



La reconnaissance agonistique : *L'Île des Esclaves* et *La Fausse Suivante* de Marivaux

David McCALLAM & Eleanor HODGSON
(Université de Sheffield)

Dans la tragédie ancienne, la reconnaissance (*anagnorisis*) constitue un moment clé qui conduit le spectateur de l'ignorance à la connaissance, tout en suscitant chez lui « pitié ou frayeur », passions fondamentales de la catharsis¹. La comédie classique parodie la reconnaissance tragique², elle se sert du passage de l'ignorance à la connaissance pour faire reconnaître un type *vrai*, sous un type *apparent*, par exemple pour démasquer l'hypocrite sous ses apparences de dévot chez Molière. Cette reconnaissance morale corrige les mœurs du public en le faisant rire de l'imposteur. Ailleurs, la comédie classique met en scène une monomanie ridicule que l'intrigue permet de corriger, désabusement salutaire reconnu et partagé par le public³.

Dans la tragédie et dans la comédie anciennes, la reconnaissance est intégrée à l'action. Pour Aristote, elle est à son point le plus fort lorsqu'elle effectue le dénouement en conjuguant action et personnages pour que le geste ou la parole révèle le caractère de celui ou de celle qui l'exécute. De cette manière, le moment de la reconnaissance, qui correspond à une révélation importante, voire cruciale, provoque la surprise, mais cette surprise n'en reste pas moins vraisemblable dans la mesure où elle se conforme au jeu qui l'a précédée et produite. On peut distinguer plusieurs *objets-bascules* de la reconnaissance : un secret divulgué, un type dévoilé, une intention déjouée, la sexualité révélée, etc. ; et plusieurs dynamiques de la reconnaissance : la reconnaissance par le sens (la vue, l'ouïe), par le raisonnement, par la révélation directe ou indirecte, parlée ou

¹ Aristote, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 71.

² Claudine Nédelec, « Reconnaissance et comédie, reconnaissance et comique », *La Reconnaissance sur la scène française (xvii^e-xxi^e siècle)*, dir. Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 109-122 (p. 111-113).

³ Cela étant, toutes les monomanies ne se reconnaissent pas en tant que telles. Les illusions qui perdurent à la fin du *Bourgeois gentilhomme* ou du *Malade imaginaire* ne sont ni reconnues par leur victime principale ni corrigées par son entourage complaisant. Ce refus de reconnaître leur folie de la part d'un M. Jourdain ou d'un Argan, encouragés même à y persister par leurs proches, semble indiquer que leur manie ne manque pas d'avoir sa propre part de vérité, aussi folle soit-elle – tout en autorisant, bien sûr, les ballets comiques qui closent ces pièces.

signalée physiquement, par une marque fétiche (cicatrice, lettre), etc.⁴. Ce qui complique cette typologie de la reconnaissance tant tragique que comique, c'est qu'il peut y avoir des permutations de ces formes de reconnaissance dans une seule pièce, voire dans une seule scène.

Face à cet héritage, les dramaturges du XVIII^e siècle ont dû faire des choix. À cet égard, le cas de Marivaux est particulièrement intéressant. Selon Catherine Ailloud-Nicolas, Marivaux reprend le dispositif dramaturgique de la reconnaissance classique pour l'adapter à son gré. Premièrement, le théâtre de Marivaux privilégie la reconnaissance du personnage à celle de l'action. Désormais, le procédé de la reconnaissance est recentré sur le personnage, et ainsi celui-ci « devient en même temps sujet, moyen et objet de la reconnaissance⁵ ». Comme ses contemporains aimaient à le constater, il s'agit de personnages qui vivent « la surprise de l'amour⁶ », laquelle les oblige enfin à se reconnaître amoureux l'un de l'autre. Aussi la surprise aristotélicienne, élément de l'action, se voit-elle intériorisée par le personnage qui la subit. Autre conséquence de ce recentrage de la reconnaissance sur le personnage, le déguisement devient une figure théâtrale importante pour développer l'intrigue. Catherine Ailloud-Nicolas a montré que plus d'un tiers des pièces marivaudiennes emploient le déguisement d'une manière ou d'une autre dans leur construction.

Le rapport entre la reconnaissance et le dénouement évolue aussi. Marivaux use souvent d'un deuxième mouvement dans le dénouement qui glose la reconnaissance ultime de la pièce et y impose un sens idéologique, avant tout une vision de l'ordre social rétabli. Ceci est d'autant plus nécessaire que, dans son théâtre, la reconnaissance est indifféremment le fait des valets, de leurs maîtres, des soubrettes ainsi que des demoiselles. Les dernières scènes du *Jeu de l'amour et du hasard* pourraient illustrer cette tendance idéologique. Dans d'autres pièces, la reconnaissance est quasiment « déconnectée⁷ » du moment culminant de l'action. Indiscrète, involontaire ou précoce, elle intervient dès les premières scènes, comme dans *Le Triomphe de l'amour* ou dans *Le Prince Travesti*. Il en résulte que la surprise aristotélicienne subit encore une modification : dissociée du dénouement, la surprise provoquée par la reconnaissance ultime perd de son intensité. Par conséquent, ces scènes de reconnaissance multiples rallient le public à la perspective du dramaturge, installant une certaine distance critique entre le spectateur et le dénouement de l'intrigue. Loin d'être le moment le plus fort d'une identification mimétique entre spectateur et personnage, la reconnaissance qui rythme certaines pièces de Marivaux sert même à les séparer, comme un effet de distanciation brechtienne avant la lettre. Somme toute, la reconnaissance joue moins un rôle structurel chez Marivaux, mais fonctionne comme un élément mobile, ponctuel, comique ou sensible, mais surtout théâtralisant, et se prête donc au jeu métathéâtral propre à l'auteur, dont le *summum* est sans aucun doute *Les Acteurs de bonne foi*.

Considérons encore un moment cette métathéâtralité de la reconnaissance chez Marivaux. Elle fait partie de procédés fondés sur le double, comme le trompeur trompé ou la double inconstance. Elle relève essentiellement d'une révélation où, dans un premier

⁴ Pour tous ces arguments chez Aristote, voir la *Poétique...*, ch. 15 et 16, p. 85-91.

⁵ Catherine Ailloud-Nicolas, « Reconnaissance et dramaturgie dans le théâtre de Marivaux », *La Reconnaissance sur la scène française (XVII^e-XXI^e siècle)...*, p. 104.

⁶ Voir par exemple D'Alembert, « Éloge de Marivaux », 1785 : « [...] cet amour qui s'ignore, et qui peu à peu se découvre à lui-même ». Texte intégralement reproduit dans Marivaux, *Théâtre complet*, t. 2, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1968, p. 979-1002 (p. 984-985).

⁷ Le terme est de C. Ailloud-Nicolas, « Reconnaissance et dramaturgie... », p. 102.

temps, tel ou tel personnage reconnaît ce qu'il a méconnu jusque-là en croyant le connaître. Mais cet acte de reconnaissance se double, de la part d'autres personnages et surtout du public, de la conscience de son caractère typiquement *théâtral*, une sorte de reconnaissance de la reconnaissance elle-même⁸. En effet, alors que le personnage arrive enfin à connaître la reconnaissance dont il fait l'expérience de l'intérieur du jeu, pour ainsi dire, le public la reconnaît à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du jeu. La métathéâtralité de la reconnaissance fait valoir sa construction rhétorique, son artifice, pour ne pas dire son artificialité, ce qui renforce l'impression et de sa nature éculée et de sa fragilité. Déployée à divers endroits dans ses pièces, ne coïncidant plus exclusivement avec le dénouement et s'alignant plus sur le personnage que sur l'action, la scène de reconnaissance chez Marivaux n'est plus une résolution classique et simple, mais constitue une fin provisoire, voire arbitraire, comme dans *La Dispute*.

Ceci incite à revoir le mouvement idéologique inscrit dans les dénouements par reconnaissance, relevé par Ailloud-Nicolas. Cette sorte de reconnaissance a beau « montrer que l'amour déjà vainqueur est rejoint par un ordre social et un ordre dramatique sécurisants⁹ », le caractère métathéâtral de la reconnaissance chez Marivaux mine la certitude idéologique de cet achèvement dans la mesure où elle signifie en même temps l'emploi explicite d'une figure dramaturgique typique. Dans ce contexte, la clôture par la reconnaissance ne vise ni le vraisemblable ni le naturel. En fait, elle opère sur le plan théâtral tout comme le marivaudage opère sur le plan rhétorique, en ce sens que ce dernier n'aspire pas non plus à la vraisemblance, mais constitue un langage qui exprime à la fois l'esprit le plus fin de la sociabilité contemporaine et son vertigineux arbitraire sémantique et syntaxique¹⁰. Dans un cas comme dans l'autre, l'usage d'un langage par trop « métaphysique » et d'une figure « métathéâtrale » n'apporte pas de résolution univoque au drame, mais laisse planer une ambivalence qui est d'ordre fondamentalement *dialogique*, là où l'idéologie aurait voulu une structure *dialectique* du type thèse-antithèse-synthèse pour le discours ou connaissance-méconnaissance-reconnaissance pour la dramaturgie.

De fait, dans les répliques marivaudiennes la dialectique classique du maître et de l'esclave cède toujours la place au dialogue entre maître et valet (ou entre maîtresse et soubrette), ce qui a pour conséquence que l'on baigne dans une riche ambiguïté discursive et que les conflits idéologiques, philosophiques ou sexuels ne sont jamais résolus de manière synthétique ou définitive. C'est particulièrement net dans *L'île des Esclaves* (1725). Comme l'a démontré Françoise Rubellin, cette pièce représente l'apothéose sociale des valets-types de la *commedia dell'arte*, Arlequin et Trivelin¹¹, qui s'y voient promus au rang de maîtres dans une île utopique grecque. En effet, tout maître qui y échoue est immédiatement converti en esclave et où tout esclave revêt aussitôt la qualité de maître. Or, à y regarder de plus près, il n'y est pas question d'un système social clos dans lequel le maître est tout aussi asservi à la dynamique despotique que son esclave, dans la mesure où le premier a besoin de la reconnaissance du dernier pour *se reconnaître* maître, conformément à la dialectique de la maîtrise et de la servitude, dont on doit la

⁸ Voir Lise Michel et Françoise Heulot-Petit, « L'étude de la reconnaissance comme scène et comme principe d'action : un instrument critique », *La Reconnaissance sur la scène française (xvii^e-xxi^e siècle)...*, p. 16.

⁹ C. Ailloud-Nicolas, « Reconnaissance et dramaturgie... », p. 101.

¹⁰ La référence obligée ici est Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 3^e éd., Genève, Slatkine, 1993.

¹¹ Françoise Rubellin, « Trivelin, de l'Ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses*, numéro spécial Marivaux, n° 34, octobre 2006, p. 153-170.

formulation la plus célèbre à Hegel¹², mais que l'on rencontre déjà dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721)¹³. Au contraire, dans *L'Île des Esclaves* la lutte à mort entre maître et esclave, décrite par Hegel comme une étape nécessaire de la dialectique maître-esclave – bien qu'ultimement une « négation abstraite » de sa dynamique – a depuis longtemps cédé la place à des rapports bien plus policés. En tant que magistrat de cette « république », Trivelin l'explique ainsi à des maîtres qui viennent de faire naufrage :

Votre esclavage, ou plutôt votre cours d'humanité dure trois ans, au bout desquels on vous renvoie, si vos maîtres [vos anciens esclaves] sont contents de vos progrès : et, si vous ne devenez pas meilleurs, nous vous retenons par charité pour les nouveaux malheureux que vous iriez faire encore ailleurs ; et par bonté pour vous, nous vous marions avec une de nos citoyennes. [...] vous êtes moins nos esclaves que nos malades, et nous ne prenons que trois ans pour vous rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables, et généreux pour toute votre vie¹⁴.

Cette correction strictement morale se fait par une série de mises en scène où les maîtres déchus sont amenés par degrés à se reconnaître mauvais patrons en convenant finalement des peintures cruellement satiriques qu'en brosent leurs anciens domestiques devenus leurs maîtres. Ainsi Trivelin encourage-t-il Cléanthis à faire le portrait sans fard de son ancienne maîtresse, Euphrosine, afin que celle-ci « se connaisse, qu'elle rougisse de ses ridicules, si elle en a, et qu'elle se corrige¹⁵ ». De leur côté, les esclaves promus maîtres en viennent à reconnaître leurs anciens torts ou défauts dans l'exercice même de leur nouvelle maîtrise. Or cette reconnaissance de soi réciproque n'atteint pas la transcendance hégélienne ; orchestrée comme elle l'est par Trivelin, elle aboutit non à une unité philosophique supérieure conciliant consciences subjective et objective, mais à une reconnaissance vaguement moralisante (« Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison¹⁶ ») sans véritable signification sociopolitique. Euphrosine a beau blâmer son rang social, sa mondanité, sa mauvaise conduite passée, dans l'île utopique où elle l'évoque on n'a affaire qu'à une reconnaissance bien-pensante dont la forme dominante est moins une nouvelle égalité sociale qu'une gratitude mutuelle¹⁷ des maîtres et des valets lesquels, moyennant ces échanges de repentirs et de pardons, réintègrent leurs conditions initiales.

La prémisse « sociale » de la pièce, le renversement radical des rôles de maître et d'esclave, se révèle à la fin précisément cela : un simple échange de rôles théâtraux qui se renversent de nouveau dans les dernières scènes, aussi facilement que dans les premières, et dont le signe matériel est un troc d'habits, retournement des plus superficiels et des plus transparents, ce que résume assez bien la glose finale de Trivelin :

[à Iphicrate et à Euphrosine] vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous : je ne vous en dis pas davantage¹⁸.

¹² G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trad. A. V. Miller, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 111-119.

¹³ Voir, par exemple, Diana J. Schaub, *Erotic Liberalism : Women and Revolution in Montesquieu's 'Persian Letters'*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 1995, p. 23.

¹⁴ Marivaux, *L'Île des Esclaves*, 2, dans *Théâtre Complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, t. 1, p. 408.

¹⁵ Marivaux, *L'Île des Esclaves...*, 3, p. 411.

¹⁶ Marivaux, *L'Île des Esclaves...*, 10, p. 426.

¹⁷ Euphrosine : « La reconnaissance [la gratitude] me laisse à peine la force de te répondre » (Marivaux, *L'Île des Esclaves...*, 10, p. 427).

¹⁸ Marivaux, *L'Île des Esclaves...*, 10, p. 428.

Autrement dit, le hasard ou le sort fait tout : c'est l'affaire des « dieux ». Ce n'est donc pas ici qu'on trouvera une résolution dialectique des conditions sociales conflictuelles en une « connaissance absolue » ou dans l'Esprit historique hégélien. Il s'agira plutôt d'un dénouement par dialogues exprimant la finesse de l'esprit marivaudien, tout immanent qu'il est. La scène de reconnaissance ultime de cette pièce pleine de reconnaissances passe par des dialogues parodiques, pour ne pas dire utopiques, et se solde par la leçon purement morale de Trivelin, qui se refuse sommairement à toute élaboration sociopolitique : « je ne vous en dis pas davantage ».

Quoi qu'il en soit, sous la plume de Marivaux, les carrières dramatiques des valets, Trivelin et Arlequin, connaissent des moments contestataires dont les enjeux sociopolitiques sont bien plus concrets que ceux que l'on trouve dans *L'Île des Esclaves*. Nous pensons au moment le plus fort de la contestation sociale dans la comédie marivaudienne : la *Fausse Suivante, ou le Fourbe puni* de 1724, pièce écrite un an avant *L'Île des Esclaves*. De prime abord, la trame dramatique de *La Fausse Suivante* n'annonce pas l'originalité percutante de sa critique sociale. C'est l'histoire d'une habile demoiselle de Paris qui se travestit en Chevalier pour mieux juger de la probité d'un certain Lelio à qui on l'a promise en mariage. Ne se doutant pas du piège, Lelio invite son nouvel ami à séduire la Comtesse, son amante, pour que Lelio puisse rompre avec elle sans avoir à payer un dédit convenu entre eux. Aussi sera-t-il libre d'épouser le parti plus riche qu'incarne la demoiselle en question. Démasquée plus d'une fois par des valets vénaux, celle-ci finit par se faire passer pour sa propre suivante et, sous ce déguisement, elle contraint le fourbe Lelio et la complaisante Comtesse à choisir entre un mariage sans amour et une rupture sans argent, avant de se dévoiler aux amants perfides et de triompher d'eux. Or, ce qui choque dans le développement de cette intrigue aux péripéties assez conventionnelles, c'est l'impertinence virulente de la valetaille, le cynisme sexuel ordinaire qui y règne, la dissolution visible des solidarités sociales traditionnelles, le tout sous l'empire incontournable et mercenaire de l'argent qu'on y étale. Aux antipodes de la construction utopique de *L'Île des Esclaves*, nous sommes confrontés à un ordre social fracturé et fragilisé, ce qui fait dire à Martial Poirson que l'on a affaire ici à la pièce « sans conteste la plus 'noire' et la plus cruelle¹⁹ » du répertoire marivaudien.

Une des raisons de cette fragilité sociale, et de l'instabilité identitaire qui en découle, c'est l'absence, dans cette comédie, de voix autoritaire, de « Loi du Père ». À la différence du Trivelin magistrat et maître des cérémonies de *L'Île des Esclaves*, le valet de *La Fausse Suivante* est irrémédiablement rebelle à l'ordre établi, toujours opportuniste et provocateur, frôlant même la criminalité. Sans hiérarchies sociales et sexuelles nettes, il n'y a plus d'équilibre des classes et des sexes dans le duo, comme on le trouve par exemple dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, mais un duel implacable des genres [*genders*], qui aboutit à un combat réel entre le Chevalier et Lelio où la demoiselle travestie bluffe le petit-maître poltron et l'émascule en tant que représentant du pouvoir mâle dans la pièce²⁰. Il s'ensuit que, là où la sexualité n'est plus qu'un jeu libre de désirs sans contrôles masculins (le Chevalier travesti n'a qu'une sœur, la Comtesse un frère absent tout au long de la pièce), il ne peut pas y avoir de mariage rédempteur au dénouement. La « machine matrimoniale », chère à Michel Deguy, s'est définitivement détraquée ici²¹.

¹⁹ Martial Poirson, « Le Tribut du plaisir : argent, pouvoir et sexualité dans *La Fausse Suivante* (1724) », *Marivaux subversif ?*, dir. Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, p. 296.

²⁰ Marivaux, *La Fausse Suivante*, III, 3, dans *Théâtre Complet...*, p. 360-363. Voir aussi Elena Russo, « Libidinal Economy and Gender Trouble in Marivaux's *La Fausse Suivante* », *MLN*, 115:4, sept 2000, p. 690-713.

²¹ Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981.

Tout ceci a un impact significatif sur les multiples scènes de reconnaissance de *La Fausse Suivante*. Pourtant, si « noire » qu'elle paraisse, la pièce semble, de prime abord, se conformer aux principes de l'adaptation marivaudienne de la reconnaissance classique. Premièrement, les scènes de reconnaissance sont généralisées et rythment la comédie dès sa toute première scène, dans laquelle le valet Frontin révèle involontairement le secret de la sexualité du Chevalier ; et deuxièmement, comme cette reconnaissance initiale l'indique, le procédé est axé principalement sur le personnage et non sur l'action. Mais, à y regarder de plus près, un dédoublement de cette première reconnaissance se produit dans la même scène, parce que, tout en initiant Trivelin à l'identité sexuelle réelle du Chevalier, Frontin se garde de divulguer son statut social supérieur, permettant ainsi au Chevalier de se faire passer pour sa propre servante. Frontin « avoue le sexe pour dissimuler la condition », résume Pierre Malandain, ce qui « fonde l'erreur de Trivelin, et permet toute l'aventure²² ».

Si la première révélation se fonde sur une reconnaissance des faits, la deuxième se base sur une méconnaissance des faits, laquelle n'est désormais qu'une *projection* du désir du personnage à qui on la révèle²³. Ainsi, Trivelin désire croire que le Chevalier est une soubrette et donc la proie toute désignée de sa lascivité, comme plus tard la Comtesse désire croire qu'elle est réellement homme ; pour sa part, Lelio désire croire qu'elle est sincèrement son complice libertin, alors qu'Arlequin désire croire qu'elle est aussi riche et prodigue qu'on le lui dit. Tous ces désirs projettent une reconnaissance qui semble vraie tant que le personnage désirant n'est pas détrompé. L'ironie veut que, de toutes ces reconnaissances par projection, seule celle d'Arlequin ne soit pas fausse, que seul le moins « pénétrant » de ces esprits y voie clair. Mais en même temps, la dimension spéculaire de la reconnaissance indique qu'elle est avant tout un jeu de surfaces. Tout comme Diderot échappera plus tard par la fiction au leurre d'un for intérieur sincère, au mythe de l'intériorité rousseauiste²⁴, le théâtre marivaudien se contente de faire miroiter les faces brillantes du « cœur » et de « l'esprit », sans s'empêtrer dans des notions essentialistes de « l'âme²⁵ ».

Pour bien comprendre cette mise en scène de la reconnaissance par projection, il faut revenir sur les configurations dialogiques et dialectiques de l'acte de (se) reconnaître dans le théâtre de Marivaux. Ici la nature fondamentalement dialogique de la reconnaissance marivaudienne est cruciale, car l'une des caractéristiques inhérente au dialogue, mais étrangère à la dialectique, détermine la reconnaissance dans *La Fausse Suivante* : sa *réversibilité*. Démasqué au moins trois fois en tant que femme travestie²⁶, à chaque révélation le Chevalier revêt un nouveau déguisement, celui d'une suivante. De plus, lorsqu'Arlequin la dénonce inopinément à Lelio, elle ne tarde pas à convenir avec celui-ci de la nécessité de reprendre son travestissement pour continuer à tromper la Comtesse – et, ultimement, pour déjouer les desseins de Lelio. Donc, comme les dialogues qui

²² Pierre Malandain, « Introduction », *La Fausse Suivante*, éd. P. Malandain, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 14.

²³ L. Michel et F. Heulot-Petit reprennent la distinction proposée par Umberto Eco : « La reconnaissance réelle joue sur l'identification [...] la reconnaissance contrefaite joue sur la projection » (« L'Étude de la reconnaissance... », p. 10).

²⁴ Voir Olivier Tonneau, « 'Ah ! Si vous pouviez lire au fond de mon cœur...' : Diderot et le mythe de l'intériorité », *Interdisciplinarity. Qu'est-ce que les Lumières ? La Reconnaissance au dix-huitième siècle*, SVEC 2006 : 12, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p. 291-298.

²⁵ Edward Nye, « La reconnaissance au dix-huitième siècle : Introduction », *Interdisciplinarity. Qu'est-ce que les Lumières ? La Reconnaissance au dix-huitième siècle...*, p. 223-224.

²⁶ Indirectement par Frontin (I, 1) ; directement par Trivelin (I, 3), et par Arlequin (III, 4), avant qu'elle ne se dévoile au dénouement.

configurent les scènes de reconnaissance dans cette pièce, l'acte d'être reconnu et de se reconnaître autre qu'on ne se présente, a pour principe la réversibilité, le fait que son sujet puisse reprendre son identité antérieure ou adopter un autre déguisement au besoin. Mais cette réversibilité de la reconnaissance dans *La Fausse Suivante* s'applique aussi aux leçons tirées du processus du démasquage, du dévoilement. C'est-à-dire qu'en révélant la sexualité du Chevalier, Trivelin se révèle opportuniste, et Arlequin avide ; et en convenant que la « soubrette » reprenne le rôle du Chevalier pour duper la Comtesse, Lélío exhibe sa fourberie. En dévoilant le faux Chevalier, l'autre se dévoile tel qu'il est *vraiment*.

Contrairement à la dialectique, la reconnaissance réversible, comme le dialogue qui la véhicule, n'a pas de terme supérieur, ne débouche pas sur une vérité de nature transcendante ; elle s'articule autour d'équivalences et d'oppositions immanentes et provisoires, ce qui, dans *La Fausse Suivante*, concerne avant tout le personnage du Chevalier, lequel focalise les désirs changeants des autres personnages et les actes de reconnaissance auxquels ils donnent lieu. Comme l'explique Elena Russo, la demoiselle travestie « est devenue l'équivalent général de toute chose²⁷ ». Arlequin l'exprime mieux que tout autre lorsqu'il surprend le vrai sexe du faux Chevalier et reconnaît aussi en celui-ci « l'aimable personne » sur laquelle fantasme Trivelin. De cette double reconnaissance surgissent tous les équivalents du sexe et de l'argent.

Arlequin : Ah je la tiens ; ah m'amour, je me meurs, cher petit lingot d'or ! je n'en puis plus [...] Laissez-moi vous contempler, cassette de mon âme, qu'elle est jolie ! Mignarde, mon cœur s'en va, je me trouve mal, vite un échantillon [d'argent] pour me remettre, ah, ah, ah, ah²⁸ !

Conjuguant luxure et avidité, les deux désirs du valet, ce paroxysme érotique et économique établit en la personne du Chevalier une équivalence entre la femme et l'argent, entre la chair et l'or.

Mais ces équivalences ne sont que le mode positif de la reconnaissance dialogique telle qu'elle s'exprime dans *La Fausse Suivante*. Elles laissent entendre qu'il existe aussi un mode négatif de la reconnaissance dialogique qui en fait un lieu de conflit, de contradiction et d'opposition, sans résolution facile ni heureuse. C'est la scène de reconnaissance agonistique, lieu dramaturgique d'une lutte sociopolitique, celle que *L'île des Esclaves* esquisse dans sa prémisse même, mais qu'elle ne réalise pas. En un mot, c'est le moment où les personnages vivent leur rôle aussi comme acteurs sociaux qui cherchent avant tout à faire reconnaître sinon leurs droits, concept anachronique au début du XVIII^e siècle, du moins leur valeur sociale « vraie ». Ce qui fait de personnages tels Trivelin et le Chevalier les protagonistes (ou premiers combattants selon l'étymologie) de la scène de reconnaissance, auxquels résistent et s'opposent des forces *antagoniques* dont les représentants, les *antagonistes* pour ainsi dire, sont souvent les bénéficiaires du *statu quo*, de l'ordre établi, en l'occurrence Lélío et la Comtesse. Et dans cette lutte sociopolitique sur scène, la méconnaissance dans laquelle persistent ces derniers tout au long de la pièce équivaut tout simplement à une oppression qui perdure, oppression qu'on refuse de reconnaître en tant que telle.

Il est intéressant de remarquer dans ce contexte que, malgré le fait que la demoiselle démasquée rejoigne la classe dominante au dénouement, elle arrive tout de même à se faire reconnaître quant à sa sexualité et donc à faire valoir enfin son indépendance en tant

²⁷ E. Russo, « Libidinal Economy and Gender Trouble... », p. 712: « She [le Chevalier] has turned into a general equivalent of all things ».

²⁸ Marivaux, *La Fausse Suivante...*, II, 7, p. 348.

que femme émancipée en dehors du mariage. De plus, avant d'être brusquement marginalisés au début de l'acte final, les valets ne cessent de faire reconnaître leur valeur sociale. Traités avec une condescendance toute conventionnelle, ils obligent leurs soi-disant supérieurs à acheter leur connivence ou leur silence de façon de plus en plus humiliante.

Dans *L'île des Esclaves*, les « esclaves » (c'est-à-dire les domestiques) adoptent le point de vue des maîtres, et leur parodie du discours dominant sert à renforcer la légitimité de celui-ci. Par contre, dans *La Fausse Suivante* c'est la perspective des valets qui est privilégiée. On l'a déjà remarqué, c'est le valet Frontin qui met la machine dramatique en marche en révélant par inadvertance le genre du Chevalier à Trivelin tout en lui cachant son rang. Du coup, le titre de la comédie n'a effectivement de sens que dans l'optique de Trivelin, puisque c'est lui qui est la première dupe de la condition sociale dissimulée de la demoiselle travestie – son imposture de « fausse suivante » – dissimulation qui produit le plus grand effet au dénouement, sa sexualité ayant déjà été démasquée et remasquée à plusieurs reprises au cours de la comédie. Qui plus est, cette méconnaissance de la part du valet, croyant son maître seulement une soubrette travestie, l'autorise à traiter d'égal à égal avec elle, et même à avoir des vues sur elle. Nouveau renversement : la méconnaissance vécue comme une oppression sociopolitique par la classe domestique s'inverse, abaissant non le valet mais sa maîtresse ainsi méconnue.

Plus que toute autre pièce de Marivaux, *La Fausse Suivante* montre que la reconnaissance est un moment profondément sociopolitique. En effet, comme l'explique Simon Thompson, la reconnaissance, qui est au cœur de la construction identitaire dans la *polis*, représente « l'idéal d'une société où tout citoyen jouit d'une reconnaissance conforme à son mérite²⁹ ». S'y ajoute, dans la comédie de Marivaux, la dynamique dialogique qui impose cette reconnaissance, quitte à mettre en scène des valets d'une impertinence déstabilisante et dangereuse pour la hiérarchie sociale ambiante. Chez Arlequin, et surtout chez Trivelin, cela s'exprime principalement par des impairs et des apartés, actes de discours qui rompent les symétries du dialogue classique entre maîtres et valets, entre gouvernants et gouvernés, et qui sont autant d'appels subversifs au « tribunal public » quant à la méconnaissance dont pâtissent les domestiques. Selon Jacques Rancière, la possibilité même de dialoguer est la preuve d'une radicale égalité des intelligences entre maîtres et valets, faute de quoi il n'y aurait pas de communication ou de compréhension de part et d'autre³⁰ ; l'impertinence des valets est donc l'expression de la parfaite *pertinence* de la reconnaissance sociopolitique qu'ils revendiquent ainsi.

Ce « jeu démocratique agonistique³¹ » auquel se livrent les valets trouve son expression la plus explicite dans la tirade de Trivelin de la première scène :

Depuis quinze ans que je roule dans le monde, tu sais combien je me suis tourmenté, combien j'ai fait d'efforts pour arriver à un état fixe ; j'avais entendu dire que les scrupules nuisaient à la fortune, je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher : était-il question d'avoir de l'honneur, j'en avais ; fallait-il être fourbe, j'en soupirais, mais j'allais mon train. [...] Que te dirai-je enfin, tantôt maître, tantôt valet, toujours prudent, toujours industrieux, ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût ; traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre, changeant à propos de métier, d'habits,

²⁹ Simon Thompson, *The Political Theory of Recognition : A Critical Introduction*, Londres, Polity Press, 2006, p. 9.

³⁰ Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 55-56.

³¹ S. Thompson, *The Political Theory of Recognition...*, p. 12 : « agonistic democratic games ».

de caractères, de mœurs, risquant beaucoup, réussissant peu, libertin dans le fond, réglé dans la forme, démasqué par les uns, soupçonné par les autres, à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout, je dois partout : mes créanciers sont de deux espèces, les uns ne savent pas que je leur dois, les autres le savent et le sauront longtemps. J'ai logé partout, sur le pavé, chez l'aubergiste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme de qualité, chez moi, chez la justice qui m'a souvent recueilli dans mes malheurs, mais ses appartements sont trop tristes, et je n'y faisais que des retraites ; enfin mon ami, après quinze ans de soins, de travaux et de peines, ce malheureux paquet est tout ce qui me reste ; voilà ce que le monde m'a laissé, l'ingrat ! après ce que j'ai fait pour lui ! tous ses présents ne valent pas une pistole³² !

La critique s'est hâtée d'y voir une formulation précoce de la dénonciation haute en couleur des injustices et des préjugés de la société contemporaine débitée par Figaro dans l'Acte I, Scène 2 du *Barbier de Séville* (1775). C'est faire abstraction de plus de cinquante ans d'histoire sociale en France pour mieux enfermer la pièce dans une histoire littéraire hermétique et révisionniste. Il est plus légitime de rapprocher ce grand discours râleur de Trivelin de certaines remarques indignées d'autres valets de l'époque, chez Regnard et Lesage, observateurs et acteurs contemporains de la société de la Régence aux mœurs fluctuantes et aux finances instables³³.

D'autres lectures sont possibles. Ainsi est-on fondé à lire dans le ressentiment de Trivelin la prise de conscience d'une précarité sociale à laquelle nos propres préoccupations socioéconomiques font écho. Car, contrairement à son rôle dans l'utopique *Île des Esclaves*, Trivelin exprime ici avec clairvoyance le sentiment de vivre une existence sociale précaire caractérisée avant tout par l'insécurité professionnelle. Clairement distinct du prolétaire du XIX^e siècle, lequel est prêt à échanger la sécurité de l'emploi contre une subordination socioéconomique, le *précaire* du début du XVIII^e siècle, tout comme son homologue du début du XXI^e siècle, n'a ni la sécurité de l'emploi ni la reconnaissance (dans tous les sens du terme) de son patron. Ne pouvant être assimilé ni aux professions respectées ni aux couches moyennes qualifiées (fonctionariat ou artisanat), le précaire souffre d'une frustration par rapport à sa condition. Comme l'explique Guy Standing, ceci engendre chez lui des « attitudes et des actions qui tendent vers l'opportunisme³⁴ », opportunisme qu'on peut être tenté de présenter sous un jour plus pittoresque, comme la marque d'un non-conformisme libre d'esprit. C'est Trivelin tout craché, et pourtant les descriptions de Standing visent les travailleurs précaires de la première décennie du XXI^e siècle. Relisons alors, à la lumière de ces observations, quelques-uns des reproches mordants du valet :

[...] combien j'ai fait d'efforts pour arriver à un état fixe [...] Que te dirai-je enfin, tantôt maître, tantôt valet, toujours prudent, toujours industrieux, [...] changeant à propos de métier, d'habits, de caractères, de mœurs, risquant beaucoup, réussissant peu [...] à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout, je dois partout [...]...³⁵

Cet exemple laisse entrevoir ce que l'on pourrait tirer d'une relecture de la reconnaissance, telle qu'elle figure dans ces pièces dites « sociales » de Marivaux. Sous cet angle, *L'Île des Esclaves* et *La Fausse Suivante* montrent à quel point la reconnaissance est inscrite non seulement dans la tradition théâtrale classique, mais également dans une

³² Marivaux, *La Fausse Suivante...*, I, 1, p. 318-19.

³³ C'est ce que fait Pierre Malandain dans son « Introduction » à *La Fausse Suivante* (p. 18), où il ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec Figaro.

³⁴ Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 12.

³⁵ Marivaux, *La Fausse Suivante...*, I, 1, p. 318-19.

certaine philosophie sociopolitique qui va de Hegel jusqu'à la « Recognition Theory³⁶ » actuelle.

³⁶ Les représentants les plus en vue de ce courant sont Charles Taylor, Axel Honneth et Nancy Fraser. Voir S. Thompson, *The Political Theory of Recognition...*, p. 8-11.