



Les scènes de reconnaissance dans le théâtre de Piron

Françoise RUBELLIN
(CETHEFI, Université de Nantes)

Le cas de Piron est particulièrement intéressant parce que le dramaturge a écrit pour tous les théâtres de Paris (à l'exception de l'Opéra) : Comédie-Française, Comédie-Italienne, théâtres de la Foire (marionnettes et Opéra-Comique). Il donne dans tous les genres, comédies, parodies, tragédies, selon un ordre chronologique qui n'est pas le fruit du hasard. Piron commence en effet à la Foire en 1722 et la quitte quasi définitivement en 1728 pour se tourner vers la Comédie-Française, d'abord avec une grande comédie morale puis avec des tragédies. C'est qu'il espère désormais entrer à l'Académie Française : il y sera élu finalement en 1753, à soixante-quatre ans, élection aussitôt cassée par Louis XV à qui les ennemis de l'auteur signalent malignement qu'il a commis dans sa jeunesse une ode à Priape des plus obscènes. D'où la célèbre épitaphe qu'il a lui-même rédigée : « Ci-gît Piron qui ne fut rien / Pas même académicien ».

Dans sa production dramatique protéiforme, Piron place des scènes de reconnaissance quels que soient la forme et le genre choisis, ce qui montre à quel point elles font partie de l'esthétique théâtrale de l'époque. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons d'en étudier l'intérêt dramaturgique, la dimension comique ou pathétique et la portée critique à travers les cas les plus marquants de son œuvre.

***Arlequin Deucalion* (Foire Saint-Germain, 1722)**

Fils d'un apothicaire lui-même poète, Piron quitte sa ville natale de Dijon pour Paris à trente ans, et, trois ans plus tard, écrit pour Francisque un coup d'essai qui s'avère aussitôt un coup de maître, *Arlequin Deucalion*. Rappelons les circonstances. La Comédie-Française, jalouse du succès des théâtres de la Foire et nourrissant l'espoir de récupérer leur public, s'acharne contre ses concurrents et fait valoir son monopole à grands coups de procès. En raison de son privilège qui lui confère, à elle seule, le droit de donner des comédies et des tragédies, elle attaque régulièrement en justice les forains, et réussit en 1722 à faire fermer l'Opéra-Comique de la Foire et à interdire toute représentation, à l'exception du jeu muet. Or Francisque, chef de troupe et acteur, prend le pari de risquer une pièce en monologue, forte contrainte qui minimise l'infraction au privilège. Selon une anecdote rapportée en 1773 par Rigoley de Juvigny, l'éditeur de Piron, Francisque en quête d'auteur aurait abordé ainsi ce dernier :

« Je suis Francisque, entrepreneur de l'Opéra Comique : la Police me défend de faire paraître plus d'un acteur parlant sur la scène ; MM. Le Sage et Fuzelier m'abandonnent ; je suis ruiné, si vous ne venez à mon secours ; vous êtes le seul homme qui puissiez me tirer d'affaires ; tenez, voilà cent écus, travaillez et comptez que ces cent écus ne seront pas les seuls que vous recevrez ». [...] Piron rêvant un moment au sujet qu'il voulait choisir, celui d'*Arlequin Deucalion* lui parut propre à remplir exactement les conditions imposées par l'arrêt, et les vues de l'entrepreneur. La pièce fut achevée en deux jours : les moments étaient précieux, et Francisque n'en avait point à perdre. Le troisième jour il vient savoir si l'on songe à lui : « Tenez, lui dit Piron, voilà la pièce et votre argent. Si l'ouvrage est bon, vous serez toujours à temps de me payer ; s'il est mauvais, jetez-le au feu ». Francisque loin de le prendre au mot, le força non-feulement de garder les cent écus, mais en ajouta cent autres, et le pria de venir sur le champ avec lui, distribuer les rôles¹.

L'idée astucieuse de Piron est de choisir un thème mythologique, bien connu grâce à Ovide, qui convient on ne peut mieux au monologue : les hommes devenus mauvais furent noyés dans un déluge universel par les dieux ; seuls survécurent Deucalion et Pyrrha, sauvés pour leur bonté et leur piété. La contrainte du monologue se trouve ainsi parfaitement légitimée au cœur de la fiction puisque Arlequin se retrouve seul sur terre dès son entrée en scène, ayant perdu de vue sa femme qu'il croit morte. Et c'est Francisque, le commanditaire de la pièce, talentueux Arlequin et acrobate, qui l'interprète. Quant à Pyrrha, l'unique autre rescapée, Piron choisit de ne pas la faire apparaître tout de suite. « À propos, voici bien un autre bonheur auquel je ne songeais pas. Allegria ! Je suis veuf. Doucement, un peu de bienséance ; pleurons une larme ou deux. Encore faut-il être bon mari une fois en sa vie² ».

Au deuxième acte, le public voit apparaître Pyrrha. « Elle descend du haut du cintre, assise sur Pégase, qui se renvole et disparaît dès qu'elle a sauté sur terre [...]. Elle pleure et se lamente en malheureuse qui se croit seule au monde, et tombe, accablée enfin de douleur et de lassitude, sur un gazon, où elle s'endort³ ». C'est alors que va prendre place la première scène de reconnaissance du théâtre de Piron, sur un mode parodique. Pour bien en saisir la teneur, il faut en connaître le modèle : il s'agit de la célèbre scène de Crébillon dans *Rhadamisthe et Zénobie* (tragédie créée en 1711 et toujours reprise à la Comédie-Française)⁴. Rhadamisthe, époux de Zénobie, la poignarde dans un accès de jalousie et, la croyant morte, la jette dans une rivière. Il la retrouve dix ans plus tard :

Ah, je n'en doute plus au transport qui m'anime :
Ma main, n'as-tu commis que la moitié du crime ?
[A Zénobie] Victime d'un cruel contre vous conjuré,
Triste objet d'un amour jaloux, désespéré,
Que ma rage a poussé jusqu'à la barbarie,
Après tant de fureurs, est-ce vous, Zénobie⁵ ? (III, 5)

Ce qui devient sous la plume de Piron à la Foire :

Qui pourrait rendre ma race problématique ? Il n'y a de mâle ici que moi. Apollon n'est qu'un efféminé. Depuis des siècles qu'il est ici avec neuf filles, ne sont-elles pas encore pucelles ?...

¹ *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Lambert, 1776, in-8°, Vie d'Alexis Piron, t. 1, p. 41-42.

² *Arlequin Deucalion* dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. 1, p. 493.

³ *Arlequin Deucalion...*, p. 499-500.

⁴ Voir l'article de Magali Soulatges dans ce même numéro.

⁵ *Rhadamisthe et Zénobie*, acte III, sc. 5, dans Prosper Jolyot de Crébillon, *Théâtre complet*, t. 1, éd. Magali Soulatges, Paris, Classiques Garnier, 2012.

(Il entend ici la flûte d'Apollon, se tourne et le voit.) Qui parle du loup... j'entends son patois ; il parle à une belle dormeuse ; voyons-là. *(Il s'avance, regarde par-dessus l'épaule d'Apollon et reconnaît Pyrrha. Il revient épouvanté.)* Comment ! C'est bien le diable ! Ma femme !

Ah ! je n'en doute plus, au transport qui m'anime ;
Ma main, tu n'as commis que la moitié du crime !

Malheureux ! Je me croyais le plus innocent des humains parce que les dieux m'avaient sauvé des eaux ; j'étais le plus coupable, puisqu'ils me conservaient à ma femme...⁶

Cette scène parodique se prolonge après qu'Arlequin a chassé Apollon avec une grêle de coups.

Pyrrha, éveillée aux cris d'Apollon, se lève brusquement et voit son mari. Le mari regarde sa femme, comme un homme en extase. L'étonnement de la femme n'est pas moindre. La surprise réciproque donne lieu à une scène muette et comique. Arlequin rompt enfin le silence et déclame :

Victime d'un époux contre vous conjuré,
Victime d'un amour gourmand, désespéré,
Que mon ventre a poussé jusqu'à la barbarie,
Comment diable as-tu fait pour échapper, ma mie⁷ ?

Le comique naît aussitôt de la recontextualisation des trois premiers vers et de la déformation des trois suivants. Arlequin va expliquer ensuite qu'il a pendant le déluge placé sa femme sur un cerf-volant ; il nageait en tenant la corde dont l'autre extrémité était tenue par Pyrrha, en l'air, qui le faisait avancer. Mais il a soudain aperçu un tonneau de vin qui flottait, et a alors coupé la corde qui le rattachait à sa femme pour se diriger vers celui-ci. On imagine aisément le plaisir du public connaisseur de la tragédie ; quant à ceux qui n'auraient pas vu le modèle, la situation burlesque et le mélange des tons suffisent à provoquer le rire.

Combine Nitétis (Foire Saint-Germain, 1723)

Un an après le succès d'*Arlequin-Deucalion*, Piron écrit sous le nom de Maisonneuve une autre pièce pour la Foire Saint-Germain, destinée cette fois à un théâtre de marionnettes : *Colombine Nitétis*. L'usage des scènes de reconnaissance va y être fortement parodié. C'est une tragédie de Danchet, *Nitétis*, donnée le 11 février à la Comédie-Française, qui en est la cible. L'intrigue en est la suivante. Le perfide Amasis tue Apriès, le roi d'Égypte, et s'empare du trône ; il fait jeter la reine Mérope en prison, et fait passer leur fille Nitétis pour la sienne. Survient le roi de Perse, Cambise, avec son armée, pour renverser et tuer le tyran usurpateur. Or il reconnaît dans Psamménite, fils d'Amasis, le jeune homme qui lui avait autrefois sauvé la vie dans un combat. Il épargne le père en faveur du fils, et surtout en faveur de Nitétis, qu'il aime et qu'il croit fille du vil Amasis. De son côté, Psamménite brûle d'amour pour cette même Nitétis – qu'il croit être sa sœur. Quand il découvre qu'elle ne l'est pas (scène de reconnaissance inversée), le soulagement est grand mais Nitétis veut venger son père tué par Amasis. Les reconnaissances ne s'arrêtent pas là : une vieille prisonnière est reconnue et comme l'ancienne reine, et comme la mère de Nitétis.

Piron s'en donne à cœur joie dans sa réécriture pour marionnettes qui dédramatise immédiatement l'histoire, choisissant de faire une pièce en forme d'opéra-comique où la prose alterne avec les vaudevilles. C'est précisément dans les moments chantés que Piron

⁶ *Œuvres complètes d'Alexis Piron...*, p. 501.

⁷ *Œuvres complètes d'Alexis Piron...*, p. 502.

choisit de souligner l'abus des scènes de reconnaissance. Cambise va les compter, Nitétis juger une scène trop longue, et la Reine s'inquiéter du bon fonctionnement du topos. Trois personnages sont donc chargés de porter la satire⁸. Mais il s'y ajoute un autre procédé, plus discret que la dénonciation directe : c'est sur un air issu de l'opéra *Atys*, « Quand le péril est agréable », que Piron fait chanter l'évocation des reconnaissances. Du coup, chaque reconnaissance est considérée littéralement comme un refrain, un air connu, qui revient six fois après la première. Le public du théâtre des marionnettes ajoutait certainement sa voix à la parodie pour le quatrième vers de chaque couplet, qui fait répéter chaque fois le mot *reconnaissance*.

Scène III

CAMBISE, PHANES, PSAMMÉNITE

CAMBISE, *à part*

AIR : *Quand le péril est agréable*⁹

Oui, c'est ce captif qui s'avance,
Dont la bonté me dégagea.
Messieurs, comptons ; voici déjà
Une reconnaissance.

[...]

PSAMMÉNITE

AIR : *Quand le péril est agréable*

N'est-ce pas, pour votre vengeance,
Assez de mon père et de moi ?

CAMBISE

Quoi ? vous êtes le fils du roi ?
Autre reconnaissance !

Oh je ne dis plus rien ; puisqu'Amasis est votre père.

Scène VII

PHANES

AIR : *Quand le péril est agréable*

Ah pardonnez-moi ! je commence,
Oui...non... si fait... c'est elle... ah, Dieux !
Madame Apriès en ces lieux !

CAMBISE

Autre reconnaissance.

Scène IX

[...]

PSAMMÉNITE

AIR : *Quand le péril est agréable*

Je sens déjà qu'à sa présence
Tout mon amour prend son essor

⁸ Derek Connon souligne à juste titre l'effet de compression de la parodie, et la rupture de niveau qui fait commenter l'action théâtrale par les personnages eux-mêmes, parfois même comme s'ils en étaient responsables, notamment sc. XII (Derek Connon, *Identity and Transformation in the Plays of Alexis Piron*, Oxford, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007, p. 137-139).

⁹ Nous indiquons le lien vers le site <http://theaville.org> qui permet à notre lecteur d'entendre le vaudeville en cliquant sur le bouton à gauche de la partition, et, nous l'espérons, de chanter. http://www.theaville.fr/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=quand_le_peril_est_agreable.

Messieurs, vous allez voir encor
Une reconnaissance.

Scène XII

[...]

NITÉTIS

AIR : *Quand le péril est agréable*

Ne la tenons plus en balance.
Je ne saurais plus, sans rigueur
Tirer davantage, en longueur,
Cette reconnaissance.

Scène XIII

[...]

NITÉTIS

AIR : *Quand le péril est agréable*

Je ne suis pas ce que l'on pense,
Sachez tout, et jugez après
Je suis la fille d'Après.

CAMBISE

Autre reconnaissance.

Scène XVII

[...]

LA REINE

AIR : *Quand le péril est agréable*

Une seule chose m'offense
C'est que le monde est sans pitié
On n'a ressenti qu'à moitié
Notre reconnaissance.

À ce procédé parodique très original pour dénoncer un *topos*, Piron ajoute d'autres vaudevilles ouvertement critiques à l'égard de la complexité des reconnaissances dans la pièce de Danchet :

Scène X

[...]

NITÉTIS

AIR : *Branle de Metz*¹⁰

Je n'entends pas ce mystère
De grâce, expliquez-le-moi :
N'étant pas fille du roi
Le roi n'est donc pas mon père ?
Et n'étant pas votre sœur,
Vous n'êtes donc pas mon frère ?
Apprenez-moi donc, Seigneur,
Qui de mes jours est l'auteur.

Il n'est pas fortuit que Piron choisisse un branle : il s'agit d'une danse plutôt gaie et surtout collective que définit ainsi le Dictionnaire de l'Académie : « espèce de danse de plusieurs personnes qui se tiennent par la main, et qui se mènent tour à tour. On dit figur. *Mener le branle*, pour dire : Commencer et être suivi de plusieurs autres. *Vous voulez que*

¹⁰ http://www.theaville.fr/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=branle_de_metz.

*nous nous régaliions l'un après l'autre, menez le branle*¹¹ ». Ainsi le rythme du vaudeville et ses connotations pourraient évoquer l'enchaînement de toutes les reconnaissances¹².

Dans la scène XII c'est sur un air de cotillon, contredanse au tempo rapide très à la mode à cette époque, que Piron fait chanter le dévoilement de Nitétis :

NITÉTIS

AIR : *Ma commère quand je danse*¹³

Maman, je suis votre fille,
Ariès est mon papa.

LA REINE

Ah, vous voici !

NITÉTIS

Ah, vous voilà !

TOUTES DEUX

Ah, vous voici ! vous voilà, vous voici !

NITÉTIS

Maman, je suis votre fille.

LA REINE

Ne parlons plus de cela¹⁴.

Une telle critique, déployée à travers de nombreuses scènes, semble sonner le glas dramaturgique des scènes de reconnaissance au théâtre tragique. Et pourtant, lorsque Piron cesse d'écrire pour la Foire et pour la Comédie-Italienne, à partir de 1728, pour proposer des pièces à la Comédie-Française, il ne renonce pas au bon vieux procédé pathétique.

Callisthène (Comédie-Française, 1730)

En effet, comme s'il ne pouvait se priver de ce que Corneille jugeait un « grand ornement » des tragédies¹⁵, Piron choisit de placer une scène de reconnaissance dans sa première tragédie, *Callisthène*.

Alexandre le Grand, irrité par la franchise du spartiate Callisthène qui refuse de l'adorer comme fils de Jupiter, l'a fait mettre en prison. Lysimaque, ami de ce dernier et amant de sa sœur Léonide, demande sa grâce. Le roi l'accorde et envoie son courtisan Anaxarque à Sparte ramener Léonide, ainsi qu'un otage. Anaxarque se réjouit de cette mission car il espère revoir une Lacédémonienne dont il est épris, mais dont il ignore le nom. Mais Léonide arrive d'elle-même dans le camp d'Alexandre, y retrouve Lysimaque et son frère Callisthène. Survient alors Anaxarque, stupéfait de reconnaître en Léonide la jeune fille dont il était amoureux.

¹¹ *Dictionnaire de l'Académie*, 1740, s. v. *branle*.

¹² Nous avons étudié ces effets de concordance dans « Airs populaires et parodies d'opéra : Jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, Paris-Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 163-176.

¹³ http://www.theaville.fr/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=ma_commere_quand_je_danse.

¹⁴ Toutes nos citations de *Colombine Nitétis* sont tirées des *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, tome V.

¹⁵ « Je sais que l'agnition est un grand ornement dans les tragédies » (Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*).

Où suis-je ? Qu'ai-je vu ? Quelle surprise extrême !
C'est elle, juste Ciel ! C'est cette beauté même
Dont l'image partout m'a si longtemps suivi !
Ô coup inespéré dont je me sens ravi !
Ô jour le plus heureux, le plus doux de ma vie !...
Que dis-je ? Qu'a ce jour de si digne d'envie ?
Je les revois, hélas ! ces charmes, éclatants ;
Mais dans qui les revois-je ? En quels lieux ? En quel temps ?
Dans la superbe sœur d'un homme qui m'abhorre !
Au milieu d'une cour où l'on me déshonore !
Quand il faut que je vole aux lieux qu'elle a quittés !
Que de revers ensemble et de fatalités¹⁶ ! (II, 9)

Pourquoi Piron imagine-t-il cette scène de reconnaissance ? Elle n'est ni émouvante, ni surprenante, ni intéressante ; elle ne modifie pas l'intrigue. Sa justification tient, nous semble-t-il, au fait que ces dix-huit vers complètent le portrait moral du méchant. Anaxarque incarnant le courtisan corrompu, le suppôt du tyran Alexandre, lui donner du trouble ne lui confère pas une véritable profondeur psychologique, mais revient bien à « orner » ce moment. Or cette tragédie n'a guère rencontré de succès, sinon à la Cour. On l'a, rapporte Piron dans sa préface, jugée trop simple, en lui reprochant la sécheresse et la gravité du sujet ; c'est pourquoi le dramaturge va complexifier l'intrigue, occasionnant des scènes de reconnaissance très pathétiques, dans sa seconde tragédie, *Gustave Wasa*, qui sera créée le 3 février 1733 à la Comédie-Française¹⁷.

***Gustave Wasa* (Comédie-Française, 1733)**

Le sujet provient de *l'Histoire des révolutions de la Suède* de l'abbé de Vertot. *Gustave Wasa*, prisonnier évadé, arrive à Stockholm pour délivrer sa patrie et sa fiancée Adélaïde, dont Christierne, cruel roi de Danemark et de Norvège, est amoureux. Il fait courir le bruit de sa propre mort et passe pour son propre assassin ; ce qui lui permet de remettre à Adélaïde une lettre censée contenir les derniers mots de Gustave Wasa pour elle. Première scène de reconnaissance, placée au beau milieu de la tragédie (acte III, sc. 7). Adélaïde lit le billet que lui apporte celui qu'elle ne reconnaît pas encore, et dans lequel Gustave se dit mourant et la dégage de la foi qui lui était due ; elle peut donc épouser l'un de ses « vainqueurs ». Adélaïde est fortement émue :

ADÉLAÏDE

Reprenons le récit que ma douleur exige...

(*Se tournant vers Gustave.*)

(*Il est à ses pieds.*)

Dites-moi... mais que vois-je ?

GUSTAVE

Adélaïde !

ADÉLAÏDE

Où suis-je ?

GUSTAVE

Dans les bras d'un amant qui vit encor pour vous !

¹⁶ *Œuvres complètes d'Alexis Piron...*, t. 1, p. 219.

¹⁷ La date est intéressante : c'est le jour de l'ouverture de la Foire Saint-Germain, qui attirait tout Paris ; les Comédiens Français tentent de faire venir le public chez eux avec une nouveauté.

ADÉLAÏDE

Ah ! ... Je le reconnais ! J'embrasse mon époux.

GUSTAVE

Ô nom dont la douceur me paie avec usure
Des malheurs dont j'ai cru voir combler la mesure !

ADÉLAÏDE

Et tu veux donc combler la mesure des miens ?
Cruel ! Je n'attendais qu'une mort, et tu viens
M'en faire souffrir mille en mourant à ma vue¹⁸ ! (III, 6)

Cependant Gustave apprend que sa mère Léonor n'est pas morte mais est emprisonnée sur ordre de Christierne. Un autre soupirant d'Adélaïde, Frédéric, héritier du trône de Danemark, demande la liberté de Léonor. Le tyran refuse parce qu'il vient d'apprendre que Gustave serait en vie. Il fait comparaître, enchaîné, le soi-disant assassin de Gustave devant Léonor, ce qui donne lieu à une seconde scène de reconnaissance :

CHRISTIERNE, à Léonor, en lui montrant Gustave.

Tiens, regarde ces fers.

Est-ce là donc un prix digne de tes reproches ?
Suis-je accusable encor du meurtre de tes proches ?
Qu'il périsse ; et qu'enfin ce coup nous rende amis.
Qu'on l'immole : frappez !

LÉONOR, retenant le bras du garde.

Arrête.

CHRISTIERNE

Ah ! C'est ton fils.

GUSTAVE

Oui, je le suis. Je fais cet aveu sans contrainte.
Pour d'autres que pour moi j'eus recours à la feinte ;
Mais mon propre péril me défend d'en user,
Et je le sens trop peu pour daigner t'abuser.

LÉONOR, embrassant Gustave.

Ô sang d'un cher époux ! Fils d'un malheureux père !
Dans quel état le sort te rend-il à ta mère ? (IV, 5)

À l'effet pathétique de la scène s'ajoute sa conséquence dramaturgique : Léonor, en reconnaissant son fils, le dévoile au tyran Christierne et entraîne sa condamnation à mort.

Selon le témoignage du *Mercur*, « il y a peu de pièces qui aient été reçues avec un applaudissement si unanime [...]. La reconnaissance de Gustave et Adélaïde a fait un plaisir infini [...] le coup de théâtre de Léonor a paru le plus bel endroit de la tragédie¹⁹ ». Le marquis d'Argenson souligne également ses « coups de théâtre neufs et pathétiques²⁰ ». Elle ne fut cependant pas épargnée par les critiques qui dénoncèrent

¹⁸ *Œuvres complètes d'Alexis Piron...*, t. 2, p. 268.

¹⁹ *Mercur* de février 1733, cité par Paul Chaponnière, *Piron, sa vie, son œuvre*, Genève-Paris, A. Jullien – Fontemoing et Cie, 1910, p. 71, n. 4.

²⁰ D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLIII, 1966, p. 264-265.

l'in vraisemblance des caractères²¹. Le jugement de Paul Chaponnière en 1910 est éloquent :

Il bourra sa pièce d'accidents, de coups de théâtre, de reconnaissances qui s'entremêlent, se confondent les uns aux autres ; les personnages, perdus dans un acte, sauvés dans le suivant, morts au troisième, ressuscités au quatrième, roulent pêle-mêle du trône à l'échafaud et de l'échafaud au trône sans reprendre haleine. [...] Dans l'espace de quatre cents vers, Adélaïde retrouve son fiancé cru mort, Gustave apprend que sa mère vit, Frédéric, que Léonor est la mère de Gustave et que Christierne aime Adélaïde, Christierne, que Gustave n'est pas mort, que son assassin est un imposteur, et enfin n'est autre que Gustave, Léonor retrouve son fils dans l'homme qu'elle croyait un meurtrier²².

Pascale Verèb a remarquablement expliqué, en s'appuyant notamment sur les préfaces des tragédies de Piron, le problème du dramaturge, voulant renouveler le genre tragique, « qui se heurte à un public qui ne suit pas toujours ses audaces et qui, pour plaire, concède quelques coups de théâtre, reprend des schémas connus, use d'une structure dramatique traditionnelle et finit par composer une tragédie protéiforme proche du drame bourgeois, du drame historique ou du mélodrame, sans pourtant quitter le ton tragique²³ ».

Lorsque quelques années plus tard Piron revient à la comédie, il va jouer sur les scènes de reconnaissance dans une optique bien différente.

***La Métromanie* (Comédie-Française, 1738)**

Dans *La Métromanie*, comédie en cinq actes et en vers, l'anecdote qui en fournit le sujet contient déjà en germe une scène de reconnaissance. Le poète Desforges-Maillard s'étant avisé de publier dans *Le Mercure* des vers sous le pseudonyme de Mlle Malcrais de la Vigne, cette soi-disant poétesse bretonne s'attirait les compliments de plusieurs auteurs comme La Motte et Destouches, et reçut même en 1732 une lettre enflammée de Voltaire... Cette mystification, Piron entreprend d'y faire allusion dans sa comédie à l'intrigue complexe. Francaleu le métromane, épris de poésie et de théâtre, publie des vers dans le *Mercure* sous le nom de la poétesse basse-bretonne Mériadec de Quersic. Alors qu'il souhaite marier sa fille au jeune poète Damis, celui-ci lui oppose qu'il aime une demoiselle qu'il n'a jamais vue, mais avec qui il correspond grâce au *Mercure*.

M. FRANCALEU

La personne pourrait, par exemple, être telle...

DAMIS

Telle qu'il vous plaira ; suffit qu'elle ait un nom.

M. FRANCALEU

Mais laissez dire un mot, et vous verrez que non.

DAMIS

Rien ! Rien !

M. FRANCALEU

Sans la chercher si loin...

²¹ Voir Paul Chaponnière, *Piron, sa vie...*, p. 70-71, qui cite l'abbé Prévost, Pesselier, Desfontaines et la parodie de Romagnesi et Niveaux.

²² Paul Chaponnière, *Piron, sa vie...*, p. 271-272.

²³ Pascale Verèb, *Alexis Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 584.

DAMIS

J'irais à Rome.

M. FRANCALEU

Quoi faire ?

DAMIS

J'ai promis ; j'épouserai.

M. FRANCALEU

Quel homme !

DAMIS

Et tout en vous quittant j'y vais tout disposer.

M. FRANCALEU

Oh ! disposez-vous donc, monsieur, à m'épouser.

À m'épouser, vous dis-je. Oui, moi ! moi ! C'est moi-même

Qui suis le bel objet de votre amour extrême²⁴. (Acte V, sc. 7)

Il ne s'agit pas exactement d'une scène de reconnaissance, mais de sa variante, la scène de démythification, dotée des mêmes mécanismes dramaturgiques : une identité subitement révélée modifie radicalement l'action et empêche la progression attendue par un ou plusieurs personnages. Ce dévoilement devait être pour Piron un grand moment comique ; il avoue dans sa préface que des spectateurs se sont attendris sur le sort de Damis. Derek Connon a analysé de manière très poussée la complexité du jeu des identités et l'exploration de la personnalité dans cette pièce²⁵ ; Pascale Verèb a proposé une analyse nouvelle du personnage de Damis, idéalisation du poète, fantasme littéraire, loin des lectures à clé qui cherchaient à voir en Damis Voltaire, Piron ou Lefranc de Pompignan²⁶. C'est dire que l'interprétation d'une scène de reconnaissance peut contribuer à la réception globale de la pièce.

À l'acte III de *La Métromanie*, Piron a ménagé une scène de reconnaissance classique, mais doublée d'une réflexion sur les niveaux de réalité au théâtre : chez Francaleu s'organise du théâtre de société ; Baliveau vient prier celui-ci de l'aider à faire arrêter et enfermer son neveu Damis qui dilapide son bien en ne se souciant que de poésie. Francaleu accepte en échange d'un service : Baliveau devra jouer dans la pièce qu'on répète, car il manque un acteur. Au moment où Baliveau doit incarner un barbon austère, qui reconnaît son fils, il reçoit les conseils de Francaleu, qui nous renseignent sur la façon dont on pouvait mettre en scène ces moments de reconnaissance (« Faites comme l'on fait aux choses imprévues ; / Soyez comme quelqu'un qui tomberait des nues²⁷ »). Or l'acteur qu'on fait entrer pour lui donner la réplique n'est autre que son neveu Damis : coup de théâtre venant interrompre le théâtre dans le théâtre. Francaleu félicite Baliveau de son jeu de physionomie (« On ne saurait jouer mieux que vous du visage²⁸ »), sans comprendre qu'il ne s'agit plus de la pièce ; Damis s'exclame « Je ne puis revenir de mon étonnement / Après un tel prodige on en croira mille autres » et s'interroge sur le niveau des paroles de son oncle : « Est-ce vous qui parlez, ou si c'est votre rôle²⁹ ? ». Entre *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou pour ses ruptures et *Le Paradoxe du comédien* de Diderot

²⁴ *Théâtre du XVIII^e siècle...*, éd. Jacques Truchet, t. 1, p. 1124.

²⁵ Derek Connon, *Identity and Transformation...*, p. 5-33.

²⁶ Pascale Verèb, *Alexis Piron, poète...*, p. 543-545.

²⁷ *La Métromanie*, acte III, sc. 5, *Théâtre du XVIII^e...*, p. 1074.

²⁸ *La Métromanie*, acte III, sc. 6, *Théâtre du XVIII^e...*, p. 1074.

²⁹ *La Métromanie*, acte III, sc. 7, *Théâtre du XVIII^e...*, p. 1075.

pour ses réflexions, cette scène de Piron a certainement contribué à la réussite de la comédie³⁰.

Ainsi, l'itinéraire de Piron au pays des scènes de reconnaissance offre des paysages changeants. Il est remarquable que le dramaturge soit passé de la parodie à la tragédie : le chemin inverse serait plus attendu. Preuve que la scène de reconnaissance peut être reconnue, raillée et dénoncée comme invraisemblable, et cependant continuer à être utilisée dans le genre sérieux et dans la grande comédie en vers. Cette ambivalence, Boissy l'illustrera avec éclat en 1745 dans *La Folie du jour*. Un chevalier s'irrite à la lecture d'une pièce quand il devine ce que sera la scène des deux amants :

LE CHEVALIER

D'une reconnaissance, oh ! ceci nous menace,
Et je la vois venir déjà.
Ces vieux coups de théâtre ont si mauvaise grâce !
On les amène à force.

LA MARQUISE

Ah, que dites-vous là ?
Une reconnaissance est toujours à sa place.
Peut-on réussir dans cela ?
Paris jamais ne s'en rassasiera³¹.

Quant aux deux exemples de *La Métromanie*, ils permettent à Piron de marquer de la distance à l'égard des scènes de reconnaissance tout en les employant. Il offre par cette double variation de la scène topique, démystification et mise en abyme, un témoignage frappant de sa maîtrise dramaturgique.

BIBLIOGRAPHIE

- ARGENSON Marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLIII, 1966.
- BOISSY Louis de, *La Folie du jour*, Paris, Jacques Clousier, 1746.
- CHAPONNIERE Paul, *Piron, sa vie, son œuvre*, Genève-Paris, A. Jullien – Fontemoing et Cie, 1910.
- CONNON Derek, *Identity and Transformation in the Plays of Alexis Piron*, Oxford, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007.
- CREBILLON Prosper Jolyot de, *Théâtre complet*, t. I, éd. Magali Soulatges, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- PIRON Alexis, *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Lambert, 1776, in-8°, t. 1 (*Callisthène*) ; t. 2 (*Gustave Wasa*) ; t. 5 (*Colombine Nitétis*).
- *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. 1 (*Arlequin Deucalion* et *La Métromanie*).
- RUBELLIN Françoise, « Airs populaires et parodies d'opéra : Jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, Paris-Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 163-176.

³⁰ Pascale Verèb propose un brillant commentaire de la fonction de l'auto-référence du théâtre, *Alexis Piron, poète...*, p. 547.

³¹ Boissy, *La Folie du jour*, Paris, Jacques Clousier, 1746, p. 14. Je remercie vivement Pauline Beaucé de m'avoir signalé cette scène.

VERÈB Pascale, *Alexis Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*,
Oxford, Voltaire Foundation, 1997.