigne* d'être marié à Henriette. C'est le sens de la ruse de la fausse ruine, mise en place par Ariste. Juste avant le mariage de Henriette et Trissotin, Ariste annonce à la famille que leur procès est perdu et qu'ils sont ruinés. Cela déclenche une reconnaissance : Trissotin montre son vrai visage et révèle que son désir de mariage était intéressé puisqu'il est tout à coup beaucoup moins pressé de se marier. Ainsi, il se discrédite aux yeux de Philaminte, et Henriette peut épouser son prétendant légitime. C'est le principe de la rétrogradation du prétendant-obstacle, le premier modèle de reconnaissance.

Pour comprendre la dramaturgie de la reconnaissance de cette période de l'histoire du théâtre, il faut sans doute la replacer dans son système de pensée global, qui est pour ainsi dire une conception « fixiste » du théâtre. Le théâtre régulier français joue un jeu dramaturgique à données fixes : les personnages ayant des caractères inaltérables, il est impossible de faire changer leurs volontés quand elles sont créées par leurs caractères, et donc de dénouer des pièces conçues pour créer un blocage. C'est dans ce cadre que la reconnaissance prend tout son sens : *elle permet de dénouer en maintenant des caractères absolument fixes*, donc en maintenant la constance. Si on ne peut changer les caractères,

¹⁷ Ou de changement de volonté impliquant un changement de caractère, tant les décisions des personnages sont mécaniquement indexées sur leurs caractères.

¹⁸ « En matière de caractères, il y a quatre buts qu'il faut viser : [...] Le quatrième, c'est la constance ; et, même si celui qui fait l'objet de la représentation est inconstant et suppose un caractère de ce genre, il faut encore que ce caractère soit inconstant de façon constante » (*Poétique*, 54 a 16, p. 85).

¹⁹ Par exemple par Boileau, dans *l'Art poétique*, aux v. 124-126 : « D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée ? / Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord, / Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord. » (*Œuvres complètes*, Paris, 1838, p. 247).

changeons les identités. La dramaturgie de la reconnaissance est le remède que s'est trouvé une esthétique théâtrale fixiste.

Valeur

La reconnaissance, dans les modèles que nous avons examinés, n'est pas un choix positif mais un choix contraint. Cela ne nous dit rien de la *valeur* que Molière accorde à la reconnaissance comme procédé. Cela ne nous indique pas que la reconnaissance est bonne à ses yeux, ni qu'elle est mauvaise, mais simplement qu'il ne peut s'en passer. Pour savoir quelle est cette valeur, il s'agit de trouver des cas où la reconnaissance est un choix positif et non un choix contraint. C'est le cas, croyons-nous, dans *L'École des femmes*. À la scène 2 de l'acte V, les amours d'Horace et d'Agnès sont en très bonne posture et le dénouement se profile : Agnès s'est échappée de chez Arnolphe à la faveur d'une des ruses d'Horace. Ce dernier dit d'ailleurs au vers 1375 : « [...] tout a réussi / Et même beaucoup plus que je n'eusse osé dire ». Dans *L'École des Maris*, la pièce précédente de Molière, l'affaire se termine à peu près ainsi, mais pas dans *L'École des femmes* car, le temps d'organiser son mariage, Horace a la mauvaise idée de confier Agnès fraîchement enlevée à... Arnolphe, dont il ne sait toujours pas qu'il est le tuteur d'Agnès, M. de la Souche. Arnolphe s'empare donc d'Agnès et s'apprête à la mettre au couvent. Il s'agit d'une authentique *péripétie*, au sens aristotélicien, un retournement global de la situation, qui était au mieux et tourne au pire. C'est alors qu'a lieu la fameuse reconnaissance. Le père d'Horace, Oronte, rentre de voyage, et annonce à son fils qu'il l'a marié (en son absence) avec la fille d'un certain Enrique, qui l'accompagne. Horace est au désespoir, mais il s'avère que cette « fille d'Enrique » est en fait Agnès elle-même, comme Oronte le dit brutalement à Arnolphe :

Si l'on vous a dit tout, ne vous a-t-on pas dit
Que vous avez chez vous celle dont il s'agit ?
La fille qu'autrefois de l'aimable Angélique
Sous des liens secrets eut le seigneur Enrique²⁰.

Le mariage voulu par le père s'avère ainsi être le même que celui que souhaite le fils, selon le principe que nous avons déjà vu : la fusion du prétendant désiré et du prétendant obstacle. Mais dans ce cas, cette fusion n'est nullement nécessaire au fonctionnement de l'intrigue, puisque quelques scènes plus tôt, cette dernière était sur le point de se dénouer sans reconnaissance. Autrement dit, ce que la reconnaissance de *L'École des femmes* dénoue, c'est précisément l'ultime péripétie et uniquement elle. Le dramaturge, au dernier moment, et alors que tout allait pour le mieux, met les choses au pire, et la reconnaissance a pour rôle de résoudre ce *dernier* état. La reconnaissance est dans ce cas une péripétie inverse de la péripétie précédente, et fonctionne en duo avec elle. Il serait structurellement possible de supprimer ensemble le couple [péripétie + reconnaissance], puisque leur rôle global est neutre : un pas en avant, un pas en arrière. Ainsi réécrite, *L'École*

²⁰ Vers 1734 et suiv. La suite de la scène explique les très complexes raisons pour lesquelles la fille d'Enrique est en fait la petite fille confiée à la paysanne à qui Arnolphe l'a achetée une dizaine d'années plus tôt : Agnès. Ce dénouement est critiqué en ces termes dans *Le Portrait du peintre* de Boursault (1663), pièce polémique écrite pendant la querelle de *L'École des femmes* : « Enfin le dénouement n'est-il pas admirable ? / Le voyage d'Oronte est-il pas assuré ? / Et le retour d'Enrique est-il pas préparé ? / Vous m'allez alléguer que touchant cet Enrique / On le tire aux cheveux pour quitter l'Amérique ; / Et que durant la Pièce en aucun des endrets / On ne s'aperçoit point qu'il soit père d'Agnès ; / Mais il n'est point d'auteur dont la Plume n'apprenne / Que dans ce qu'on attend il n'est rien qui surprenne » (*Théâtre de Boursault*, t. I, Paris, 1746, p. 463).

des femmes est jouable sans problème particulier, en version courte : Horace a réussi à enlever Agnès, il ne la confie pas à Arnolphe mais s'enfuit avec elle. La pièce comporte alors deux cents vers de moins et adopte un schéma tout à fait viable, qui est simplement celui de *L'École des Maris*. Ainsi, dans *L'École des femmes*, il est clair que la reconnaissance est un choix positif et non un choix contraint. Molière n'est forcé d'utiliser la reconnaissance que dans la stricte mesure où il s'est offert le luxe d'une péripétie *in extremis*, inutile du point de vue de l'économie dramatique²¹, puisque la pièce était potentiellement dénouée. S'il n'avait pas créé de toutes pièces une dernière péripétie, Molière n'aurait pas eu besoin de la reconnaissance.

En réalité, ce cas de figure n'est pas rare dans la dramaturgie de Molière. On le retrouve notamment, sous une forme très proche, dans le fameux dénouement de *Tartuffe*. En effet, au moment où Tartuffe est enfin chassé par Orgon de la maison, c'est-à-dire au moment où la pièce est sur le point de se dénouer (IV, 7), l'action est relancée par la fameuse péripétie de la cassette (IV, 8). Il s'avère comme on sait qu'Orgon a confié à Tartuffe une cassette contenant des papiers très compromettants (le texte sous-entend que ces papiers impliquent Orgon dans des relations avec des frondeurs). Tartuffe, chassé de la maison qu'il parasitait, s'apprête à les divulguer pour lui nuire. C'est alors que survient la reconnaissance finale, faite par l'exempt, qui dévoile à tous, y compris au spectateur, que Tartuffe est en réalité un repris de justice bien connu des services de police.

Venant vous accuser il s'est trahi lui-même,
Et par un juste trait de l'équité suprême,
S'est découvert au Prince un fourbe renommé,
Dont sous un autre nom il était informé ;
Et c'est un long détail d'actions toutes noires
Dont on pourrait former des volumes d'histoires²².

Cette scène, toujours lue comme un *deus ex machina* mal ficelé, est bien avant tout une reconnaissance *d'identité*. Tartuffe n'est pas celui qu'Orgon croyait (un dévot), mais pas non plus celui que le spectateur avait cru voir derrière le masque (un faux dévot) : c'est un délinquant, dont le dossier est fort épais. Il faut donc bien lire *L'Imposteur* comme l'histoire d'une véritable imposture : une *usurpation d'identité*, qui forme nécessairement une pièce à reconnaissance. Or, dans ce cas comme dans celui de *L'École des femmes*, la reconnaissance ne fait qu'annuler une ultime péripétie arbitrairement greffée sur une pièce en voie de dénouement : elle est un choix dramaturgique délibéré et non la conclusion inévitable d'une pièce à système de personnages bloqué.

Il existe ainsi des cas²³ où la reconnaissance est bien choisie par Molière pour elle-même, *positivement*. La reconnaissance est parfois chez lui ce que son maître Corneille appelle un « ornement de théâtre » : un incident qui n'est pas strictement nécessaire à la conduite de la pièce, mais que l'on utilise pour ses qualités intrinsèques. Si Molière choisit de dénouer *L'École des femmes* et *Tartuffe* ainsi, c'est bien qu'il considère que la reconnaissance a des qualités propres en tant que scène, de véritables qualités spectaculaires, ou bien, ce qui est presque la même chose, que le spectateur, même dans

²¹ Mais indispensable du point de vue de la longueur de la pièce : Molière a pour projet de composer une pièce en cinq actes et non en trois comme *L'École des maris*.

²² V, 7, v. 1921 et suiv. Nous soulignons.

²³ Cette technique n'est pas réservée aux « grandes » pièces, comme *Tartuffe* et *L'École des femmes*. On en trouve en effet un autre exemple dans *L'Étourdi*, où la péripétie est constituée par l'apparition *in extremis* d'un nouveau rival, Andrès, qui heureusement s'avèrera être le frère de la belle.

les années 1660, attend toujours sa reconnaissance pour être vraiment satisfait de la comédie.

Molière joue avec la reconnaissance un jeu assez étrange. D'un côté, il affiche une désinvolture extraordinaire dans le *traitement* de la reconnaissance, et il en fait la plupart du temps un usage utilitaire. Il la présente ainsi comme l'idiote utile de la dramaturgie. Mais d'un autre côté cet affichage apparaît comme rhétorique, puisqu'ailleurs la reconnaissance a un vrai statut d'ornement, de scène belle et intéressante en soi, utilisée pour elle-même. Elle n'est donc pas *essentiellement* un pis-aller. Molière est pour ainsi dire un amoureux secret de la reconnaissance : il l'aime en secret, mais n'ose pas l'avouer en public, parce que c'est un procédé un peu éculé. Le statut de la reconnaissance dans le théâtre régulier, c'est un peu cela : on a le droit de l'aimer mais on n'a pas le droit de le dire.