



## Frontières et objets de la scène de reconnaissance, d'Aristote à Racine

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY  
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

À la fin du *Malade imaginaire*, Toinette propose à Argan de « contrefaire le mort » pour, lui dit-elle, donner l'occasion à Béline de manifester toute la tendresse qu'elle a pour son époux et montrer à Béralde qu'il a tort de douter d'une telle affection. L'affaire tourne autrement, comme on sait, et le stratagème, auquel Argan se prête à deux reprises, permet en réalité au protagoniste lui-même de « connaître [re] les sentiments que toute [sa] famille a pour [lui]<sup>1</sup> ». D'abord ceux de Béline (« Le Ciel en soit loué ! Me voilà délivrée d'un grand fardeau. »), puis ceux d'Angélique (« Ô Ciel ! quelle infortune ! quelle atteinte cruelle... ! ») ; à quoi Argan répond respectivement : « Je suis bien aise de voir votre amitié, et d'avoir entendu le beau panégyrique que vous avez fait de moi » et « Va, tu es mon vrai sang, ma véritable fille ; et je suis ravi d'avoir vu ton bon naturel<sup>2</sup> ». Rythmée par les entrées successives des personnages (Béline, puis Angélique et enfin Cléante), par la sortie précipitée de Béline à la scène 12 et par les mouvements alternés d'Argan, qui feint le mort puis se lève avant de recommencer, la séquence de scènes a toutes les caractéristiques d'une reconnaissance. Caractéristiques stylistiques d'abord, avec la présence d'un lexique et de modalités énonciatives spécifiques : exclamations et invocations au ciel en cascade, lexique du cœur, alternance de phrases interrogatives et de phrases exclamatives qui indiquent un sommet de pathétique. Mais caractéristiques dramaturgiques surtout, puisque l'ensemble de la séquence paraît illustrer la définition générale de la reconnaissance qu'Aristote en donne au chapitre 11 de la *Poétique* :

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<sup>3</sup>.

En permettant à Argan de « connaître<sup>4</sup> » les sentiments de sa famille, la fausse mort opère le renversement qu'attendent notamment Toinette et Béralde, renversement qui fait

<sup>1</sup> Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 11 (texte de 1682) ; dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. 2, p. 737.

<sup>2</sup> *Le Malade imaginaire...*, III, 12, 13 et 14, p. 739-740.

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 71.

passer Argan de l'aveuglement à la lucidité à propos de sa seconde épouse, dont les intentions véritables sont mises au jour par le procédé. La reconnaissance n'agit d'ailleurs que sur cette partie-là de la pièce et du caractère de son protagoniste, puisque Argan demeure jusqu'à la fin un « malade imaginaire », c'est-à-dire un homme parfaitement sain de corps qui se croit malade. Elle révèle « hostilité » puis « alliance », déplace les lignes à l'intérieur du cercle familial, et conduit Argan à resserrer les liens avec sa fille aînée et à accepter ce qu'il avait refusé jusqu'à présent, à savoir qu'Angélique épouse l'homme qu'elle s'est choisi... à condition qu'il se fasse médecin.

Si l'on a bien affaire à une séquence de reconnaissance, il est certain que celle-ci n'a pas pour objet l'identité d'un ou de plusieurs personnages, du moins si l'on s'en tient à une définition étroite de la notion d'« identité ». Le spectateur n'y apprend pas que Béline est la fille cachée de Béralde et Cléante le frère d'Angélique ; et si l'on veut bien lui donner le nom de scène de reconnaissance, il faut convenir que notre séquence se différencie assez nettement des cas d'*Œdipe roi*, d'*Iphigénie en Tauride* ou, pour évoquer quelques exemples plus modernes, du *Timocrate* de Thomas Corneille, mais aussi des dénouements de *L'École des femmes* ou des *Fourberies de Scapin*<sup>5</sup>.

Et l'on en vient ainsi à la question annoncée par le titre de cette étude : les frontières et, pour commencer, les objets de la scène de reconnaissance. Par « objets », nous entendrons généralement ce qui est porté à la connaissance ou à la reconnaissance... lequel peut être révélé par des « objets » au sens de « choses » (bracelet, collier, etc.). Nous rappellerons tout d'abord ce que la théorie dramatique, depuis Aristote, dit de ces objets, avant de jeter quelques coups de sonde dans le corpus, immense, du théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle. Le passage par la théorie dramatique s'impose presque de lui-même : la reconnaissance appartient autant à la théorie de la fiction qu'à la littérature, dramatique ou narrative, et il est difficile, particulièrement pour le domaine français, nourri de théorie, de dissocier la pratique des dramaturges de la tradition théorique, et notamment de celle des traductions et commentaires d'Aristote.

\*

Dans la suite du chapitre 11, Aristote considère, à propos de la reconnaissance, qu'« il peut en survenir à propos d'inanimés ; la reconnaissance peut aussi porter sur le fait qu'un personnage est ou n'est pas l'auteur d'un acte<sup>6</sup> », passage que, dans son édition de la *Poétique*, M. Magnien traduit pour sa part de la façon suivante : « ce qu'on vient de dire peut en effet survenir à propos d'objets inanimés, même banals ; savoir si un homme a accompli ou pas une action, peut aussi être matière à reconnaissance<sup>7</sup> ». Alors qu'il semble

<sup>4</sup> Ainsi défini par Furetière : « Avoir une idée empreinte dans l'esprit, que quelque objet présent rappelle », le verbe a souvent, à l'époque classique, le sens de « re-connaître ».

<sup>5</sup> Pour l'étude de la reconnaissance d'identité chez Molière, nous renvoyons à l'article de Jean de Guardia dans la présente livraison.

<sup>6</sup> *Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, p. 71.

<sup>7</sup> Aristote, *Poétique*, éd. et trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 120. La phrase grecque est considérée par les philologues comme « désespérée » (n. 3 du chap. 11, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, p. 233). De fait, R. Dupont-Roc et J. Lallot passent, en quelques lignes, d'une interprétation à une autre : considérant dans un premier temps que les « inanimés » sont sur le même plan que la culpabilité ou l'innocence et qu'ils appartiennent à la catégorie des « objets » ou des enjeux possibles de la reconnaissance, ils affirment très vite qu'Aristote pose là les bases du développement sur la reconnaissance par signes distinctifs, les objets matériels étant considérés comme des moyens et non comme des fins de la reconnaissance. Quoi qu'il en soit, Aristote laissait en héritage une affirmation ambiguë, dont ses traducteurs et commentateurs européens de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle prolongeront l'ambiguïté ou qu'ils tâcheront de trancher. C'est ce que fait La Mesnardière en 1639. Expliquant, toujours à propos de la reconnaissance, que « cette Partie de la Fable

souvent acquis, à la lecture de la *Poétique*, que « la reconnaissance [est] reconnaissance entre personnages<sup>8</sup> », ce que confirment la quasi-totalité des exemples mobilisés par Aristote, cette affirmation ouvre nettement le champ des « objets » possibles de la reconnaissance, parmi lesquels ce que les commentateurs nommeront reconnaissance des faits (pour la distinguer des personnes) ou reconnaissance d'innocence ou de culpabilité. Reste à savoir quelle place occupe cette catégorie chez Aristote et chez ses traducteurs et commentateurs modernes, et ce qu'elle recouvre précisément.

Dans le chapitre qu'il consacre, dans *Recognitions*, aux commentateurs italiens de la Renaissance, Terence Cave montre que, en dépit de quelques divergences, ces derniers s'entendent pour considérer que si, en théorie, la reconnaissance peut porter sur des faits (ainsi d'ailleurs que sur des inanimés, lieux ou objets), la reconnaissance authentiquement tragique, voire authentiquement dramatique ou littéraire est la reconnaissance de personnes<sup>9</sup>. La reconnaissance des faits appartient pour sa part au domaine de la justice et de l'éloquence judiciaire, où il s'agit de prouver l'innocence ou la culpabilité de personnes<sup>10</sup>. Ce lieu commun et, au-delà, l'idée que la reconnaissance de culpabilité constitue un type secondaire, voire dégradé, de reconnaissance, sont parfaitement en place quelques décennies plus tard, comme l'attestent les traités du Tasse puis de Heinsius. Dans son *Discours du poème héroïque* (1594), le Tasse rappelle que

La reconnaissance des faits est plutôt appropriée aux orateurs qu'aux poètes, auxquels convient tout particulièrement la reconnaissance des personnes, c'est-à-dire le fait de passer de l'ignorance au savoir<sup>11</sup>.

Si l'on connaît assurément en France les commentateurs italiens de la Renaissance et le Tasse, on connaît encore mieux, à partir du milieu des années 1630, le traité *De constitutione tragœdiae* du hollandais Heinsius<sup>12</sup>. Son auteur y consacre un chapitre entier

---

s'attache indifféremment aux hommes, aux animaux, et aux choses inanimées », il semble se livrer à un élargissement de ce qui, dans la reconnaissance, peut être reconnu. Cet élargissement n'est toutefois qu'apparent, comme l'indique la suite du passage, où La Mesnardière prend l'exemple d'Ulysse qui, dans l'*Odyssée*, est reconnu à la fois par des êtres humains (son fils et sa nourrice) et par un chien, et qui « pouvait l'être autrement ; comme par son écriture, par des bagues, par des gages, et par un nombre d'autres signes, par où l'on peut découvrir la condition de quelqu'un hors même de sa présence » (La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Somerville, 1639 ; Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 60).

<sup>8</sup> Aristote, *Poétique*, chap. 11, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, éd. cit., p. 71 ; M. Magnien traduit « [...] quand la reconnaissance est une reconnaissance de personnes [...] » (éd. cit., p. 120).

<sup>9</sup> Robortello, le premier commentateur italien – ses « explications communes » paraissent en 1548 – propose toutefois une typologie moderne qui fait place à un modèle que n'explique jamais Aristote mais que la *Poétique* rend possible. Rapportant le cas d'Œdipe à celui de la reconnaissance des personnes quand le fait est connu mais que les agents ignorent leur identité (Œdipe s'unissant avec Jocaste), il définit un cas rigoureusement symétrique : celui où la reconnaissance porte sur le fait, quand le fait est ignoré mais que les personnes sont connues, et en donne pour exemple le *Canace* de Speroni, tragédie italienne alors toute récente (1546), dans laquelle la relation incestueuse entre un frère et une sœur, connue de ces deux personnages, est portée à la connaissance de leur père. Ce faisant, Robortello prend position au sein de la querelle de *Canace*, à laquelle certains érudits reprochaient précisément de ne pas faire place à une véritable reconnaissance (sous-entendu : à une reconnaissance d'identité) en hissant au rang de reconnaissance tragique authentique une telle reconnaissance des faits sans reconnaissance des personnes (voir Terence Cave, *Recognitions : A Study in poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 64-65).

<sup>10</sup> Nous reprenons ici l'exposé de Terence Cave, *Recognitions...*, p. 63.

<sup>11</sup> Le Tasse, *Discours du poème héroïque*, éd. et trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 238.

<sup>12</sup> D'abord conçu comme un commentaire de la *Poétique* d'Aristote placé à la suite d'une traduction du texte grec et paru sous cette forme en 1611, le texte de Heinsius précède, dans la seconde édition de 1643, la traduction d'Aristote et lu dès lors comme un traité à part entière. Connu dans toute l'Europe, il est diffusé en France à partir de la Querelle du *Cid* (1637) (voir Anne Duprat, introduction à l'édition du *De constitutione tragœdiae*, Genève, Droz, 2001, p. 40 sq.).

à la reconnaissance ; il s’y adonne aux développements attendus sur la différence entre reconnaissance simple et reconnaissance double et les différents modes de la reconnaissance (par signes distinctifs, par raisonnement, etc.), mais pose aussi une question décisive : « Quelles sont les Reconnaissances qui ne conviennent pas à la Tragédie, et quelles sont celles qui peuvent y figurer » ? Cette question séminale traverse la présentation des objets de la reconnaissance, soit la trilogie des « inanimés », « faits », et « personnes » :

*Il y a un type de Reconnaissance propre à la Tragédie, et un autre qui n’a rien à voir avec elle. En effet, comme la Péripétie et la Reconnaissance sont toutes deux destinées à exciter les passions, toutes celles qui ne remplissent pas cet office sont du même coup impropres à la Tragédie ; par exemple, lorsqu’un personnage reconnaît quelque chose d’inanimé – une ville, un mur, ou un endroit, si l’on veut – de plus, une Reconnaissance de ce type ne saurait entraîner aucun renversement de la situation. Ainsi, dans les comédies de Plaute, la Reconnaissance porte parfois sur des jouets, des corbeilles, ou des anneaux, et c’est pourtant à cela que tient tout le renversement de la Pièce elle-même. C’est le cas encore, lorsqu’on reconnaît que quelqu’un a fait, ou n’a pas fait quelque chose, simplement, et sans que cela ait aucune influence sur le déroulement de la Pièce. Dans une Tragédie, ces sortes de Reconnaissance ne provoquent d’ordinaire ni la compassion, ni l’horreur, alors que c’est justement sur des actions, comme celles-là, que porte toujours l’imitation Tragique : c’est pourquoi les Reconnaissances de ce genre sont exclues, dans la mesure où elles ne débouchent ni sur le malheur ni sur le bonheur, alors que, comme on vient de le dire, la Péripétie entraîne toujours l’un des deux. Voilà pourquoi les Reconnaissances dont il s’agit maintenant sont les Reconnaissances Tragiques<sup>13</sup>.*

On le voit, les trois objets de la reconnaissance (inanimés, faits, personnes) sont distribués et commentés en fonction de critères génériques ; des trois objets, seul l’un (les personnes) peut prétendre accéder à la dignité tragique ; quant aux deux autres, ils sont laissés à... la comédie ou à des tragédies d’un genre inférieur... Car il importe de comprendre quels sont les critères qui président à la classification proposée par Heinsius, lesquels sont très fidèles à l’esprit et à la logique du chapitre 11 de la *Poétique*. L’évocation des objets possibles de la reconnaissance, et notamment du fait de savoir si quelqu’un a commis ou n’a pas commis un acte, prend place après l’affirmation selon laquelle « la reconnaissance la plus belle est celle qui s’accompagne d’un coup de théâtre ». Après quoi on lit « Il y a encore d’autres reconnaissances<sup>14</sup> », où « autres » signifie, croyons-nous, « autres » par rapport aux plus belles (qui se trouvent être des reconnaissances de personnes).

Que reproche-t-on à la reconnaissance des faits ? En définitive : d’être moins belle que la reconnaissance des personnes et de ne pas être à même de susciter de coup de théâtre, c’est-à-dire non pas à proprement parler de renversement, mais de renversement qui s’accompagne de coup de théâtre, emportant le spectateur par le *thaumaston*. C’est ce qui fait de la reconnaissance des faits une reconnaissance inférieure et donc, selon la hiérarchie des genres et des sous-genres qui prévaut, une reconnaissance non authentiquement tragique ou qui ne convient pas aux meilleures tragédies. Ce qui signifie peut-être qu’elle peut convenir à la comédie... ou qu’il revient aux dramaturges de donner tort à Heinsius et à Aristote...

\*

<sup>13</sup> Heinsius, *De constitutione tragœdiae...* p. 175. Nous soulignons.

<sup>14</sup> *Poétique*, chap. 11, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, p. 71.

Pour l'âge classique, l'une des structures tragiques les plus adaptées à la reconnaissance de culpabilité est sans conteste celle de l'innocent persécuté ou injustement condamné. C'est ce que rappelle Marc Vuillermoz dans un article consacré à la reconnaissance dans les tragédies de Mairet<sup>15</sup>. Cette structure, que Mairet reprend dans *Le Grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha* (1638), s'incarne notamment dans deux des sujets-vedettes de la scène européenne, l'un historique, l'autre légendaire : celui de Crispe et celui d'Hippolyte. Il s'agit là de deux sujets jumeaux, deux variantes d'une même structure tragique<sup>16</sup> dans laquelle un père, sur la foi des calomnies d'une épouse accusant son beau-fils d'avoir cherché à abuser d'elle, envoie à la mort ledit fils et découvre après coup la culpabilité de l'épouse et l'innocence du fils. On aura reconnu, bien sûr, l'intrigue des *Hippolyte* ou des *Phèdre* qui se sont succédé depuis Euripide et Sénèque jusqu'à Racine. Chez Racine, la scène de reconnaissance à proprement parler est repoussée à l'extrême fin de la pièce :

Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence.  
Il faut à votre fils rendre son innocence.  
Il n'était point coupable.

À quoi fait suite le récit des faits, avec une opposition sémantique très marquée (« C'est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux / Osai jeter un œil profane, incestueux<sup>17</sup> »).

Mais cette reconnaissance est préparée depuis le début de l'acte V, voire le début de la pièce (le récit de Phèdre vient parachever une série d'aveux, à CEnone, puis à Hippolyte puis enfin à Thésée<sup>18</sup>) ; c'est, surtout, le traitement du personnage de Thésée, saisi de doutes dès le début de l'acte V, qui prépare au mieux la reconnaissance (qui n'est telle que pour le personnage, le seul qui ignore encore des faits que spectateurs et autres personnages connaissent depuis plusieurs actes). De courts monologues du personnage ponctuent ainsi le dernier acte : « Dieux, éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux / Montrer la vérité, que je cherche en ces lieux » à la scène 2 puis, plus longuement, à la scène 4, après qu'Aricie a quitté la scène, avouant « fu[ir] sa présence / Pour n'être pas forcée à rompre le silence » :

Quelle est donc sa pensée ? Et que cache un discours  
Commencé tant de fois, interrompu toujours ?  
[...]  
Mais moi-même, malgré ma sévère rigueur,  
Quelle plaintive voix crie au fond de mon cœur ?  
Une pitié secrète et m'afflige, et m'étonne<sup>19</sup>.

Enfin, les dernières paroles d'Hippolyte, *ultima verba* qui ont toujours valeur de vérité, et que rapportent Thérémène, achèvent de préparer la scène finale :

<sup>15</sup> Marc Vuillermoz, « Le traitement de la reconnaissance dans les tragédies de Mairet », *Littératures classiques*, n° 65 (« le théâtre de Jean Mairet »), 2008, p. 117-127. Voir aussi, du même auteur, « Aspects de la reconnaissance tragique dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle », *La Reconnaissance sur la scène française XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 21-32.

<sup>16</sup> Sur la question, voir notamment Georges Forestier, « Mythe, histoire et tragédie : de Crispus à *La Mort de Crispe* », *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique*, dir. Fanny Népoté-Desmarres et Jean-Philippe Groperrin, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, p. 351-370.

<sup>17</sup> Racine, *Phèdre* (1677), V, 7, v. 1617-1619 puis v. 1623-1624 ; dans *Œuvres complètes*, t. 1 (*Théâtre-Poésie*), éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 876.

<sup>18</sup> Ils occupent respectivement les scènes I, 3 ; II, 5 et V, 7.

<sup>19</sup> *Phèdre...*, V, 3, v. 1449-1450 puis V, 4, v. 1451-1458, p. 870.

*Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.  
[...]  
Cher Ami, si mon Père un jour désabusé  
Plaint le malheur d'un Fils faussement accusé [...]*<sup>20</sup>

Pressentiments de Thésée, qui entend non pas la voix du sang, mais une de ses variantes, la voix du cœur, conséquences de l'ultime aveu de Phèdre, qui révèle hostilité (*ekhtra*) entre l'époux trompé et la tentatrice-accusatrice et, à l'inverse, alliance (*philia*) entre le père et le fils défunt : on retrouve la grammaire de la séquence de reconnaissance authentiquement tragique et qui, de plus, fonctionne rigoureusement selon le même modèle que celle d'*Œdipe roi*, dans lequel la reconnaissance a lieu après qu'a été commis l'irréparable. C'est, aux yeux d'Aristote, l'une des meilleures manières de combiner les axes de la connaissance et de l'action, car « supérieure est [la combinaison] dans laquelle l'acte est exécuté dans l'ignorance et suivi de la reconnaissance, car elle allie à l'absence de répulsion l'effet de surprise de la reconnaissance<sup>21</sup> ».

\*

Corneille, qui n'a pas laissé de commentaires sur l'adaptation de son rival le plus brillant et qui n'a jamais traité le sujet de Phèdre et Hippolyte, en a cependant dit quelque chose dix-sept ans plus tôt dans un développement précisément consacré à ce qu'il appelle l'*agnition*.

*Je sais que l'Agnition 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 y perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup de sentiments Pathétiques, qui auraient des beautés plus considérables. Cela se voit manifestement en *La Mort de Crispe*, faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Ghirardelli<sup>22</sup>, et imprimée à Rome en l'année 1653. Il n'a pas manqué d'y cacher sa naissance à Constantin, et d'en faire seulement un grand Capitaine, qu'il ne reconnaît pour son fils qu'après qu'il l'a fait mourir. [...] combien cette naissance cachée sans besoin, et contre la vérité d'une histoire connue, lui a-t-elle dérobé de choses plus belles que les brillants dont il a semé cet ouvrage? Les ressentiments, le trouble, l'irrésolution, et les déplaisirs de Constantin auraient été bien autres à prononcer un arrêt de mort contre son fils, que contre un soldat de fortune. [...] L'Auteur a renoncé à tous ces avantages pour avoir dédaigné de traiter ce Sujet, comme l'a traité de notre temps le Père Stephonius<sup>23</sup> jésuite, et comme nos Anciens ont traité celui d'Hippolyte ; et pour avoir cru l'élever d'un étage plus haut selon la pensée d'Aristote, je ne sais s'il ne l'a point fait tomber au-dessous de ceux que je viens de nommer<sup>24</sup>.*

Le passage nous semble appeler deux remarques : tout d'abord, il confirme que ce que les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, comme les théoriciens, nomment « reconnaissance » (ou en latin *agnition*) consiste essentiellement sinon exclusivement dans la reconnaissance d'identité. Il n'en est pas moins frappant, dans ces conditions, que la discussion sur la reconnaissance se donne pour objet un tel exemple de structure tragique. On voit bien ce que Corneille reproche à Ghirardelli : par excès de zèle et de conformité aux canons aristotéliens, l'Italien a introduit une reconnaissance finale et, partant, un mystère d'identité qui court

<sup>20</sup> *Phèdre...*, V, 6, v. 1561-1564, p. 874.

<sup>21</sup> Aristote, *Poétique*, chap. 14, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, p. 83.

<sup>22</sup> La pièce de Ghirardelli s'intitulait en réalité *Il Constantino*.

<sup>23</sup> Le *Crispus* de Bernardino Stefonio fut représenté en 1597 et publié en 1609.

<sup>24</sup> Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 110-111.

tout au long de la pièce. Mais on ne s'est peut-être pas avisé de ce que la gêne de Corneille vient sans doute du fait que le sujet de Crispe, variante historique de celui de Phèdre et Hippolyte encore une fois, possède déjà une reconnaissance (même si Corneille ne la nomme pas ainsi), suffisamment pathétique pour rendre tout à fait superflu l'ajout d'une seconde reconnaissance, qui vient finalement surimposer au sujet de Crispe celui d'Œdipe roi.

En 1660, ce second sujet est familier à Corneille puisqu'il vient de l'adapter pour la scène française, non sans l'avoir modifié en introduisant des personnages nouveaux, ceux de Thésée et de Dircé, et en faisant place à de fausses scènes de reconnaissance<sup>25</sup> avant la séquence finale. Surtout, Corneille a, encore plus nettement que Sophocle, dissocié dans son *Œdipe* la reconnaissance par le protagoniste du fait qu'il a tué le roi Laïos (IV, 4) de celle de son identité véritable. De manière significative, la première reconnaissance donne lieu à une scène particulièrement pathétique et toute... cornélienne, où le dramaturge retrouve les accents de la scène centrale du *Cid* : ayant tué l'époux de Jocaste et ancien roi de Thèbes, Œdipe ne peut désormais plus prétendre à l'amour de la reine de Thèbes et l'échange entre les personnages, qui ne sont plus vraiment de jeunes amants, culmine dans une stichomythie familière aux spectateurs<sup>26</sup>. La seconde fait, à l'inverse, l'objet d'un traitement plus distancié, n'était la transfiguration finale, qui permet d'euphémiser l'horreur du dénouement sophocléen et plus encore sénèque : Œdipe y apparaît comme un Christ moderne, dont le sacrifice rend vie à la cité en proie à la peste.

Pièce de commande<sup>27</sup>, *Œdipe* constitue en réalité une exception dans une œuvre qui se caractérise par un refus de la scène de reconnaissance, de la reconnaissance d'identité assurément, mais même de la reconnaissance de culpabilité ou d'innocence et, plus généralement, de ce que Marc Vuillermoz nomme la « reconnaissance d'intentions<sup>28</sup> ». Comme il l'explique dans son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, Corneille préfère les affrontements à visage découvert, où l'« on sait à qui l'on en veut<sup>29</sup> », ce qui exclut donc les structures reposant sur le couple ignorance puis reconnaissance d'identité ; et il privilégie par ailleurs les schémas tragiques dans lesquels l'acte criminel (parricide, infanticide ou autre sororicide) est évité... mais par d'autres moyens que la reconnaissance. Si le théâtre cornélien place en son fondement la merveille ou le *thaumaston*, il cherche ainsi à les produire et à les atteindre par d'autres moyens que la reconnaissance, qu'il s'agisse de l'élimination providentielle du méchant

<sup>25</sup> C'est notamment le cas de la scène 5 de l'acte III où Thésée, pour sauver Dircé, menacée d'être sacrifiée pour satisfaire les mânes de Laïos, dont l'ombre a demandé que soit versé son sang (II, 3, v. 607), se fait passer pour le fils disparu de Jocaste et du défunt roi de Thèbes.

<sup>26</sup> « JOCASTE. Je sens qu'Œdipe enfin sera toujours aimé. / ŒDIPE. Que fera cet amour ? JOCASTE. Ce qu'il doit à la haine. ŒDIPE. Qu'osera ce devoir ? JOCASTE. Croître toujours ma peine. » (Corneille, *Œdipe* (1659), IV, 5, v. 1600-1602, éd. B. Louvat, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1995, p. 73).

<sup>27</sup> Au cours de l'été 1658, Fouquet a proposé à Corneille, alors retiré de la scène, trois sujets, parmi lesquels ceux d'Œdipe et de Camma (emprunté à Plutarque). Il est d'ailleurs frappant de constater que les tragédies cornéliennes à sujet mythologique sont toujours le fruit de commande.

<sup>28</sup> M. Vuillermoz, « Le traitement de la reconnaissance dans les tragédies de Mairet » et « Aspects de la reconnaissance tragique dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle », articles cités.

<sup>29</sup> Après avoir contesté l'efficacité pathétique de la reconnaissance après coup – c'est-à-dire le modèle d'*Œdipe roi* –, puisque la « compassion » qu'elle excite « ne peut avoir grande étendue », étant « reculée et renfermée dans la Catastrophe », Corneille affirme : « Mais lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments, et redoublent la commisération. » (*Discours de la tragédie...*, p. 110), ce modèle, moderne et pour tout dire cornélien, étant quant à lui illustré par *Le Cid*, *Rodogune* ou les personnages épisodiques d'*Œdipe* (Thésée et Dircé).

(dans *Rodogune* par exemple) ou de la conversion à la clémence, à la foi chrétienne ou à la vertu (dans *Cinna*, *Polyeucte* ou *Nicomède*). Le corpus présente cependant quelques exceptions : *Cédipe* bien sûr, mais également *Héraclius* et *Don Sanche*, soit deux tragédies et une comédie héroïque.

Car la reconnaissance semble avoir davantage sa place, pour Corneille, dans la comédie que dans la tragédie. C'est ce qu'on peut déduire d'une part d'un développement consacré aux dénouements de comédie, d'autre part de la présentation, par Corneille toujours, du schéma sur lequel reposent ses comédies. Définissant le dénouement de comédie comme la « réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence ; comme quand [...] deux Amants séparés par quelque fourbe qu'on leur a faite, ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe, ou par le consentement de ceux qui y mettaient obstacle<sup>30</sup> », Corneille donne quelques exemples de ces raisons qui peuvent conduire un père à consentir au mariage de sa fille. Parmi elles se trouve bien la reconnaissance d'identité, comme l'illustre l'exemple de *Don Sanche d'Aragon* (1650)<sup>31</sup>. Mais on peut se demander, en élargissant la réflexion, si « l'éclaircissement de la fourbe » qui sépare les amants pendant toute la durée de la pièce ne constitue pas également une forme de reconnaissance, reconnaissance d'identité autant que de culpabilité puisque ce qui advient alors à la connaissance, dans une pièce comme *Mélite ou les fausses lettres* par exemple, est à la fois l'identité de l'auteur véritable de lettres d'amour, mais aussi que X, qu'on croyait un ami, est un traître. Il y va, assurément, des frontières de la reconnaissance et des différences qui existent entre les usages et les positionnements théoriques : alors qu'il appelle reconnaissance la seule reconnaissance d'identité, Corneille pratique en fait, dans certaines tragédies et surtout dans la majorité de ses comédies, une forme de reconnaissance d'intention.

Entendue de cette façon, souple et ouverte, la reconnaissance nous paraît d'ailleurs avoir partie liée avec le genre comique, dont la matière même est constituée de ces fourberies et autres tromperies<sup>32</sup> (qui peuvent, d'ailleurs, ne pas être « éclaircies »). Et Molière en est, sans surprise, l'un des meilleurs représentants. Est-il même, chez Molière, des pièces qui échappent à la reconnaissance ? À la vérité, il en est au moins une, et qui le revendique, à savoir *La Critique de L'École des femmes*, dans laquelle le dramaturge assoit en même temps l'autorité du dénouement par reconnaissance comme alternative au dénouement par mariage :

DORANTE. [...] Mais quel dénouement [Molière] pourrait-il trouver à ceci ? *car il ne saurait y avoir ni mariage ni reconnaissance* ; et je ne sais point par où l'on pourrait faire finir la dispute.  
URANIE. Il faudrait rêver quelque incident pour cela.

SCÈNE 7 ET DERNIÈRE

GALOPIN, LYSIDAS, DORANTE, LE MARQUIS, CLIMÈNE, ELISE, URANIE

GALOPIN. Madame, on a servi sur table.

DORANTE. Ah ! voilà justement ce qu'il faut pour le dénouement que nous cherchions, et l'on ne peut rien trouver de plus naturel. On disputera fort et ferme de part et d'autre, comme

<sup>30</sup> *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660), dans *Trois Discours sur le poème dramatique...*, p. 75.

<sup>31</sup> L'acte V révèle que Carlos, cavalier inconnu, est en réalité don Sanche, fils du roi d'Aragon, ce qui rend possible son mariage avec la reine Isabelle de Castille.

<sup>32</sup> Que l'on songe à la définition que Laudun d'Aigaliers donne de sa « matière » : La matière [de la comédie] selon Plaute et Donat [...] est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des vierges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusez, et fraude des serviteurs ou servantes » (Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français*, 1597 ; éd. Jean-Charles Monferran et alii, 2000, p. 189).



nous avons fait, sans que personne se rende ; un petit laquais viendra dire qu'on a servi ; on se lèvera, et chacun ira souper.

URANIE. La Comédie ne peut pas mieux finir, et nous ferons bien d'en demeurer là<sup>33</sup>.

Rappelons ici qu'on trouve bien sûr des reconnaissances d'identité dans *L'Étourdi*, *Les Précieuses ridicules*, *L'École des femmes*, *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin* ou *Les Femmes savantes*<sup>34</sup>. Mais aussi des reconnaissances d'intention, et non des moindres, dans *Tartuffe*, *Les Femmes savantes* ou *Le Malade imaginaire*, pour ne citer que celles-là. Dans tous les cas, le mouvement de la reconnaissance est mis en branle par un stratagème plus ou moins théâtralisé qui a pour effet de déciller les yeux du personnage aveuglé par sa folie (Orgon, Philaminte ou Argan), le stratagème atteignant sans doute son point de raffinement le plus élevé avec la fausse mort, laquelle ne se confond pas avec la reconnaissance que X, qu'on croyait mort, est vivant : dans *Le Malade imaginaire*, la fausse mort est, comme on l'a vu, un outil de la reconnaissance d'intention.

Or il y a, chez Molière, une différence de traitement très nette entre reconnaissances d'identité et reconnaissances d'intention. Les premières font majoritairement l'objet de traitements parodiques, qui exhibent la théâtralité ou l'artifice du procédé, à coups d'exclamations à portée possiblement métathéâtrale ou de stichomythies mécaniques. Ces caractéristiques ne sont pas nécessairement exclues dans le traitement des secondes, comme l'atteste encore l'exemple du *Malade imaginaire*, mais celles-ci relèvent globalement, nous semble-t-il, du dénouement vraisemblable, tiré du fond de l'intrigue et des caractères véritables des personnages. De sorte que l'on peut sans doute prolonger les intuitions très fécondes de Claudine Nédélec<sup>35</sup>, qui oppose deux types de reconnaissance chez Molière, les reconnaissances parodiques, doubles inversés des reconnaissances tragiques, et les reconnaissances vraisemblables ou sérieuses, en considérant que cette différenciation recouvre assez nettement la ligne de partage entre reconnaissances d'identité et reconnaissances d'intention.

\*

Une telle pratique nous paraît représentative des positionnements ambigus que suscite la scène de reconnaissance au XVII<sup>e</sup> siècle, ou plus exactement dans la seconde moitié du siècle. Le théâtre de la première moitié du siècle, et plus encore celui des décennies 1620-1630 – on s'y soucie fort peu de vraisemblance et l'on y compose essentiellement des tragi-comédies et des pastorales, genres nourris de références romanesques – multiplie les scènes de reconnaissance et particulièrement les reconnaissances d'identité, qui sont les plus spectaculaires et les mieux à même de produire *in extremis* le renversement qui conduit au dénouement heureux. Il n'en va pas de même à partir du moment où s'impose le principe de vraisemblance et avec lui la dramaturgie régulière. Les dramaturges, tout autant que les théoriciens, sont désormais soumis à une double contrainte : d'un côté, la fidélité à Aristote, qui ne conçoit pas de bonne tragédie sans reconnaissance d'identité ; de l'autre, le primat de la vraisemblance, qui rend souvent difficile la mise en œuvre du principe, la reconnaissance d'identité apparaissant comme un sommet d'artifice et un marqueur de théâtralité. Face à ce qui n'est pas un dilemme mais une vraie impasse s'imposent, aux côtés du détournement parodique que l'on trouve chez certains auteurs

<sup>33</sup> Molière, *La Critique de L'École des femmes*, sc. 6-7, dans *Œuvres complètes...*, t. 1, p. 512.

<sup>34</sup> Pour une étude systématique des reconnaissances d'identité chez Molière, voir J. de Guardia, « Anatomie de la désinvolture : Molière et la reconnaissance » dans ce même numéro.

<sup>35</sup> Claudine Nédélec, « Reconnaissance et comédie, reconnaissance et comique », *La Reconnaissance sur la scène française...*, p. 109-122.

de comédies, des reconnaissances autres que celles des personnes, qui reprennent la grammaire de la reconnaissance d'identité, mais en redéploient les effets en les combinant avec le principe de vraisemblance et la définition du pathétique moderne. Dans ce cadre, la reconnaissance des intentions véritables d'un ou plusieurs personnages (innocence ou culpabilité, mais aussi amour caché à un ou plusieurs personnages, ainsi celui d'Antiochus pour Bérénice, que Titus ne découvre qu'à la toute fin de la *Bérénice* de Racine) apparaît comme une voie médiane, permettant de respecter à la fois l'esprit de la *Poétique* d'Aristote et la vraisemblance du poème dramatique.