



L'invention de la *scène de reconnaissance* dans le théâtre français du XVIII^e siècle

Franck SALAÜN

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

C'est vous ! C'est lui ! C'est toi ! C'est moi ! Quel coup de théâtre¹ !

La scène est l'une des plus célèbres du répertoire français. Figaro, mis en demeure de respecter son engagement écrit d'épouser Marceline au cas où il ne serait pas en mesure de lui rembourser les deux mille piastres qu'il lui doit, cherche à gagner du temps (III, 16). Ignorant que, de son côté, Suzanne est parvenue à trouver la somme auprès de la comtesse (III, 17), il tire parti du mystère entourant sa naissance et tente d'échapper à sa promesse en invoquant un cas de force majeure : il est gentilhomme et ne peut épouser une roturière, *a fortiori* sans l'accord de ses « nobles parents » ! Mais l'étau se resserre, car le comte, qui doit juger l'affaire, exige des preuves (« Volé, perdu, la preuve ? il crierait qu'on lui fait injure ! »). Acculé, Figaro abat donc sa dernière carte. Outre les circonstances dans lesquelles il s'est trouvé séparé de ses parents, « les langes à dentelles, tapis brodés et bijoux d'or trouvés » sur lui, qui indiquent sa « haute naissance », il réserve à ses interlocuteurs une preuve indiscutable : une marque que ses parents ont pris soin d'imprimer sur son bras, un « hiéroglyphe », dit-il. À ces mots (« ce hiéroglyphe à mon bras... »), et tandis que Figaro s'apprête à exhiber cette marque peu ordinaire (« *Il veut se dépouiller le bras droit* ») se produit le coup de théâtre. Car Marceline a reconnu son fils, et ses questions sont des anticipations. Elle décrit la marque de son fils afin de vérifier que les deux coïncident : s'il s'agit bien de son fils, la marque doit avoir la forme d'une spatule et être située sur le bras droit. Figaro répond positivement. C'est le moment de la reconnaissance au sens fort, aboutissement d'une longue préparation et départ d'une série de réactions.

Le verbe « reconnaître » et le substantif « reconnaissance » ont d'ailleurs été prononcés peu avant par Bartholo à la lecture de la promesse de l'accusé, dans une acception certes différente, mais fort à propos, comme on vient de le voir :

« Je soussigné *reconnais* avoir reçu de damoiselle, etc., Marceline de Verte-Allure, dans le château d'Aguas-Frescas, la somme de deux mille piastres fortes cordonnées ; laquelle

¹ Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, dans *Œuvres*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 275. Toutes les citations renvoient à cette édition.

somme je lui rendrai à sa réquisition, dans ce château, et je l'épouserai, par forme de reconnaissance, etc. » Signé, Figaro, tout court.

Ce procédé prépare efficacement le télescopage des deux plans. Jusqu'à la reconnaissance, Figaro était lié à Marceline par une dette qu'il avait reconnue dans les formes ; Marceline, en reconnaissant en lui son fils Emmanuel, le délie instantanément de son engagement écrit : la scène de reconnaissance annule donc la reconnaissance de dette.

MARCELINE, *se levant vivement* : Une spatule à ton bras droit ?

FIGARO : D'où savez-vous que je dois l'avoir ?

MARCELINE : Dieux ! c'est lui !

FIGARO : Oui, c'est moi.

BARTHOLO, *à Marceline* : Et qui ? lui !

MARCELINE, *vivement* : C'est Emmanuel.

À ce stade, seule Marceline est convaincue, car, à un moment précis, les indices ont convergé et elle a reconnu son fils en un éclair. Figaro, dont la réplique relève de la tradition du valet, acquiesce par prudence et non parce qu'il a reconnu sa mère. Il sait juste qu'elle détient une information cruciale. Serait-il vraiment noble ? Il préfère ne pas comprendre ce que la révélation du prénom et l'émotion de Marceline suggèrent. Pire, il refuse d'imaginer qu'une femme de son rang puisse être sa mère. L'essentiel à ses yeux, c'est que la révélation de son identité lui permette d'échapper au jugement rendu.

Le spectateur assiste donc à une démonstration de ruse – Figaro en effet acquiesce avant même que Marceline lui ait fourni l'information principale, et à un quiproquo condensé dans la réplique « Oui, c'est moi » dont Bartholo relève l'imprécision (« qui moi ? »), le déictique, employé sans référent, renvoyant allusivement à un passé commun. Le fait de nommer leur fils a pour but de mettre un point final à cette discussion, mais Bartholo, que cette reconnaissance ne semble pas émouvoir, est encore dubitatif. La coïncidence est trop énorme : ce Figaro, qui depuis plusieurs années l'humilie régulièrement, serait son fils... Rejoueraient-ils en farce la tragédie d'Œdipe ?

Sur un plan proprement dramaturgique, on constate que Beaumarchais a hésité entre deux schémas. Il a finalement modifié son personnage depuis l'esquisse de la *Lettre modérée* dans laquelle Bartholo était le premier à reconnaître son fils et se montrait ému et heureux. Dans la seconde version, les doutes du médecin sont encore renforcés par son désir d'avoir affaire à une imposture, car il ne souhaite pas vraiment retrouver son fils, ce qui l'obligerait à épouser Marceline. De plus, il en veut à Figaro depuis l'épisode raconté dans *Le Barbier de Séville*, et ne peut se faire à l'idée qu'il est son père. La tonalité de la scène se situe donc entre la farce et le théâtre de boulevard du siècle suivant. Mais Bartholo doit bientôt se rendre à l'évidence : cet enfant « enlevé par des Bohémiens » (Bartholo), « tout près d'un château » (Figaro), est bien Emmanuel. Chez Figaro, le soulagement cède la place à la déception. Quant à Bartholo, manifestement embarrassé, plutôt que de s'exclamer « mon fils ! », ce que l'on attendrait de lui, il oriente l'attention vers la mère : « BARTHOLO, *montrant Marceline* : Voilà ta mère ». Après les brèves répliques de Figaro, qui croit à une erreur (« Nourrice ? »), de Bartholo, qui confirme sa déclaration (« Ta propre mère. »), et du Comte (« Sa mère ! »), Marceline fait un geste semblable et emploie la même construction : « MARCELINE, *montrant Bartholo* : Voilà ton père ».

Ces déclarations symétriques contribuent à éteindre toute spontanéité chez Figaro. Il est vrai qu'il tombe de haut : au lieu des « illustres parents » qu'il s'était inventés, il se découvre fils naturel de Marceline et de Bartholo. La dénomination et la monstration des

parents (« *montrant Marceline* », « Ta mère », « Ta propre mère » « Sa mère ! », « *montrant Bartholo* », « Ton père ») désenchangent totalement la reconnaissance toujours implicitement associée aux prestigieux modèles antiques et modernes. Beaumarchais effectue de la sorte un double déplacement par rapport aux comportements attendus et à la scène-type. D'une part la reconnaissance s'étend, on serait tenté de parler d'une reconnaissance filée ; d'autre part elle est désamorcée, atténuée, et pour tout dire parodiée, au moyen de plusieurs procédés : la dégradation du modèle, le contraste, le quiproquo, sans oublier la répétition inutile, comme dans cette lapalissade de Brid'oison : « C'est clair, i-il ne l'épousera pas. »

On remarque que Beaumarchais, partisan du genre sérieux, et par conséquent parfaitement au fait de la critique des coups de théâtre formulée par Diderot², nourrit sa comédie des faiblesses qu'il a repérées dans les codes classiques. Dans la scène de reconnaissance de l'acte III, il fait à la fois ressortir le potentiel comique de la situation, l'enchaînement artificiel des actions dans la poétique classique, et le ridicule auquel le genre qu'il préconise s'expose³.

L'esprit parodique qui anime la pièce était clairement annoncé dans la *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* (1775). Dans ce texte, par lequel il répond aux détracteurs de sa pièce, Beaumarchais imagine la suite des aventures de ses personnages et prévoit une scène de reconnaissance haute en couleurs : « À l'instant, la plus touchante reconnaissance a lieu entre le médecin, la vieille et Figaro : *C'est vous ! C'est lui ! C'est toi ! C'est moi !* Quel coup de théâtre ! ». Cette série d'exclamations, qui réduit à des stichomythies les répliques typiques des reconnaissances, condense une longue tradition, mais plus particulièrement les usages contemporains du procédé. Dans cette esquisse provocatrice, Bartholo était le premier à reconnaître son fils, mais cette reconnaissance simple⁴ et de « simple vue » en découvrant « une forme de spatule imprimée à chaud sur sa tête rasée », le filet qui couvrait la tête de Figaro étant tombé dans la rixe, n'aboutissait pas directement à une scène de reconnaissance. Celle-ci était empêchée, ou évitée, par l'échange de coups :

² Il est significatif de voir Diderot prendre précisément l'exemple de *Zaire* pour illustrer sa thèse : « Tout doit être clair pour le spectateur [...] Le poète me ménage, par le secret, un instant de surprise ; il m'eût exposé, par la confiance, à une longue inquiétude. [...] Lusignan ignore qu'il va retrouver ses enfants ; le spectateur l'ignore aussi. Zaire et Nérestan ignorent qu'ils sont frère et sœur ; le spectateur l'ignore aussi. Mais quelque pathétique que soit cette reconnaissance, je suis sûr que l'effet en eût été beaucoup plus grand encore, si le spectateur eût été prévenu. » (*De la poésie dramatique*, éd. P. Vernière, dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 227).

³ *Le Mariage de Figaro* est donc bien « une sorte de somme du théâtre de son temps » (Jacques Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, 5^e éd., Saint-Genouph, Nizet, 1999, p. 247), mais c'en est une somme parodique.

⁴ Dans l'article « Reconnaissance » de l'*Encyclopédie*, De Jaucourt explique, après Heinsius et Dacier, que « la reconnaissance est simple ou double : la simple est celle où une personne est reconnue par une autre qu'elle connaît ; la double est quand deux personnes qui ne se connaissaient point viennent à se reconnaître, comme dans l'*Iphigénie* d'Euripide, où Oreste reconnaît cette princesse par le moyen d'une lettre, et elle le reconnaît par un habit, en sorte qu'elle échappe des mains d'un peuple barbare par le secours d'Oreste, ce qui contient deux reconnaissances différentes qui produisent le même effet. » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*, Neuchâtel, Faulche, t. 13, 1765, p. 860. Orthographe modernisée). De son côté, Marmontel rappelle que « la reconnaissance peut être simple ou réciproque [...] des deux côtés, ou d'un seul, ce peut être soi que l'on reconnaisse ou un autre que soi en même temps. » (Marmontel, « Reconnaissance », *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 988).

À cet aspect, moulu de coups qu'il est, le médecin s'écrie avec transport : « Mon fils ! ô Ciel, mon fils ! mon cher fils !... » Mais avant que Figaro l'entende, il a redoublé de horions sur son cher père⁵.

Cette version confirme que la scène de reconnaissance du *Mariage de Figaro* est liée par une relation de concaténation à une série d'autres scènes ou types de scènes qu'elle réactive et qui ajoutent à sa complexité : la révélation de l'identité d'Œdipe, les reconnaissances en cascade de La Chaussée⁶ et de Voltaire, sans oublier les opéras-comiques qui les simplifient à outrance, ou encore les parodies, qui, depuis le début du siècle, soignent tout particulièrement les reconnaissances en récrivant les pièces-cibles⁷. Outre le motif du signe de reconnaissance ou de la marque, celui de la voix du sang est régulièrement parodié, comme dans cet échange entre Figaro et sa mère (III, 16) :

MARCELINE : Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ?

FIGARO : Jamais.

Reste que le thème de la reconnaissance charrie avec lui des questions essentielles, ce qui explique que le pathétique et les larmes ne soient jamais très loin, comme le montre la fin de l'acte, en particulier ces deux répliques (III, 18) :

MARCELINE, *exaltée* : Fille assez malheureuse, j'allais devenir la plus misérable des femmes et je suis la plus fortunée des mères ! Embrassez-moi, mes deux enfants ; j'unis dans vous toutes mes tendresses. Heureuse autant que je puis l'être, ah ! mes enfants, combien je vais aimer !

FIGARO, *attendri, avec vivacité* : Arrête donc, chère mère ! arrête donc ! voudrais-tu voir se fondre en eau mes yeux noyés des premières larmes que je connaisse ? elles sont de joie, au moins. Mais quelle stupidité ! j'ai manqué d'en être honteux : je les sentais couler entre mes doigts, regarde ; (*il montre ses doigts écartés*) et je les retenais bêtement ! va te promener, la honte ! je veux rire et pleurer en même temps ; on ne sent pas deux fois ce que j'éprouve.

Il embrasse sa mère d'un côté, Suzanne de l'autre.

Ce dialogue, touchant et drôle à la fois, réactive les débats d'où a émergé le genre sérieux ou qu'il a suscités, en particulier celui concernant le choix du sujet. La comédie larmoyante avait placé la famille au centre de ses préoccupations. Beaumarchais, après Diderot, avait insisté sur la nécessité de rapprocher la scène des conditions sociales connues des spectateurs : les relations familiales, les professions, etc. « Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon âme », affirme notamment Beaumarchais dans *l'Essai sur le genre sérieux*⁸. Ici, Marceline devient instantanément maternelle, mais Beaumarchais, qui installe une grande connivence avec le public, souligne la dimension comique de ce changement d'attitude provoqué par un changement de statut : de plaignante qu'elle était, et d'épouse qu'elle pensait devenir dans la journée, elle devient mère. Figaro ne peut donc s'empêcher d'ironiser : « embrassez-moi... *le plus maternellement que vous pourrez*⁹ ». Plus loin, il demande à

⁵ *Lettre modérée...*, p. 274-275.

⁶ Pour ne prendre qu'un exemple, dans *Mélanide*, La Chaussée enchaîne trois reconnaissances de différentes sortes : Mélanide reconnaît son mari (IV, 1), puis révèle à D'Arviane qu'elle est sa mère et que le marquis d'Orvigny est son père (IV, 6), enfin D'Arviane, au nom des « droits du sang », supplie son père de le reconnaître (V, 2).

⁷ Sur ce point, voir Isabelle Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.

⁸ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Théâtre complet*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 125.

⁹ Je souligne.

Suzanne de bien regarder Marceline. Suzanne, bien entendu, la trouve affreuse, ce que Figaro interprète, à juste titre, comme une manifestation de « jalousie », puisqu'elle voit encore en elle une rivale. Cet échange repose sur la dégradation du comique larmoyant, associé en particulier au théâtre de La Chaussée, et même du genre sérieux théorisé et illustré par Diderot et Beaumarchais :

MARCELINE, *les bras ouverts* : Embrasse ta mère, ma jolie Suzannette. Le méchant qui te tourmente est mon fils.

SUZANNE, *court à elle* : Vous, sa mère ! (*Elles restent dans les bras l'une de l'autre.*)

On voit aussi Suzanne tenter d'amadouer Bartholo en lui donnant du « petit papa » (« Bon petit papa, c'est votre fils. » ; « Nous vous aimerons tant, petit papa ! »), et Marceline suivre son exemple (« Nous aurons tant soin de vous, papa ! »). La parodie de la reconnaissance tragique est ici servie par l'emploi d'apocoristiques qui saturent le passage de références aux relations familiales, ce que souligne encore la réaction de Bartholo, lequel, « attendri », comme le précise la didascalie, mais pas vaincu, répète trois fois le nom « Papa » (« Papa ! bon papa ! petit papa ! »). Le pathétique n'est donc pas entièrement annulé¹⁰, et l'on mesure ici l'influence du drame, auquel la formule « je veux rire et pleurer en même temps » fait allusion. De fait, sans se conformer ici aux exigences du nouveau genre, qu'il n'épargne pas, Beaumarchais en conserve une dimension, comme en mineur : l'art de mêler le rire et les larmes ou de doser le pathétique, y compris au cœur du comique¹¹. Le thème de la reconnaissance est bien sûr propice à ces passions apparemment opposées que symbolise bien le refus chez Figaro et Bartholo de s'abandonner totalement au *pathos*. En définitive, la parodie l'emporte dans ce mélange déroutant¹², car malgré certaines convergences, le *Mariage de Figaro* n'est pas un drame, mais bien une grande comédie qui intègre certaines caractéristiques du drame.

La scène de reconnaissance du *Mariage de Figaro* est donc à la fois l'aboutissement d'une longue tradition, et une réponse à une série de mutations relativement récentes. Les prédécesseurs directs de Beaumarchais ont usé et abusé du procédé de la reconnaissance, ils ont, dans une certaine mesure, réinventé la reconnaissance en la valorisant jusqu'à l'excès, ce que pourrait confirmer l'apparition du syntagme « scène de reconnaissance ». Dans certains cas, on peut même penser que la pièce a été construite en fonction de la reconnaissance devenue lieu d'un défi et d'un risque. À l'époque où Beaumarchais écrit cette scène, le procédé est depuis longtemps décrié, c'est donc dans une perspective critique qu'il choisit de faire de la reconnaissance un temps fort, bien préparé, s'étendant sur plusieurs scènes et contribuant grandement à la gaieté de l'ensemble.

¹⁰ Sur ce point, voir les remarques nuancées de P. Frantz, dans *Beaumarchais (Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable)*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 34, et p. 115-116.

¹¹ Dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais répond au reproche fait au drame de « manquer de nerf, de chaleur, de force ou de sel comique », et situe le drame « entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante (p. 129). De son côté, Mercier explique, dans la Préface de *Molière* : « Il ne s'agit point, comme on l'a dit, de distribuer des plaisanteries dans une scène et des larmes dans une autre, et d'étaler une bigarrure qui prouverait peu d'habileté ; mais plutôt d'allier dans une même action le comique et l'attendrissant, le familier et le noble, de fondre plusieurs sentiments en un seul, de les fortifier l'un par l'autre, et d'offrir ainsi une image plus réelle de nos passions mélangées et des différentes faces de la vie humaine » (Amsterdam, 1776, p. XII).

¹² Sur ce problème d'interprétation, voir William D. Howarth « The Recognition-Scene in *Le Mariage de Figaro* », *The Modern Language Review*, vol. 64, n° 2 (April 1969), p. 301-311. Voir aussi, Philip Robinson, « Eighteenth-century theatre : the triumph of parody », dans *SVEC*, 2005 :10, p. 86-99.

Qu'est-ce qu'une scène de reconnaissance ?

La richesse de ce réseau intertextuel nous rappelle que les scènes de reconnaissance sont légion dans le théâtre français du XVIII^e siècle, des tragédies de Crébillon à *La Mère coupable* de Beaumarchais, en passant par les comédies de La Chaussée. Cette tendance, qui affecte aussi le roman, peut être observée, à des degrés variables, dans tous les genres, ainsi que dans les réflexions théoriques sur les parties du poème dramatique et la production de l'intérêt, à l'exception cependant de Marivaux qui semble avoir délibérément contourné ou détourné le procédé. Le XVIII^e siècle est donc l'âge d'or de la reconnaissance.

Plusieurs facteurs ont pu contribuer à cette évolution. La querelle du merveilleux, la rivalité entre Voltaire et Crébillon, l'émergence de la comédie larmoyante puis du drame¹³, les réécritures parodiques des pièces, et singulièrement des reconnaissances, sans oublier l'attention croissante portée à la mise en scène. Ces constats semblent contredire la thèse d'un déclin de l'*anagnorisis* à l'âge classique défendue par Terence Cave¹⁴, lequel, très curieusement, ne cite ni Crébillon, dont les scènes de reconnaissance étaient pourtant considérées comme des sommets par les contemporains, ni La Chaussée, qui aura eu le mérite de renouveler l'emploi des reconnaissances¹⁵, ni même Beaumarchais. Mais avant d'aller plus loin, il faut préciser ce que l'on entendait au XVIII^e siècle par reconnaissance et scène de reconnaissance, les deux expressions n'étant pas toujours équivalentes.

Si les traités et les articles de dictionnaire mentionnent toujours, avec des variantes, la typologie aristotélicienne¹⁶, dans l'usage, la reconnaissance d'identité, dont le schéma type est solidement installé, a effacé les autres sortes de reconnaissance. Marmontel a beau y ajouter la « reconnaissance de choses », qui réalise aussi le passage de l'ignorance à la vérité, comme quand on découvre « l'innocence d'Hippolyte, de Zaïre, d'Aménaïde, [...] la perfidie de Cléopâtre dans *Rodogune*, [...] l'empoisonnement d'Inès, etc¹⁷ », il est évident que ce type de reconnaissance ne correspond pas à la définition implicitement admise par ses contemporains. La reconnaissance d'identité est donc la reconnaissance par excellence, et c'est elle qui est au principe de la *scène de reconnaissance*.

Pourquoi, par exemple, ne parle-t-on pas de scène de reconnaissance à propos de la scène de réconciliation d'*Inès de Castro* (V, 5), qui précède la catastrophe et constitue le premier temps du dénouement ? Marmontel, on l'a vu, cite bien cette pièce, mais c'est pour illustrer la reconnaissance de choses, ici l'empoisonnement d'Inès (V, 5-6). Pourtant, comme le montre le résumé du dénouement rédigé par La Motte, la problématique de la reconnaissance est omniprésente dans cette pièce. Alphonse, roi de Portugal, a

¹³ Sophie Marchand, « D'une autre reconnaissance : l'efficacité du cliché de reconnaissances familiales dans le drame de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *La Reconnaissance sur la scène française (XVII^e-XXI^e siècle)*, dir. F. Heulot-Petit et L. Michel, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 185-199.

¹⁴ Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Comme il le remarque lui-même en abordant le cas de Voltaire (p. 121), de prime abord, prétendre illustrer la thèse du déclin de l'*anagnorisis* par les tragédies d'un auteur qui affectionnait tout particulièrement les reconnaissances, pas uniquement d'ailleurs dans le genre tragique, a de quoi surprendre. Le dossier demande donc un nouvel examen.

¹⁵ Sur ce point, voir les remarques éclairantes de Maria Grazia Porcelli, dans son Introduction aux *Comédies larmoyantes* de La Chaussée (Tarento, Lisi, 2002, p. 32-34), et dans « La comédie est finie. Le dénouement chez Nivelles de La Chaussée » (*Da Molière a Marivaux*, Pisa, E. Plus, 2002, p. 113-121).

¹⁶ Sur cette typologie établie par Aristote dans la *Poétique* (xvi, 1454b-1455a), voir T. Cave, *Recognitions...*, p. 63-67 ; J. Vuillemin, *Éléments de poétique*, Paris, Vrin, 1991, p. 31-40 ; et l'article de B. Louvat dans le présent numéro.

¹⁷ Marmontel, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 989.

finalement compris que son fils a épousé Inès en secret et qu'il a eu deux enfants avec elle :

Les choses sont bien changées quand il lui pardonne. Alphonse a *découvert* que don Père ne s'est armé que pour une épouse [intention]. Il a *reconnu* dans Inès la vertu la plus héroïque [valeur], et il voit, de plus, des enfants, ses petits-fils et les héritiers nécessaires de l'empire [filiation]¹⁸.

Les dernières scènes présentent donc plusieurs sortes de reconnaissance : une reconnaissance de chose (l'empoisonnement), une reconnaissance d'intention (don Père n'a pas voulu désobéir, il était tenaillé entre deux devoirs), mais aussi, le terme étant polysémique, la reconnaissance de la valeur d'Inès, et la reconnaissance des enfants, c'est-à-dire de leur appartenance à une même lignée. Nonobstant, cette scène célèbre, largement commentée en son temps, n'a pas été perçue comme une scène de reconnaissance. On peut y voir une nouvelle confirmation de la domination sans partage de la reconnaissance d'identité. Il existe donc bien au XVIII^e siècle une définition implicite de ce type de scène : une scène de reconnaissance est une partie prestigieuse du poème dramatique durant laquelle a lieu une reconnaissance d'identité (ou plusieurs), préparée en vue de certains effets pathétiques et d'un dénouement qu'elle effectue ou prépare.

La scène de reconnaissance suppose aussi qu'un moment de forte intensité émotive, le moment de la reconnaissance en tant que telle, que je distingue ici de la scène de reconnaissance, soit programmé. Cet aspect est clairement formulé par Marmontel :

Dans le poème épique et dramatique, il arrive souvent qu'un personnage, ou ne se connaît pas lui-même, ou ne connaît pas celui avec lequel il est en action ; et le *moment* où il acquiert cette connaissance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *reconnaissance*¹⁹.

Les exclamations condensent et symbolisent ce moment. Plus généralement, la ponctuation expressive traduit la rapidité avec laquelle la prise de conscience intervient. Dans l'esquisse de la *Lettre modérée*, la dernière exclamation, « Quel coup de théâtre ! », en mentionnant un terme de poétique, qui est aussi un terme de métier, instaure une distance de nature parodique. Déjà dans certaines comédies, encore récemment dans *Les Acteurs de bonne foi*, et dans nombre de parodies, des remarques en principe métathéâtrales étaient intégrées aux répliques²⁰. Les exclamations parodiées par Beaumarchais étaient présentées par La Motte, le plus sérieusement du monde, comme un sommet du pathétique, son condensé en quelque sorte. Dans son *Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus*, après avoir distingué les « reconnaissances de simple vue », et les « reconnaissances d'éclaircissement », il faisait l'éloge des secondes en ces termes :

[...] où deux personnes chères qui ne se sont jamais vues, ou qui, séparées depuis longtemps, se croient mortes, ou du moins, fort éloignées l'une de l'autre, s'émeuvent peu à peu par les questions qu'elles se font, et les détails qu'elles se racontent ; et viennent enfin, sur une

¹⁸ Houdar de La Motte, *Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès de Castro*, *Œuvres*, IV, Paris, Prault, 1754, p. 305.

¹⁹ Marmontel, « Reconnaissance », *Éléments de littérature...*, p. 988.

²⁰ Par exemple, dans *Thomet, ou le Brouillamini* (Londres [Paris], 1755), parodie du *Mahomet* de Voltaire attribuée tantôt à Cailleau tantôt à Collier, après la reconnaissance, le père s'exclame « Le beau coup de théâtre ! Embrasse-moi, mignon ! » (sc. 21, cité par Isabelle Degauque, dans « Le spectateur de théâtre dans les parodies foraines et italiennes des tragédies de Voltaire : un public à charmer et à former », *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique*, dir. B. Louvat-Molozay et F. Salaün, Montpellier, 2008, p. 249-250). Voir aussi J.-N. Pascal, « Comique et critique dans les parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Favart », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. S. Menant et D. Quéro, Paris, PUPS, 2005, p. 107-122.

circonstance décisive à se reconnaître tout à coup. *Ah ma mère ! ah mon fils ! ah mon frère ! ah ma sœur !* Ces exclamations seules sont presque sûres de nos larmes.

Cailhava, qui vise probablement La Chaussée, ironise sur cette théorie de la communication des passions qui lui paraît supposer un public programmé pour s'émouvoir en réponse à un *stimulus*, et dont les réactions se réduisent, par conséquent, à des réflexes conditionnés :

Dès que les acteurs lui donneront le *signal* en criant *Ah ! mon père ! Ah ! ma fille ! Ah ! ma mère ! Ah ! ma sœur ! Ah ! mon frère ! Ah ! toute la famille !* il pleurera d'une manière fort touchante²¹.

Et Beaumarchais à son tour, dans le passage de la *Lettre modérée* déjà cité, se souvient des deux argumentations et des deux perspectives. Mais pour produire leur effet sur les autres personnages et sur le spectateur, ces exclamations, à quoi on résume un peu vite les reconnaissances, supposent, en particulier dans le cas des pièces en cinq actes, une préparation, elle-même cible des parodistes. Comme le dit un personnage des *Rêveries renouvelées des Grecs* (1779), de Favart : « Il ne faut pas brusquer une reconnaissance » (III, 2)²².

L'expression « scène de reconnaissance »

L'apparition et la lexicalisation de l'expression « scène de reconnaissance » confirment la fréquence et la codification croissantes de ce moyen qui tend à devenir une partie quasi-autonome de la pièce. On peut penser qu'à un certain moment, le besoin de disposer d'une expression pour nommer une pratique scénique nouvelle, tout en limitant par la même occasion la polysémie du terme reconnaissance, s'est fait sentir au sein du discours métathéâtral. Il est donc intéressant d'essayer de cerner ce phénomène.

Depuis quand emploie-t-on en français l'expression « scène de reconnaissance » ? Nous avons remarqué avec Bénédicte Louvat-Molozay, que l'expression se trouvait dans le livre IV de *Gil Blas* de Le Sage, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence, Lesage étant l'un des auteurs les plus importants du théâtre de la foire. Cela donnait à penser que le syntagme était apparu vers 1715, année de la première édition de *Gil Blas*. J'ai donc mené l'enquête. Le passage est le suivant :

Je laissai mon maître avec sa nymphe, et je descendis dans une salle où je trouvai une vieille femme de chambre, que je reconnus pour une soubrette qui avait été suivante d'une comédienne. De son côté elle me remit [et nous fîmes *une scène de reconnaissance digne d'être employée dans une pièce de théâtre*] : Eh ! vous voilà, seigneur Gils Blas ! me dit-elle, vous êtes donc sorti de chez Arsenie, comme moi de chez Constance²³ ?

Or ce passage ne se trouve pas dans l'édition de 1715. Lesage a revu son texte, sans pour autant l'améliorer, et c'est dans l'édition de 1747 que ce segment apparaît. Cet ajout pourrait indiquer qu'en 1747 une scène de ce type correspondait à l'image qu'on se faisait de la scène de reconnaissance, mais peut-être aussi que l'expression elle-même est apparue entre 1715 et 1747, hypothèse que d'autres occurrences confirment. On trouve

²¹ Jean-François Cailhava de l'Estandoux, *De l'art de la comédie* (1772), Nouv. éd. Paris, 1786, t. 1, p. 287.

²² Voir l'édition de cette parodie de l'opéra de Gaillard et Gluck, dans *L'Autre Iphigénie*, éd. J.-N. Pascal, Perpignan, Presses de l'université de Perpignan, 1997, p. 222.

²³ Lesage, *Gils Blas*, Livre IV, Chap. 7, Paris, Libraires associés, 1747, t. 2, p. 118. Le passage que je signale entre crochets ne se trouvait pas dans l'édition de 1715 (voir *Gil Blas*, Livre IV, Chap. 7, éd. R. Étienne, Paris, Gallimard, Folio, p. 358).

ainsi, dès 1732, dans la Préface de *Jephté*, tragédie lyrique de Pellegrin, l'explication suivante : « J'établis dès la seconde Scène du premier Acte, que Jephté n'a vu Iphise que dans l'âge le plus tendre, pour me ménager une scène de reconnaissance²⁴. »

L'examen des comptes rendus et autres commentaires des œuvres dont les reconnaissances ont marqué les esprits, comme les tragédies de Crébillon, aboutit à la même conclusion. En lisant l'article du *Nouveau Mercure* de juillet 1717 consacré à la *Sémiramis* de Crébillon, on constate que le rédacteur, qui commente pourtant longuement la tragédie, et formule une critique à propos de la révélation d'identité par Mermécide (IV, v), n'emploie pas l'expression²⁵. Par contre, à l'époque où les frères Parfaict écrivent leur *Histoire du théâtre français*, ils commentent ce compte rendu sous la forme d'une « remarque [...] au sujet de la scène de reconnaissance²⁶ », ce qui indique qu'une scène de ce type appelle alors l'expression, qui entre-temps est entrée dans le lexique critique. Même phénomène à propos du *Glorieux* (1732) de Destouches. À sa création, les comptes rendus, qui pourtant évoquent la reconnaissance, n'emploient pas l'expression « scène de reconnaissance ». Par contre, quelques décennies plus tard, La Harpe souligne l'efficacité du procédé employé par Destouches : « le coup de théâtre vraiment comique, produit par un seul mot dans la scène de reconnaissance ; sa sœur femme de chambre²⁷ ! » Quant à *Zaïre*, qui comporte l'une des scènes de reconnaissance les plus célèbres de l'histoire du théâtre, à laquelle on doit même le cliché nommé « croix de ma mère », on remarque, en lisant la Lettre à M. de La Roque, attribuée à Voltaire par *Le Mercure galant*, mais désavouée par Voltaire, que son évocation de la scène 2 de l'acte II n'implique pas encore l'emploi du syntagme qui nous occupe :

Au milieu de ces questions, qui déjà remuaient le cœur de Nérestan et de Zaïre, Lusignan aperçut au bras de Zaïre un ornement qui renfermait une croix, il se ressouvint que l'on avait mis cette parure à sa fille lorsqu'on la portait au baptême ; Châtillon l'en avait ornée lui-même, et Zaïre avait été arrachée de ses bras avant que d'être baptisée. La ressemblance des traits, l'âge, toutes les circonstances, une cicatrice de la blessure que son jeune fils avait reçue, tout confirme à Lusignan qu'il est père encore ; et la nature parlant à la fois au cœur de tous les trois, et s'expliquant par des larmes : Embrassez-moi, mes chers enfants, s'écria Lusignan, et revoyez votre père. Zaïre et Nérestan ne pouvaient s'arracher de ses bras²⁸.

Apparemment, en 1732, ce type de scène est déjà bien identifié, mais l'expression n'est pas encore courante, et encore moins incontournable. La reconnaissance a pris de l'importance sur la scène dès le début du siècle, mais il faut encore attendre une vingtaine d'années, semble-t-il, avant que cette évolution se traduise par l'adoption d'une nouvelle dénomination. Cette gestation, ou latence, ne s'explique pas seulement par un retard de la langue sur la notion, elle paraît liée à la prise de conscience, parallèlement au cliché, des potentialités narratives et scéniques de la reconnaissance. Car la signification du terme « scène » dans l'expression « scène de reconnaissance » doit être distinguée de l'acception technique, ce qui ne va pas sans engendrer une certaine ambiguïté. Cela implique en effet qu'une scène de reconnaissance n'a pas besoin de coïncider avec une scène. Elle peut être

²⁴ Simon-Joseph Pellegrin et Michel de Montéclair, *Jephté* (Opéra-tragédie), Paris, Ballard, p. iv. Je souligne.

²⁵ « Article des spectacles ou réflexion sur *Sémiramis* », *Le Nouveau Mercure*, juillet 1717, Paris, P. Ribou et G. Dupuis, p. 139-184.

²⁶ Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français*, t. 15, Paris, Le Mercier et Saillant, 1749, note (a) p. 263. Je souligne. Cette occurrence m'a été signalée par Françoise Rubellin, je l'en remercie chaleureusement.

²⁷ Jean-François La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, Paris, Agasse, 1799, t. 11, p. 344. Je souligne.

²⁸ Lettre à M. de La Roque, dans Voltaire, *Œuvres complètes*, t. 8, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 424.

située à l'intérieur d'une scène, donc être plus petite qu'elle, ou chevaucher deux scènes, voire davantage, ou même correspondre à une suite de reconnaissances liées entre elles.

Voltaire champion de la reconnaissance

La rivalité existant entre Voltaire et Crébillon n'a pas peu contribué à faire de la reconnaissance un enjeu. Dans son *Éloge de Crébillon*, D'Alembert insiste sur la virtuosité dont l'auteur de *Rhadamisthe et Zénobie* a fait preuve dans l'emploi des reconnaissances, au point d'imprimer sa marque à ce ressort :

[...] les tragédies de Crébillon, déjà semblables entre elles par le genre du coloris, le sont encore par les moyens que l'auteur emploie pour produire des situations théâtrales ; les *reconnaissances* surtout sont un de ceux dont il fait le plus fréquent usage ; mais rendons lui du moins justice d'avouer qu'il en a fait l'usage le plus heureux ; la *reconnaissance* d'Atrée, celle d'Electre, et surtout celle de Rhadamisthe, sont du plus grand effet au théâtre, et en même temps aussi différentes entre elles que des *reconnaissances* peuvent l'être. La multiplication de ce ressort dramatique dans les tragédies de Crébillon, et en même temps la manière supérieure dont il l'a mis en œuvre, et les succès constants qu'il en a recueillis, ont presque absolument frustré d'une si grande ressource les poètes ses successeurs, dont la stérilité aurait été trop heureuse d'y avoir recours, par la facilité que ce moyen leur présente pour produire quelques effets momentanés²⁹.

À l'évidence, les retrouvailles des deux époux constituent durant tout le siècle l'une des scènes de reconnaissance de référence, à tel point que Voltaire, si critique à l'égard de son rival – dans un texte qui se présente pourtant comme son éloge, est obligé de signaler que la reconnaissance de *Rhadamisthe et Zénobie*, malgré ses défauts manifestes, en particulier son manque de vraisemblance, « plaît beaucoup³⁰ » !

Cette attitude confirme, s'il en était besoin, que Voltaire a cherché à prouver son génie et à affirmer sa supériorité dans l'emploi de la reconnaissance. Il aura été le dramaturge de la reconnaissance. Cela peut s'expliquer de plusieurs façons. Tout d'abord, il considère la reconnaissance comme une réalité anthropologique et donc un intérêt universel. Il remarque ainsi que la littérature chinoise de l'époque de la dynastie Yven, qui ne ressortit ni au même esprit ni à la même imagination que la littérature française, partage le « fond qui plaît à toutes les nations », à savoir « des malheurs imprévus, des avantages inespérés, des reconnaissances ». En outre, contrairement à d'autres traditions envahies par le merveilleux (Voltaire cite les Grecs, Ovide, les contes arabes, les fables du Boïardo et de l'Arioste), elle « s'éloigne rarement de la vraisemblance, et tend toujours à la morale³¹. »

Un tel enracinement dans la réalité fait de la reconnaissance une ressource dramatique d'autant plus essentielle qu'elle est conforme à la vraisemblance. Qui plus est, les exemples canoniques de la culture classique en font une partie du poème dramatique suffisamment prestigieuse pour que Voltaire tente de s'y illustrer. Enfin, il est intimement convaincu des potentialités scéniques de la reconnaissance.

²⁹ D'Alembert, *Éloge de Crébillon* (lu le 25 août 1778), dans *Éloges lus dans les séances publiques de l'Académie française*, Paris, Panckoucke et Moutard, 1779, p. 481-482.

³⁰ Voltaire, *Éloge de Crébillon* (1762), éd. J. Verduyssen, dans *Œuvres complètes*, t. 56A, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p. 315.

³¹ Voltaire, *Essai sur les mœurs*, éd. R. Pomeau, Chap. CLV, Paris, Garnier, p. 397.

Car la vraisemblance n'est pas son unique préoccupation³². Il s'interroge notamment sur la préparation de la reconnaissance, et se demande s'il faut ou non faire coïncider le coup de théâtre avec le dénouement. Que se passerait-il si dans la tragédie de Racine, Joas était reconnu après la mort d'Athalie ? L'intérêt peut-il encore être entretenu après la reconnaissance ? Il estime que oui et explique, à propos de l'acte V d'*Héraclius* de Corneille :

La reconnaissance suit ici la catastrophe. On doit très rarement violer la règle qui veut au contraire que la reconnaissance précède. Cette règle est dans la nature ; car lorsque la péripétie est arrivée, quand le tyran est tué, personne ne s'intéresse au reste³³.

Dans la *Troisième lettre sur Œdipe*, il rappelle qu'il a emprunté à Sophocle le récit de la mort de Jocaste. Or, il raconte avoir « senti que l'attention du spectateur diminuait avec son plaisir au récit de cette catastrophe », ce qu'il explique par une erreur de composition : « les esprits remplis de terreur au moment de la reconnaissance n'écoutaient plus qu'avec dégoût la fin de la pièce. » Il a donc conscience de l'importance de la localisation de la reconnaissance et du *tempo* de la pièce. Les problèmes qu'il se pose sont donc moins éloignés de ceux rencontrés par La Chaussée qu'on pourrait le penser. Du coup le jugement de Gustave Lanson prend une signification singulière. Celui-ci justifie sa sévérité à l'égard du théâtre de La Chaussée par les mêmes arguments que ceux de D'Alembert en parlant de la difficulté d'utiliser la reconnaissance après Crébillon : « Mais il faut remplir cinq actes. Et les reconnaissances y servent à merveille. Ce sont des scènes toutes faites, faciles à traiter, et d'effet sûr ». Il oppose les reconnaissances imposées par le sujet aux reconnaissances artificielles, qui sont des facilités :

Quand Oreste et Iphigénie se reconnaissent, quand Mérope reconnaît son fils, les scènes sont belles, parce qu'elles sont nécessaires. Mais quand l'ignorance des personnages est déterminée par la reconnaissance au lieu de la déterminer, quand l'auteur a voulu seulement allonger son étoffe, alors le procédé est puéril et blâmable, et met à nu la stérilité de celui qui l'emploie. Or les reconnaissances, dans la plupart des cas des pièces de La Chaussée, non seulement n'étaient pas nécessitées par le sujet, mais même elles le gênent et l'étouffent³⁴.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il force le trait, car, d'une part, une pièce comme *Mérope*, même si l'on tient compte des contraintes liées au sujet, est précisément l'exemple d'une construction dans laquelle la mise en scène de l'ignorance d'Égisthe est déterminée par la volonté de préparer l'effet de la reconnaissance, d'autre part l'ambition de La Chaussée mérite d'être réévaluée.

Dans *Mérope* justement, une didascalie précise qu'Euriclès « emmène Égisthe, et ferme le fond du théâtre » (III, 4). Voltaire en voulant éviter une invraisemblance rend la préparation de cette scène de reconnaissance visible³⁵. Les indications de Lekain confirment d'ailleurs cette intention :

Au premier vers de cette réplique Mérope ordonne aux sacrificateurs, et à tous les soldats de se retirer. Ils enveloppent Égisthe qui sort avec eux par la gauche du théâtre. Il faut observer

³² Sur l'importance de la vraisemblance dans les lettres sur *Œdipe*, voir T. Cave, *Recognitions...*, p. 121 ; et Nathalie Kremer, « Œdipe ou la reconnaissance au-delà de la vraisemblance : enjeux poétiques de la dramaturgie voltairienne », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 : 12, p. 307-317.

³³ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, dans *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 55, 1975, p. 713.

³⁴ Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1903, p. 188.

³⁵ Sur les procédés employés par Voltaire dans *Mérope*, voir les remarques de Lessing dans la *Dramaturgie de Hambourg*, notamment dans la 49^e livraison, trad. J.-M. Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 175-176.

que cette sortie doit se faire avec beaucoup de célérité, car personne ne doit entendre le secret que Narbas confie à Mérope, l'instant d'après³⁶.

Le fait d'indiquer le départ d'Égiste à l'intérieur de la réplique de Narbas assure une certaine continuité et prépare la reconnaissance. On peut y lire la volonté de garantir l'effet de la reconnaissance en tant que telle, mais aussi le souci de développer une scène de reconnaissance incluant plusieurs moments. La reconnaissance simple sera suivie, à l'acte suivant (IV, 2), d'une reconnaissance double, alors que tous les enjeux auront été rappelés. La scène de reconnaissance ne se limite donc pas à un moment paroxystique, ni même, on l'a montré, à une scène au sens technique du terme. J'en veux encore pour preuve ce passage de la scène 4 de l'acte III :

MÉROPE

Meurs, traître.

NARBAS

Arrêtez.

ÉGISTE *tournant les yeux vers Narbas.*

Ô mon père !

MÉROPE

Son père !

ÉGISTE *à Narbas.*

Hélas ! que vois-je ? où portez-vous vos pas ?

Venez-vous être ici témoin de mon trépas ?

NARBAS

Ah ! Madame, empêchez qu'on achève le crime.

Euriclès, écoutez, écarterez la victime ;

Que je vous parle.

Euriclès *emmène Égiste, et ferme le fond du théâtre.*

Ô ciel !

MÉROPE *s'avançant.*

Vous me faites trembler :

J'allais venger mon fils.

NARBAS *se jetant à genoux.*

Vous alliez l'immoler.

Égisthe...

MÉROPE *laissant tomber le poignard.*

Eh bien ! Égiste ?

NARBAS

Ô reine infortunée !

Celui dont votre main tranchait la destinée,

C'est Égiste...

MÉROPE

Il vivrait ?

NARBAS

C'est lui, c'est votre fils.

Mérope s'évanouit, puis, ayant repris ses esprits, demande à le voir. Narbas, prudent, insiste auprès d'Isménie sur l'importance de cette information, et sur la nécessité de garder le secret. La scène s'achève sur une réplique révélatrice :

NARBAS

Ne le *connaissant pas*, vous alliez l'égorger ;

³⁶ Lekain, *Registre manuscrit*, cité dans *Mérope...*, p. 295.

Et si son arrivée est ici découverte,
En le *reconnaisant* vous assurez sa perte.
Malgré la *voix du sang*, feignez, dissimulez ;
Le crime est sur le trône, on vous poursuit, tremblez³⁷.

Voltaire prépare la reconnaissance par un réseau serré d'allusions au passage de l'ignorance à la connaissance, conformément à la définition d'Aristote (« *connaissant* », « *reconnaisant* »), et à la filiation (« *voix du sang* »). Ce faisant, il la diffère et exhibe le principe de sa dramaturgie : entretenir l'intérêt du spectateur sans céder à l'in vraisemblance.

Ce principe est encore à l'œuvre au début de l'acte suivant, quand Mérope fait barrage de son corps (IV, 2) :

MÉROPE *se jetant entre Égisthe et les soldats*.
Barbare ! il est mon fils.
ÉGISTE
Moi ! votre fils ?
MÉROPE *en l'embrassant*.
Tu l'es ; et ce ciel que j'atteste,
Ce ciel qui t'a formé dans un sein si funeste,
Et qui trop tard, hélas ! a dessillé mes yeux,
Te remet dans mes bras pour nous perdre tous deux.

La scène de reconnaissance se prolonge, car Polifonte ne veut pas y croire, ce qui génère de nouvelles attestations. Égisthe a tout de même le temps d'exprimer sa fierté : « Ah ! si je meurs son fils, je rends grâce à mon sort ». Face à Polifonte, Mérope martèle donc son message, ce qui revient à répéter le moment de la reconnaissance en énonçant plusieurs fois la terrible vérité : « Je suis sa mère. Hélas ! mon amour m'a trahie » ; et à la fin de la tirade, car c'en est une : « Oui, c'est mon fils, te dis-je, au carnage échappé ». Voltaire ne s'en tient pas là, il ne manque pas de faire jouer la *voix du sang* par une réplique d'Égisthe :

ÉGISTHE
Va, je me crois son fils ; mes preuves sont ses larmes,
Mes sentiments, mon cœur, par la gloire animé,
Mon bras qui t'eût puni s'il n'était désarmé³⁸.

Dans *Zaïre*, Voltaire, qui se souvient probablement de la composition de *Rhadamisthe et Zénobie*, multiplie les reconnaissances. Sa tragédie est saturée des procédés et modèles de la reconnaissance qu'il additionne au lieu de les sélectionner. Soucieux de préparer la reconnaissance centrale, il nous apprend que Zaïre et Nérestan ignorent qu'ils sont frère et sœur, tout comme ils ignorent que Lusignan est leur père. De son côté, Zaïre a conservé un collier décrit par Fatime, une autre esclave du soudan, dès la première scène. Cet objet, destiné à établir son identité (« Chère Fatime hélas ! sais-je ce que je suis ? »), comme une pierre d'attente dans une narration, permettra à Lusignan de reconnaître sa fille, mais aussi d'amener naturellement la question de la foi, car à ce collier est attachée une croix.

FATIME
Nérestan qui naquit non loin de ce séjour,
Vous dit que d'un chrétien vous reçûtes le jour ;
Que dis-je ? Cette croix qui sur vous fut trouvée,

³⁷ Je souligne.

³⁸ Je souligne.

Parure de l'enfance, avec soin conservée,
Ce signe des chrétiens, que l'art dérobe aux yeux,
Sous ce brillant éclat d'un travail précieux,
Cette croix, dont cent fois mes soins vous ont parée,
Peut-être entre vos mains est-elle demeurée,
Comme un gage secret de la fidélité
Que vous deviez au Dieu que vous avez quitté.

Zaïre vit donc un douloureux dilemme (« mon cœur qui s'ignore, / Peut-il admettre un Dieu que mon amant abhorre ? »), mais le signe de reconnaissance dont on a vu l'importance intervient une nouvelle fois, en tant que symbole et support d'un pressentiment tragique qui manifeste la voix du sang (« Cette croix, je l'avoue, a souvent malgré moi / Saisi mon cœur d'effroi »).

La tendance à donner une certaine autonomie à la scène de reconnaissance par rapport au dénouement que l'on observe dans le théâtre du XVIII^e siècle, entraîne une surenchère de la part de Voltaire qui veut surpasser à la fois Crébillon et La Chaussée. Soucieux de faire mieux que les autres sur tous les plans, il s'interroge sur la meilleure localisation et, de crainte de ne pas exploiter suffisamment les ressources offertes par les différentes sortes de reconnaissance, il les accumule.

C'est le parti qu'il adopte dans *Zaïre* où il joue à la fois sur la localisation des reconnaissances, les types de reconnaissance, et les sortes de preuves. Dans l'acte II, une reconnaissance de première vue a lieu entre Lusignan et Châtillon, puis une reconnaissance d'éclaircissement entre Lusignan et ses enfants, à l'aide de récits et de preuves matérielles – reconnaissance en deux temps dans le cas de Zaïre, enfin dans l'acte V, on assiste à une reconnaissance d'identité, qui est aussi une reconnaissance d'intention, au moment de la catastrophe, lorsque Orosmane découvrant sa méprise n'a plus d'autre issue que de se donner la mort (V, 10):

NÉRESTAN
Ah ! que vois-je ! Ah, ma sœur !
Zaïre ! ... Elle n'est plus ! Ah, monstre ! Ah, jour horrible !
OROSMANE
Sa sœur ! Qu'ai-je entendu ? Dieu, serait-il possible ?

Voltaire ne se contente pas de multiplier les reconnaissances, il les complexifie, explorant au passage cette autre dimension que nous avons signalée à propos d'*Inès de Castro*, et que l'on retrouvera dans *La Mère coupable* de Beaumarchais, la reconnaissance de la dignité d'un individu. Ainsi, pour être totalement la fille de Lusignan, Zaïre ne doit pas uniquement être sa descendante, elle doit encore être véritablement chrétienne. Sur le plan dramaturgique, cette condition, qui redouble en quelque sorte la reconnaissance en la suspendant, car Zaïre doit être reconnue deux fois, offre une solution au problème de l'étendue de la scène de reconnaissance³⁹. Voltaire pense ainsi relancer ou approfondir l'intérêt de façon vraisemblable.

³⁹ On retrouve dans les illustrations réalisées pour les éditions de *Zaïre* les deux temps de la reconnaissance de la jeune femme : dans l'édition anglaise elle est reconnue par Lusignan à l'aide du collier (gravure d'E. Edwards, d'après Collyer, Londres, 1774), dans la gravure de Moreau le jeune, les protagonistes sont tournés vers le ciel et la légende reprend la réplique « me la rends-tu chrétienne ? » (Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. de Kehl, t. 2, 1784). Cette construction à double détente n'a pas échappé aux parodistes. Ainsi, dans *Les Enfants trouvés, ou le Sultan poli par l'amour* (Paris, Briasson, 1732), de Biancolleli, Romagnesi et Riccoboni, Alcidor (Lusignan), qui reproduit le schéma de la reconnaissance tragique (marque, exclamations, voix du sang), conclut à partir d'indices concordant que Carabin et Alcidor sont ses enfants et veut les

Certes le sujet peut sembler dicter les choix du dramaturge, mais on peut inverser le raisonnement et considérer que Voltaire, comme Crébillon, privilégie les sujets qui permettent une scène de reconnaissance⁴⁰. Mais encore faut-il bien les traiter, et il admet certaines erreurs auxquelles il espère remédier. Ainsi, après avoir donné raison à Mlle Quinault, déçue par le cinquième acte de *Mahomet*, il lui fait part de ses conclusions et estime que la reconnaissance devrait intervenir à la fin du quatrième acte :

Il était impossible que la reconnaissance pût toucher au cinquième acte, il faut qu'elle se fasse quand le sang versé du père est tout chaud. Je ne connais point en ce cas de reconnaissance qui excite plus la terreur et la pitié, mais partout ailleurs elle sera froide⁴¹.

Cette obsession n'a pas faibli en décembre 1758, quand Voltaire écrit au comte d'Argental, à propos d'*Oreste* cette fois :

Il n'y avait à mon sens autre chose à reprendre que l'instinct trop violent de la nature, dans la scène de reconnaissance, et pour rendre cet instinct plus vraisemblable et plus attendrissant, il n'y avait qu'un vers à changer⁴².

Cependant, il ne s'agit pas d'une simple manie. Voltaire est profondément convaincu que la reconnaissance touche à des aspects essentiels de l'existence et qu'elle peut, par conséquent, garantir l'intérêt dramatique d'une pièce. À cela s'ajoute, bien entendu, son désir de surpasser les autres auteurs, précisément dans les parties les plus belles du poème dramatique. C'est tellement vrai, qu'après s'être moqué du genre larmoyant, il cherche à s'illustrer dans la comédie attendrissante, comme s'il mettait un point d'honneur à occuper le terrain en virtuose. Pour cela, il recourt aux reconnaissances aussi bien dans *Nanine* (III, 6) et le *Café* (IV, 6), que dans *Le Droit du seigneur* (IV, 4 à 9). Il n'empêche qu'il est aussi capable de brûler ses idoles, et de parodier dans ses contes l'un de ses procédés de prédilection au théâtre. La boucle est donc bouclée.

Aveuglé qu'il était par sa recherche de la gloire littéraire, Voltaire a souvent manqué de lucidité à l'égard de son théâtre, mais il a vu juste en misant sur les potentialités scéniques de la reconnaissance. Le public lui a pendant un temps donné raison, et les scènes de reconnaissance de *Zaïre* et de *Mérope* sont apparues à beaucoup comme des sommets, ce qu'entérine à sa façon l'émailleur Jean Raux, qui réalise des œuvres figurant des pièces de théâtre célèbres. En 1754, *L'Année littéraire* rapporte qu'il vient d'en réaliser deux inspirées de *Zaïre* et *Mérope*. « Il choisit dans chaque acte la scène la plus intéressante, explique le journaliste, pour laquelle les autres sont ordinairement composées, et cela forme un tout agréable, particulièrement pour ceux qui ont lu les pièces originales, que l'on reconnaît dans ces espèces de parodies⁴³ ». Vingt ans plus tard,

embrasser, mais Carabin (Nérestan) est sur la défensive, car, explique-t-il « de tels événements tiennent trop du prodige ». Alcidor tente de le convaincre, mais Carabin ne le reconnaît comme son père qu'après qu'il a prononcé le mot « héritier » et fait état de ses richesses. Le second enjeu n'est pas oublié, mais, conformément aux règles du genre, il est dégradé. Alcidor ne cherche pas à savoir si sa fille est chrétienne, mais si elle est encore vierge.

⁴⁰ Comme le note Michèle Mat-Hasquin, « six de ses [huit] tragédies grecques comportent une reconnaissance » (*Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 1981, p. 164). En ce qui concerne Crébillon, voir l'article de Magali Soulatges dans ce volume.

⁴¹ Voltaire, « À Mlle Quinault », 4 février 1740, *Correspondance complète*, dans *Œuvres complètes...*, t. 91, p. 101-102. Orthographe modernisée.

⁴² Voltaire, « À d'Argental », décembre 1758, *Correspondance complète*, dans *Œuvres complètes...*, t. 103, p. 290. Orthographe modernisée.

⁴³ *L'Année littéraire*, 1754, t. 8, p. 45. L'article précise que ces figures en émail sont présentées dans des « boîtes portatives » contenant « un petit théâtre sur lequel on fait paraître les figures en émail ; on les voit sortir des

le *Journal Encyclopédique* (1775) précise quelles étaient ces scènes intéressantes, et l'on apprend que Jean Raux « a exécuté en émail, entre autres, la scène de la reconnaissance [...] de *Mérope*, avec une telle vérité qu'on y reconnaissait l'actrice célèbre qui jouait [le rôle] de *Mérope* [...] Mlle Dumesnil, et les autres acteurs du temps⁴⁴ ». On imagine l'effet démultiplicateur des parodies, des comptes rendus et même de ces objets caractérisés par Fréron comme des « espèces de parodies ». Ce circuit de réception ne pouvait pas ne pas influencer en retour sur l'écriture des dramaturges, à commencer par Voltaire, très attentif à l'accueil de ses œuvres.

*

Peut-on alors vraiment parler d'un déclin de l'*anagnorisis* à l'âge classique ? Il faut d'abord s'entendre sur l'objet en question et préciser ce qui est censé avoir décliné. En effet, la reconnaissance, cette « ressource » considérée par certains comme « usée⁴⁵ » vers 1770, n'était pas encore discréditée au début du XVIII^e siècle. C'est donc entre les premières tragédies de Crébillon et la *Lettre modérée* que ce procédé a pris son essor, atteint des sommets, et donné lieu à des usages convenus. Mais cette banalisation ne doit pas faire oublier que dans le même temps s'affirmait une tendance à étendre la reconnaissance, à la préparer, voire à construire la pièce en fonction d'une scène de reconnaissance. Le bilan est donc double. Certes le coup de théâtre lié au merveilleux a décliné ou s'est affadi au cours du siècle, mais un autre type de reconnaissance s'est développé durant la même période au point de toucher tous les genres dramatiques : la scène de reconnaissance pathétique, pour ne pas dire bourgeoise. La Chaussée valorise la reconnaissance touchante, Voltaire en fait en enjeu dramaturgique fondamental, tandis que Diderot s'interroge sur la possibilité de la dissocier, pour le spectateur, du coup de théâtre en privilégiant ce qui fait tableau⁴⁶. Cette évolution dramaturgique, qui s'est traduite par un nouveau régime de la reconnaissance, est certainement liée à l'instauration d'une relation scène-salle propice au pathétique et à une nouvelle expérience du sublime. C'est dans cette configuration particulière que la scène de reconnaissance a été inventée par Voltaire et ses contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

BIANCOLLELLI Pierre-François, ROMAGNESI, Jean-Antoine, et RICCOBONI, Antoine-François, *Les Enfants trouvés, ou le Sultan poli par l'amour*, Paris, Briasson, 1732.

CAILHAVA Jean-François d'Estandoux, *De l'Art de la comédie* (1772), Paris, Pierres, 1786.

coulisses, et ces acteurs muets expriment par leur attitude et leurs différents attributs le sens de la scène principale de chaque acte jusqu'au dénouement. »

⁴⁴ *Journal encyclopédique*, septembre 1775, t. 6, partie I, p. 307.

⁴⁵ Dans sa Préface aux *Œuvres de Crébillon*, La Porte explique ainsi : « La nouveauté des situations et des caractères, la force des pensées et de l'expression, placeront dans tous les temps la tragédie de *Rhadamisthe* et *Zénobie* au rang des chefs-d'œuvre dramatiques. Elle parut au théâtre avec un éclat qui ne s'est point démenti, et qui semble s'accroître. Le sujet en est terrible, et traité avec la vigueur qui lui convient. On y trouve encore une reconnaissance, ressource aujourd'hui fort usée, mais qui ne l'était pas tant alors. D'ailleurs, la reconnaissance de *Rhadamisthe* et de *Zénobie* est d'une espèce unique : elle est de plus amenée avec art, et traitée avec chaleur. » (Paris, Libraires associés, 1772, t. 1, p. 6-7, je souligne).

⁴⁶ Sur ce point, voir P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

- COLLIER [aussi attribué à CAILLEAU] *Thomet, ou le Brouillamini*, Londres [Paris], 1755.
- CRÉBILLON, *Théâtre complet*, t. 11, éd. Magali Soulatges, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CRÉBILLON, *Sémiramis*, Paris, P. Ribou, 1717.
- D'ALEMBERT, *Éloge de Crébillon* (lu le 25 août 1778), dans *Éloges lus dans les séances publiques de l'Académie française*, Paris, Panckoucke et Moutard, 1779.
- DACIER André, *La Poétique d'Aristote traduite en français, avec des remarques*, Paris, Barbin, 1692.
- DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1968.
- JAUCOURT, « Reconnaissance », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, t. 13, 1765.
- HENSIUS, *De constitutione tragœdiae (La constitution de la tragédie)*, éd. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- LA CHAUSSÉE Pierre-Claude Nivelles de, *Comédies larmoyantes*, éd. M. G. Porcelli, Tarante, Lisi, 2002.
- LA MOTTE Antoine Houdar de, *Inès de Castro*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. 1, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- LA MOTTE Antoine Houdar de, *Œuvres*, IV, Paris, Prault, 1754.
- LA PORTE Joseph de, Préface aux *Œuvres de Crébillon*, t. 1, Paris, Libraires associés, 1772.
- LESAGE, *Gil Blas de Santillane*, Paris, Libraires associés, 1747.
- LESAGE, *Gil Blas de Santillane*, éd. René Étiemble, Paris, Gallimard, Folio, 1973.
- LESSING, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010.
- MARMONTEL, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MERCIER, *Molière*, Amsterdam, 1776.
- PARFAICT François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis ses origines...*, t. 15, Paris, Le Mercier et Saillant, 1749.
- VOLTAIRE, *Lettres sur Œdipe*, éd. D. Jory, dans *Œuvres complètes*, t. 1A, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.
- VOLTAIRE, *Mélope*, éd. Jack R. Vrooman et Janet Godden, dans *OC*, t. 17, Oxford, Voltaire Foundation, 1991.
- VOLTAIRE, *Zaire*, éd. Eva Jacobs, dans *OC*, t. 8, Oxford, Voltaire Foundation, 1988.
- VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, éd. David Williams, dans *OC*, t. 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1975.
- VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, éd. René Pomeau, Paris, Garnier, 1990.
- VOLTAIRE, *Correspondance complète*, éd. Theodore Besterman, dans *Œuvres complètes*, Genève-Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1976.

Études

- CAVE Terence, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.
- FRANTZ Pierre (avec Florence Balique), *Beaumarchais (Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable)*, Neuilly, Atlande, 2004.
- FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- MAT-HASQUIN Michèle, *Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 1981.
- HOWARTH William D., « The Recognition-Scene in *Le Mariage de Figaro* », *The Modern Language Review*, vol. 64, n° 2 (April 1969), p. 301-311.

- KREMER Nathalie, « Œdipe ou la reconnaissance au-delà de la vraisemblance : enjeux poétiques de la dramaturgie voltairienne », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006:12, p. 307-317.
- LANSON Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1903.
- MARCHAND Sophie, « D'une autre reconnaissance : l'efficacité du cliché de reconnaissances familiales dans le drame de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *La reconnaissance sur la scène française (XVII^e-XXI^e siècle)*, dir. Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 185-199.
- PASCAL Jean-Noël, « Comique et critique dans les parodies d'*Iphigénie en Tauride* de Favart », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, PUPS, 2005, p. 107-122.
- PORCELLI Maria Grazia, « La comédie est finie. Le dénouement chez Nivelle de La Chaussée », *Da Molière a Marivaux*, Pisa, E. Plus, 2002, p. 113-121.
- ROBINSON Philip, « Eighteenth-century theatre : the triumph of parody », *SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005:10, p. 86-99.
- SALAÜN Franck, « La preuve par la spatule dans *Le Mariage de Figaro* », *Les usages de la preuve*, dir. Jean-Pierre Schandeler et Nathalie Vienne-Guerrin, Paris, Hermann, 2014, p. 425-446.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, 5^e éd., Saint-Genouph, Nizet, 1999.
- VUILLEMIN Jules, *Éléments de poétique*, Paris, Vrin, 1991.