



La reconnaissance comme symptôme de l'impossible représentation de soi dans les tragédies de Crébillon

Magali SOULATGES

(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

« Moi n'est jamais que provisoire¹ »...

S'intéresser au théâtre de Crébillon, c'est accepter de ne pouvoir en comprendre la fabrique, en l'absence de commentaires du dramaturge sur son œuvre. Crébillon en effet n'est pas homme de théorie et seules quatre préfaces (*d'Atrée et Thyeste*, *Électre*, *Le Triumvirat*, et des *Œuvres* de 1750) portent un regard, rapide, sur une dramaturgie pourtant insolite dans le paysage théâtral de l'époque. Néanmoins, affirme La Place² :

[Crébillon] parlait [...] sur la tragédie si supérieurement, [...] qu'il n'y avait qu'un très grand poète tragique qui pût avoir sur cet art des vues si profondes, et le connaître si bien. Il s'était proposé de donner des réflexions sur la tragédie ; et l'on ne saurait nier que ce ne soit un malheur pour le public, qu'il n'ait pas exécuté ce projet.

Sur ce projet avorté, Crébillon se justifie à la fin de sa carrière, en se retranchant à la manière de La Bruyère derrière un « tout est dit » valant fin de non-recevoir³. Nulle part l'on ne trouve ainsi de position argumentée sur l'autorité de la doctrine ou des modèles, de recensement scrupuleux des sources d'un théâtre « à l'antique », de défense et illustration du « grand genre » ; pas plus que l'on ne trouve mention de la « reconnaissance » dans les textes préfaciels – le mot n'est employé qu'une fois, sans glose, à propos d'*Électre*⁴. Alors même que le théâtre de Crébillon recourt largement à ce ressort, jusqu'à la formule :

On peut lui reprocher un défaut d'invention, de là une grande monotonie et dans l'ordonnance et dans son style : on voit partout des reconnaissances. Les reconnaissances

¹ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001, t. 1, p. 662.

² P. A. de La Place, « Éloge historique de Monsieur Jolyot de Crébillon, de l'Académie française », *Mercure de France*, juillet 1762, p. 192.

³ Préface de l'édition royale de 1750, *Œuvres de M. de Crébillon*, Paris, Imprimerie royale, 1750, p. v.

⁴ « Trop de complication. À cela je n'ai qu'une chose à répondre : le sujet d'*Électre* est si simple de lui-même que je ne crois pas qu'on puisse le traiter, avec quelque espérance de succès, en le dénuant d'épisodes. Il s'agit de faire périr les meurtriers d'Agamemnon, on n'attend pour cela que le retour d'Oreste. Oreste arrivé, sa reconnaissance faite avec sa sœur, voilà la pièce à son dénouement. » (Crébillon, Préface d'*Électre*, Paris, Ribou, 1709, p. ii-iii).

sont dans les mains des auteurs dramatiques des machines dont ils doivent faire rarement usage : elles produisent de trop violents effets dans le cœur des spectateurs : elles donnent aux tragédies des airs de romans, ce qui est contre leur nature : elles embrouillent le fil de l'action qu'il faut deviner lorsqu'on ne devrait que le suivre⁵.

Tragédie et reconnaissance : un mariage contre nature ? Ce n'est pas l'avis de Crébillon, qui semble chercher à bien exercer son Aristote, fût-il passé au filtre de la doctrine classique et du goût contemporain. À l'occasion d'*Atrée et Thyeste*, dont toute l'invention repose sur un schéma de reconnaissance, voici la définition que le dramaturge donne de la tragédie : « une action funeste qui d[oit] être présentée aux yeux des spectateurs sous des images intéressantes, qui doit les conduire à la pitié par la terreur, mais avec des mouvements et des traits qui ne blessent ni leur délicatesse, ni les bienséances » (préface). Aucune *reconnaissance*. Mais un mot retiendra ici notre attention : des images *intéressantes*, autrement dit susceptibles d'« émouvoir, toucher de quelque passion » (*Académie*, 1694), en vertu d'une perspective spectaculaire, caractéristique du théâtre de Crébillon. Ce théâtre en effet se présente comme une dramaturgie de l'intrigue, avec un refus ostensible de l'action simple⁶, et une préférence marquée pour les constructions complexes, signes prétendus de la pente « romanesque » du poète. Une action simple favorise les développements psychologiques, une action complexe privilégie les situations et une dramaturgie de l'effet : la construction dramatique des tragédies de Crébillon témoigne toujours d'une mécanique impeccable, faite de jeux de symétries et d'oppositions, et systématiquement adossée aux trois grands ressorts aristotéliens du coup de théâtre, de la reconnaissance et de l'effet violent⁷.

Théâtre d'intrigue, le théâtre de Crébillon ressortit en même temps à une dramaturgie de l'identité, si bien que la reconnaissance y est doublement justifiée, par la recherche de l'effet spectaculaire et par la condition tragique des personnages aux prises avec leur Moi, objet de révélations. Aussi ce théâtre s'appuie-t-il volontiers sur les « mystères d'identité » et autres « déguisements », du simple ingrédient dramatique (*l'incognito*, par exemple) au principe esthétique structurant, en passant par la déclinaison de motifs et de thèmes incidents tels la voix du sang, la glorification du nom, etc. De même ce théâtre donne-t-il l'impression d'explorer à l'envi les potentialités de la reconnaissance – jusque dans ses ressources stylistiques, car il existe une langue crébillonienne de la reconnaissance –, comme s'il s'agissait de mettre à l'épreuve la théorie aristotélienne, en épuiser tous les attendus.

Pour analyser le statut, les formes et les enjeux de la reconnaissance crébillonienne, il convient de ne pas perdre de vue ces deux caractéristiques définitoires du théâtre de Crébillon : dramaturgie d'intrigue, dramaturgie de l'identité. Car l'intérêt du procédé, mis au service d'une dramaturgie de l'effet, ne réside pas seulement dans l'indiscutable habileté de sa mise en œuvre, mais dans la révélation, au moment précis de la reconnaissance, de l'existence de failles jusque-là insoupçonnées de la construction identitaire. Dans la reconnaissance crébillonienne en effet, semble se cristalliser un moment-clef de l'expérience du « déguisement d'identité⁸ » (conscient ou subi) où les

⁵ P.-L. d'Aquin de Château-Lyon, *Idée du siècle littéraire présent réduit à six vrais auteurs*, [s. l. n. n. n. d.], p. 8.

⁶ Préface d'*Électre* : « Notre théâtre soutient malaisément cette simplicité si chérie des Anciens ; non qu'elle ne soit bonne, mais on n'est pas toujours sûr de plaire en s'y attachant exactement » (p. iiiii).

⁷ Aristote, *Poétique*, ch. 10, 52 a 12, éd. R. Dupont-Roc et J. Lalot, Paris, Seuil, 1980, p. 69.

⁸ G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 11 : « Que l'apparence soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d'être autre que ce qu'il paraît ou qu'il soit le premier trompé par son identité fictive, on parlera de

personnages prennent brutalement conscience qu'ils sont traversés par une perturbation non pas provisoire mais profonde de leur Moi. Ainsi nous voudrions, à partir d'une analyse rapide du procédé, mettre en évidence la manière dont la reconnaissance, dans ce théâtre, intervient avant tout comme le signe spectaculaire d'une saisie problématique de l'identité, un symptôme tragique aigu d'une impossible représentation de soi.

Si la question de l'identité est au cœur de toutes les tragédies de Crébillon, sept s'y intéressent par le moyen explicite du déguisement associé à une ou plusieurs reconnaissances.

Dans *Atrée et Thyeste* (1707), deux mystères d'identité touchent les personnages principaux, Plisthène d'une part, « cru fils d'Atrée », Théodamie et Thyeste d'autre part, naufragés inconnus rejetés par la tempête sur les rivages de l'île d'Eubée. Seul Atrée ne connaît pas de suspension provisoire de l'identité, signe à la fois de son statut « éthique » – le monstre se connaît d'emblée en tant que monstre – et du principe régissant l'intrigue : c'est par sa pleine connaissance du secret de la naissance de Plisthène que le roi d'Argos domine tout le processus tragique. L'ignorance partielle de leur identité par les autres personnages rythme, elle, chaque étape de l'action : la situation de Thyeste, qui pensait avoir trouvé son salut en Eubée, se renverse dès lors qu'Atrée reconnaît son frère dans le naufragé ; l'identité cachée de Plisthène, ensuite, accompagne la vengeance d'Atrée, le roi s'appuyant d'abord sur sa dissimulation pour forcer à l'obéissance celui qui croit à tort lui devoir le respect filial, puis changeant ses plans dès lors que la « voix du sang » réunit père et fils. Même assuré du proche accomplissement de son crime horrible, Atrée peut encore tirer parti, lors de la fameuse seconde réconciliation des frères, de l'identité dévoilée de Plisthène et de Thyeste en feignant leur avoir évité le parricide. Principe et moteur de l'action, le mystère d'identité confère également à la pièce sa tonalité romanesque, la passion de Plisthène pour l'étrangère sauvée des eaux dévidant à la fois le *topos* de la sidération amoureuse devant la belle inconnue et, en creux, celui de l'inceste. Le mystère d'identité enfin est une source efficace du *pathos*, quand le spectateur, voyant dans le naufragé le frère honni d'Atrée, est invité à trembler pour le sort de l'infortunée victime. Conçue par Atrée dans le cas de Plisthène, liée au hasard romanesque pour Théodamie et Thyeste, l'identité provisoire des personnages confrontés au monstrueux tyran d'Argos remplit donc en même temps une fonction essentielle et un rôle secondaire dans la pièce, ressort dynamique de l'intrigue autant que procédé dramatique à effets, ou encore motif.

Le cas d'*Électre* (1708) est différent en ce que la reconnaissance d'Oreste y est dictée par le mythe (et la tradition littéraire), malgré l'adjonction originale d'une intrigue secondaire galante, raillée par les contemporains comme une grotesque « partie carrée⁹ ». À l'instar du modèle sophocléen, la reconnaissance de son frère par Électre nourrit ici le pathétique¹⁰, que renforce encore l'invention d'une identité supposée d'Oreste, « élevé sous le nom de Tydée » par Palamède, son vieux gouverneur ; sous un nom d'emprunt, Oreste campe alors ce héros entré par amour pour Iphianasse, fille d'Égisthe, au service de l'usurpateur. De sorte que la reconnaissance « mythologique » d'Oreste par sa sœur procède d'une première révélation « romanesque » au héros de son identité (une double

déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée ».

⁹ [A. Danchet], « Lettre de Monsieur le Chevalier de *** à Madame la Marquise de *** », *Nouveau Mercure*, janvier 1709, p. 186-233.

¹⁰ Jean-Noël Pascal, « Oreste, se peut-il qu'Électre te revoie ?' L'écriture de la reconnaissance dans quelques tragédies d'Électre (Longepierre, Crébillon, Voltaire, Mély-Janin, Soumet) », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 29 (« Dialogues »), 1999, p. 63-91.

reconnaissance, donc) ; révélation que Crébillon choisit de traiter dans le registre tonal du sublime. La pièce offre encore, quoiqu'en mode mineur, deux autres reconnaissances dans la péripétie : la première autour du personnage d'Iphianasse, qui découvre l'ennemi de la famille dans le vengeur qu'elle appelait de ses vœux, la seconde autour de Clytemnestre, comprenant qu'elle meurt assassinée par son fils. Dans *Électre*, le mystère d'identité assume ainsi une fonction en priorité dramatique, mais aussi esthétique par le soin apporté à l'écriture du *pathos*, également sensible dans les deux dernières reconnaissances de la pièce, qui modulent une scène-type de dépit (dépit amoureux, dépit de la mère trahie par son fils).

Le traitement de la reconnaissance dans *Rhadamisthe et Zénobie* (1711) est sans conteste le plus élaboré de la dramaturgie de Crébillon. Le jeu identitaire s'y déploie à partir du double déguisement de Zénobie, de retour *incognito* dans Artanisse sous le nom d'Isménie, et de Rhadamisthe, en ambassadeur de Rome, de retour lui aussi dans la capitale de l'Ibérie, dont un soulèvement fomenté par son père a chassé le couple dix ans auparavant. Du seul point de vue « romanesque », la tragédie se présente déjà comme un magasin fourni en reconnaissances potentielles, avec une avant-scène remplie de départs précipités, méprises, errances lointaines, disparitions de longues années durant, personnages captifs crus morts mais miraculeusement sauvés et recueillis sous un faux nom, etc. – en scellant dans un climax sensible les retrouvailles des deux époux, la grande scène de reconnaissance de l'acte III remettra en même temps un peu d'ordre dans cet éparpillement. Toute la pièce cependant, à la façon d'*Atrée*, repose sur des reconnaissances perlées, selon une gradation pathétique culminant dans la dernière d'entre elles, celle du fils par le père, donnée à voir comme la clef de voûte de l'édifice. En adroit constructeur d'intrigues, Crébillon évite le piège de la redondance, offrant ici au public de subtiles variations de cette forme matricielle de la reconnaissance. Variations de situation : soit agents, soit destinataires, tous les protagonistes connaissent une révélation. Variations d'expression : les réactions des personnages reflètent leurs « caractères » respectifs. Variations de ton, de la narration prototypique lisse (Isménie-Zénobie révélant son identité à sa confidente Phénice, acte I) au pathétique le plus appuyé (dénouement) en passant par l'auto-flagellation morale (Rhadamisthe repentant face à son confident Hiéron, acte II), le pathétique tendre (la reconnaissance des époux, acte III) et le sublime (le renoncement de Zénobie, acte IV, à son beau-frère Arsame, rival malchanceux du mari retrouvé). Or parce qu'elles sont ainsi maîtrisées, ces variations permettent de déceler, sous la prouesse technique, la constante aspiration du procédé à s'imposer comme une figure, figure dont la réitération invite elle-même à lire une structure profonde de l'œuvre, latente dans les précédentes pièces du dramaturge, faisant de la reconnaissance tragique le mode privilégié de la connaissance de soi.

La tragédie de *Sémiramis* (1717), résumait Levacher de Charnois, n'est rien d'autre que « Sémiramis amoureuse de son fils sans le connaître¹¹ ». On s'attendrait donc à ce que le mystère d'identité y occupe une place de choix, et donne à voir la déchéance morale de la souveraine orientale, acculée au suicide par la découverte de sa passion incestueuse pour son fils Ninias, en qui l'on ne connaît d'abord qu'un mystérieux guerrier du nom d'Agénor. Cependant, si la passion contre nature de la reine suffit à justifier, au nom des bienséances, le recours au mystère d'identité, celui-ci à l'inverse n'explique pas toute l'action de *Sémiramis*, le plan de la pièce ne perdant jamais de vue le fil intrincé secondaire

¹¹ *Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris*, n° XVIII, Paris, Mérigot le Jeune, Desene et Royer, 1789, p. 158.

de la légitimation politique et morale de Ninias, héritier légal du trône de Babylone. Du coup, le mystère d'identité du personnage y gagne d'autres significations, héroïques (sur le modèle d'Oreste-Tydée dans *Électre*), la reconnaissance du fils par la mère monstrueuse constituant ici la contre-épreuve de la qualification du héros; contre-épreuve d'autant plus importante qu'un double déguisement caractérise en fait Ninias, qui se croit d'abord Mérodate, fils de Mermécide (son gouverneur), avant d'endosser la fausse identité d'Agénor pour mieux se couler dans l'image du conquérant valeureux et ambitieux. *Reconnu* comme tel par les protagonistes, Ninias peut alors évacuer de son horizon le spectre de l'inceste, l'idéal héroïque se substituant à toute autre représentation identitaire dans cette tragédie de l'introuvable humilité. Centré sur Mérodate-Agénor-Ninias et lié au schéma héroïque, le mystère d'identité apparaît ainsi dans *Sémiramis* pleinement dramatique, même si l'inceste y relève aussi de l'ingrédient piquant, comme avec Plithène et Théodamie dans *Atrée*.

Dans la tragédie de *Pyrrhus* (1726), le mystère d'identité vient à nouveau servir le propos héroïque, à travers la figure de Pyrrhus, « élevé sous le nom d'Hélénus, fils [supposé] de Glaucias, roi d'Illyrie » (liste des acteurs). Ici encore, le héros ne devient tel (dans son esprit et dans le regard des autres) qu'après la découverte de son identité véritable, faisant de la reconnaissance une condition préalable et nécessaire de l'affirmation de soi. Comme dans *Rhadamisthe*, cette reconnaissance définitive, qui culmine dans un coup d'éclat – c'est le trait sublime du fameux « Frappe, voilà Pyrrhus ! » (V, 4, v. 1707) –, s'opère par paliers, en un enchaînement réglé de reconnaissances partielles; et comme dans *Atrée*, l'un des personnages, Glaucias, détient toutes les clefs du mystère d'identité. *Pyrrhus*, on le sait, fut pour Crébillon une amende honorable, payée par le poète sous la pression de ses protecteurs, soucieux de justifier leurs libéralités en renvoyant au public l'image d'un auteur à l'écoute de ses attentes¹². De fait, le traitement du déguisement et de la reconnaissance y confine à la démonstration, jusqu'à paraître donner une leçon d'aristotélisme en réservant la reconnaissance majeure et son coup de théâtre à la péripétie, et en donnant aux dévoilements qui précèdent les formes mineures de la reconnaissance par le raisonnement¹³. Un exercice de style, en somme.

Est-ce à dire que le déguisement n'était plus perçu par le dramaturge – nous sommes en 1726 – comme un ressort efficace sinon fondamental du genre tragique ? On pourrait le penser après le précédent de *Xercès* (1714), tragédie où le masque tient dans les seuls jeux de dissimulation de l'hypocrite Artaban, ainsi qu'au regard de la production ultérieure de Crébillon, qui relègue le procédé au rang d'accessoire, jusqu'à la mascarade. Dans *Catilina* en effet (1748), le déguisement (qui n'est même pas mentionné dans la didascalie inaugurale) ne semble plus qu'une concession, ramené à un anecdotique déguisement d'apparence sans incidence sur la marche de l'intrigue ou le dessin d'un caractère. Si Fulvie se cache momentanément sous les vêtements d'une esclave, la raison en est avant tout pratique (et partant, un tribut payé à la vraisemblance), la dénonciation publique de Catilina ne pouvant se faire à visage découvert sans risquer une intervention immédiate des gardes, qui l'interrompraient net. « Ridicule ! » est le jugement unanime des censeurs de Crébillon sur le procédé ici employé, signe pour eux d'une contamination de la tragédie par la basse comédie. Et *Catilina* semble bel et bien marquer l'épuisement, chez le dramaturge de l'effet, de sa veine inventive en matière de déguisement et de reconnaissance, étant entendu que le sujet ne se prêtait peut-être pas *a priori* à l'utilisation

¹² D'Alembert, *Éloge de Crébillon*, Paris, Panckoucke [et] Moutard, 1779, p. 551.

¹³ La reconnaissance par le raisonnement occupe, selon Aristote, « la deuxième place » après celle qui procède des faits eux-mêmes (*La Poétique*, ch. 16, 55 a 16, p. 91).

d'un tel procédé. Le sujet du *Triumvirat* (1754) non plus, comme en témoigne le travestissement du héros en « chef des Gaulois » pour pouvoir s'infiltrer dans le camp ennemi, artificiel au point que la reconnaissance de Clodomir par Tullie reste cantonnée aux coulisses, sans grande scène ni coup de théâtre, comme le déplore un commentateur :

Ce chef des Gaulois (car pourquoi laisser le lecteur en suspens), c'est Sextus, fils de Pompée, qui s'est déguisé sous ce nom, pour éviter la fureur des triumvirs, comme si un nom pouvait masquer un visage aussi connu et que l'artifice ne fût pas le plus grossier qu'on puisse imaginer [...]. S'il ne paraissait pas, et qu'il se tint entièrement caché, à quoi bon se *clodomiriser*¹⁴ ?

Ce rapide tableau de l'évolution du procédé dans la carrière de Crébillon nous conduit à quelques premières conclusions. Dans ses formes tout d'abord, le mystère d'identité appelant reconnaissance(s) se répartit assez équitablement entre déguisements conscient et inconscient, un même personnage pouvant cumuler ces deux modalités, tel Mérodate-Agénor-Ninias dans *Sémiramis*. À la réserve de Fulvie dans *Catilina*, ces déguisements par ailleurs affectent toujours un personnage de premier rang, impliqué dans l'intrigue principale : le procédé y acquiert le statut de ressort essentiel de l'action dramatique, sa mise en œuvre n'interdisant pas une déclinaison concomitante sous la forme estompée du motif, comme celui du héros inconnu fraîchement arrivé à la cour (Tydée-Oreste dans *Électre*, Mérodate-Agénor dans *Sémiramis*). À l'exception des deux dernières pièces romaines, le déguisement d'identité passe par un nom d'emprunt, sans modification de l'apparence physique des personnages (en fait superflue puisque ces derniers sont depuis longtemps perdus de vue par ceux qui pourraient les identifier). Si bien que la reconnaissance se ramène le plus souvent à un processus de légitimation du nom, avec tout ce qui peut être associé à ce dernier (signe de la race, attestation de la parenté, etc.), ce nom fonctionnant alors comme une métonymie résomptive de l'identité.

Regardant leur place dans la construction dramatique, les mystères d'identité se rattachent plutôt, en dépit des apparences, à des schémas simples, c'est-à-dire corrélés à des situations théâtrales (ou « romanesques ») familières, de l'ordre du *topos*, tel l'*incognito* du prince étranger (Tydée-Oreste, Mérodate-Agénor, Clodomir-Sextus), le retour espéré d'un disparu (Oreste) ou impromptu d'un personnage cru mort (Rhadamisthe), ou encore la présence clandestine du héros dans le camp ennemi (Rhadamisthe, Clodomir-Sextus). Simplicité et efficacité allant ici de pair, on ne s'étonne pas, au moment crucial des révélations, de voir ces mystères d'identité entraîner de puissants effets dramatiques : pensons à *Rhadamisthe et Zénobie*, dont la fameuse scène de reconnaissance des époux accède ici au canon esthétique crébillonien, tant du point de vue de l'invention dramatique que de celui du style. Progression dramatique habile du dialogue, partage équilibré du pathétique entre les deux personnages, distribution efficace de la modalité exclamative dans les répliques, usage judicieux du style coupé, etc. : la scène fit pour longtemps de Crébillon « l'auteur de *Rhadamisthe* ». Qu'on se souvienne également du *pathos* associé au premier acte d'*Atrée* à la situation pitoyable de Thyeste, qui ne connaît pas encore son frère dans le roi qui l'a secouru et ne peut donc se représenter l'horreur du festin cannibale auquel celui-ci le convie ; ou encore de Pyrrhus, dont l'identité cachée place pas moins de trois protagonistes, Glaucias, Illyrus et Éricie,

¹⁴ « *Le Triumvirat, ou la Mort de Cicéron*, Tragédie par M. de Crébillon, de l'Académie Française », *Bibliothèque impartiale*, t. XI, art. V, mai-juin 1755, p. 370.

dans des situations de réverbération sensible de son secret propres à exciter la pitié du spectateur.

Pour autant, les mystères d'identité crébilloniens ne se résument pas à une prouesse purement technique. Dans la plupart des cas, le procédé s'intègre en effet en profondeur au tissu intricé, engageant la structure même de la tragédie et ses significations, comme l'illustre le cas d'*Atrée*, où le déguisement d'identité fonde à la fois l'intrigue, conditionne son déroulement, et projette l'action vers un terme formant un quasi-« précipité » de reconnaissance, éminemment symbolique. Le cas d'*Atrée* est même doublement représentatif, en ce qu'il pose d'emblée, à l'orée d'une carrière, le paradigme crébillonien de l'instrumentalisation d'un personnage cru ou se croyant un autre (ici, Plisthène, « fils de Thyeste, cru fils d'Atrée ») par un personnage maîtrisant, lui, tous les ressorts de sa fausse ou incomplète identité. Ce schéma est ainsi repris dans *Électre*, où la métamorphose de Tydée en Oreste dépend entièrement du rôle maïeutique de Palamède, qui utilise l'euphorie de la révélation pour insuffler une énergie nouvelle au frère et à la sœur dans le processus de vengeance ; puis dans *Sémiramis*, où la fausse identité de Mérodate-Ninias instrumente la vengeance de Bélus contre sa sœur ; puis encore dans *Pyrrhus*, où la succession des reconnaissances par le raisonnement ne se justifie que par l'obstination de Glaucias à taire à son profit, sans déroger au code de l'honneur, la véritable identité du fils d'Æacide.

Ainsi, la mise en œuvre du mystère d'identité fait toujours chez Crébillon l'objet d'un traitement calculé et élaboré, qui dépasse le motif ou le thème, outrepassé le procédé générateur d'effets, et tend vers le choix esthétique assumé en conférant au processus une place structurelle, hautement signifiante, dans la tragédie ; ce n'est donc pas un ornement « contre nature » de la disposition, ou un « défaut d'invention » engendrant la monotonie, comme le prétendait Aquin de Château-Lyon. Faisant mentir ses critiques, Crébillon se montre plutôt nuancé, même, dans l'emploi d'un ressort dramatique prétendument gâté par le romanesque, l'originalité de ses reconnaissances tenant dans une habile modulation de leur écriture et non dans une surcharge chromatique (la reconnaissance comme effet dramatique outré) ou une réduplication paresseuse (« partout des reconnaissances »). On le voit bien avec *Pyrrhus*, qui nuance finement l'amitié d'Hélénus-Pyrrhus et Illyrus en plaçant à deux reprises les deux prétendus frères dans une même situation, mais renouvelée parce que la connaissance que chacun a de l'autre diffère d'une scène à l'autre. De même dans *Sémiramis*, où la première confrontation avec Agénor-Ninias, jouant de l'innocence des personnages, développe en arrière-plan le frisson de l'inceste, tandis que les mises en présence ultérieures de l'amoureuse et de son fils transportent brutalement sur scène le délire « furieux » de la mère coupable. Enfin, si cinq reconnaissances jalonnent *Rhadamisthe* et cinq également *Pyrrhus*, c'est parce que ces révélations successives *intéressent* bel et bien (*i.e.* : soutiennent l'intérêt), en préparant le dévoilement final du seul mystère d'identité qui importe dans ces pièces, celui de Rhadamisthe devant Pharasmane, de Pyrrhus face à Néoptolème. Dans ces deux cas, la reconnaissance de et par l'Autre s'impose explicitement comme la condition préalable et *sine qua non* de la connaissance de soi ; mais cette lecture est généralisable aux autres tragédies à mystère d'identité du dramaturge, qui n'ont de cesse de conduire l'interrogation identitaire à partir des projections et réfractions sur les autres des « interruptions momentanées de l'identité¹⁵ » de tel personnage à un moment donné. Quête tragique de soi, présentée sous des formes

¹⁵ Selon la formule de G. Forestier, *Esthétique de l'identité...*, p. 11.

résolument théâtrales, c'est-à-dire où la dramatisation/scénarisation est constituée en *instance* à part entière du processus identitaire, à égalité avec le contenu même de la reconnaissance.

La dramaturgie de Crébillon est certes « par nature » une dramaturgie du spectaculaire, accueillante aux effets scéniques appuyés, mais il est clair que ce principe trouve dans la reconnaissance une occasion privilégiée de s'exprimer. Sachant que la reconnaissance, résolution en théorie du mystère d'identité, n'est jamais dans ce théâtre un point d'orgue, avec rétablissement éventuellement rassurant d'une vérité valable de et pour toute éternité : au contraire, elle débouche toujours pour les personnages sur une incertitude encore plus grande, en les confrontant à la « surprise » d'une instabilité profonde de leur Moi, autrement plus difficile à appréhender qu'une identité de substitution.

Acquis à l'idée d'une énergie de l'image, le théâtre crébillonien développe volontiers le spectacle oblique des hypotyposes. Soit l'exemple du songe de Thyeste (II, 1) : celui-ci s'offre comme une première scène de reconnaissance manquée, tout le drame à venir de Thyeste tenant dans son incapacité à interpréter son rêve prémonitoire, à déjouer la résistance des signes par l'attribution indiscutable du nom d'Atrée au monstre du cauchemar, bref à *reconnaître* le frère prédateur avant qu'il ne passe à l'acte. « Méconnaistu ce sang ? / Je reconnais mon frère¹⁶ » : il faut attendre le dénouement de la tragédie pour que cette reconnaissance ait enfin lieu, mais trop tard, en miroir d'une première tentative ratée par le truchement virtuel du rêve. Élément-clef de l'action, le récit du songe propose en même temps un *intéressant* « arrêt sur scène », en mettant crûment en lumière l'une de ces vérités improbables qui traversent le théâtre de Crébillon : la part exorbitante du phantasme dans la représentation identitaire. Phantasme le plus souvent partagé, comme l'illustre la construction réciproque d'images obsessionnelles de l'Autre dans ce songe où se heurtent les hantises de Thyeste (angoisse de la mort, peur du sang versé, horreur des gémissements) et les pulsions meurtrières d'Atrée (soif d'un crime impie, goût du sang versé, délectation de la jouissance sadique). On pourrait alors penser que le destin tragique des personnages s'accomplit à l'instant où Atrée met concrètement en œuvre son scénario (de bourreau) et que Thyeste s'y conforme en venant remplir son propre rôle (de victime) ; mais ce terme attendu de la tragédie, que traduit « la » scène de reconnaissance absolue, inaugure en fait dans le même instant une autre phase de la représentation identitaire des deux personnages dans laquelle ces rôles vont s'inverser. Avec la malédiction proférée par Thyeste à la fin, et l'acceptation par Atrée du défi, la coïncidence à soi n'aura ainsi été que temporaire, subvertissant la reconnaissance dans sa vocation d'élucidation du Moi.

Autre modalité dramaturgique de type visuel largement utilisée par Crébillon pour ses scènes de reconnaissance : le tableau frappant, entendu dans une acception corrélée à *l'ut pictura poesis*, donc engageant les notions de théâtralité et d'ostension¹⁷ selon un point de vue plus pictural qu'idéologique, sans que soit pour autant écartée l'idée « neuve » d'une esthétique de l'émotion. Aussi efficace que l'hypotypose, le tableau crébillonien

¹⁶ V, 5, v. 1546.

¹⁷ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, article « Ostention » : « Communication par le simple fait de montrer ou d'exhiber quelque chose. [...] L'ostension donne à voir directement, sans l'intermédiaire d'un système de signes, des objets et des personnes présentes en face de l'observateur ».

recoupe souvent ces scènes à climax ou « de situation¹⁸ » que constituent les reconnaissances, résolvant sans difficultés la contradiction théorique entre suspension de l'action et scène dynamique. « Tableaux du plus grand tragique¹⁹ », les reconnaissances crébilloniennes se distinguent par leur mise en scène systématiquement placée sous le regard captif de l'Autre, en position de voyeur plus ou moins contraint mais toujours consentant. Dispositif dramatique médité, qui met d'autant mieux en évidence l'exhibitionnisme complaisant des personnages, dont la posture d'autoreprésentation apparaît comme un caractère définitoire de l'identité. Ainsi s'offre la reconnaissance finale de *Pyrrhus*, dans laquelle l'orgueilleuse apothéose du héros vient corroborer, de façon hyperbolique, le présupposé d'un naturel ostentatoire ; ainsi fonctionne encore le dénouement pompeux de *Rhadamisthe*, dans lequel le personnage ne semble enfin laisser parler la voix du sang que pour mieux pouvoir se mettre en scène dans une mort-spectacle accordée à son tropisme de la posture.

Goût de la dramatisation (jusqu'aux formes « larmoyantes » du dolorisme ou de l'auto-apitoiement), discours sur soi toujours soigneusement construits et mis en situation, réécriture constante de l'histoire personnelle dans les récits analeptiques, héros se campant dès l'exposition en « personnages » (*i. e.* en êtres de théâtralité) : la régie de l'identité n'est pas la moindre des tâches dramatiques assurées par les personnages crébilloniens. Au point que se faire reconnaître et/ou se (re)connaître soi-même semble revenir, pour ces « metteurs en scène » dans l'âme, à régler avant tout une distribution, valable au moins le temps d'une... *représentation*. Tout entière construite sur la problématique de l'identité, *Idoménée* est l'une des deux tragédies de Crébillon (avec *Xercès*) à ne pas recourir explicitement au procédé du déguisement. Pourtant, la première pièce jouée du dramaturge paraît emblématique du processus crébillonien de la reconnaissance en ce qu'elle expose déjà cet enjeu tragique de l'« interruption momentanée de l'identité » qui irrigue tout le théâtre de Crébillon, bien que la vacance provisoire de l'être soit ici seulement intérieure. « Où suis-je ? », s'écrie le roi crétois au tout début de la pièce, qu'il faut entendre comme un « qui suis-je ? » tant le ressassement de son malheur correspond chez ce roi des temps archaïques à la découverte troublante de sa monstruosité (celle du désir infanticide). D'emblée se trouve ainsi posée la question des implications profondes de l'absence à soi et des intermittences de l'identité, sur le mode des hantises obsessionnelles, hantise du nom plus particulièrement et de son dévoilement redouté dans la reconnaissance. Processus tragique au fond très œdipéen, rendant impératif que « Moi n[e soit] jamais que provisoire » (ou reste une cible constamment mouvante), contre la menace de son anéantissement.

Dans le théâtre de Crébillon en somme, le fond, c'est la forme, celle d'une théâtralité naturelle de la présence à soi et plus encore, de l'absence à soi. Et c'est pourquoi des thèmes récurrents comme celui du cri du sang ou de la voix de la nature, contenus attendus de la reconnaissance, ne semblent pouvoir être envisagés dans cette dramaturgie de l'identité qu'en rapport structurel avec le postulat d'un « théâtre de la théâtralité » et non pas comme de simples thèmes. Car leurs enjeux résident moins dans le spectacle de princes du sang légitimés ou de familles retrouvées que dans l'exposition

¹⁸ S.-R.-N. Chamfort et J. de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Veuve Duchesne, 1784, article « Situation » : « Une situation n'est autre chose que l'état des personnages d'une scène, à l'égard les uns des autres. En ce premier sens, toutes les scènes d'une pièce sont, malgré qu'on en ait, autant de situations ; mais on n'emploie ordinairement ce terme que dans un sens plus restreint, et pour exprimer des situations singulièrement intéressantes. »

¹⁹ L'expression est de Delisle de Sales, dans son *Recueil des meilleures pièces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu'à nos jours ou Le Théâtre François*, t. I (Tragédies), Lyon, Grabit, 1780, p. 261.

(sinon la surexposition) du caractère construit de toute identité, assemblage précaire et aléatoire de représentations croisées de soi.

Le théâtre de Crébillon, par le mystère d'identité et la reconnaissance, met donc en évidence, à travers une interrogation angoissée sur les fondements archaïques de l'identité et la théâtralité « naturelle » de l'être, cette tension constante dans la saisie de soi entre le représentable et l'irreprésentable, entre la surthéâtralité (forme excédentaire de l'identité) et le non-représenté (sa forme déficitaire). Il faut considérer que ce postulat, dont les implications ne sont pas seulement esthétiques, est posé dès *Idoménée* et que les tragédies suivantes s'emploieront à vérifier cet axiome jusqu'à exténuation ; à moins que le dramaturge n'ait finalement conclu à l'aporie de son hypothèse, comme pourraient le laisser penser la forme peu dramatique de *Catilina* et du *Triumvirat*, et la disqualification dans ces tragédies de la reconnaissance en tant qu'élément constitutif de l'expérience tragique.

Une analyse plus développée des stratégies et des enjeux de la représentation identitaire dans le théâtre de Crébillon confirmerait aisément le fait que ce théâtre se pense avant tout comme un jeu de rôles et conçoit ses personnages comme des incarnations temporaires d'une identité elle-même instable. Jeu de rôles notamment perceptible dans le rapport particulier au nom, qui n'est jamais qu'une forme vide, habitée passagèrement par les personnages au gré des hasards de l'intrigue (l'in vraisemblable aventure de Zénobie) ; ou encore la place tout aussi paradoxale occupée par la « voix du sang », discours récurrent de ce théâtre, qui induit plus souvent en erreur qu'elle ne permet une réelle reconnaissance – c'est la déplorable leçon de *Sémiramis*. Cette analyse montrerait également l'extraordinaire capacité des personnages crébilloniens à s'inventer des masques destinés à se leurrer d'abord eux-mêmes, en évitant le miroir des vérités ineffables de l'être – c'est la tragique histoire d'Idoménée, construisant sans relâche d'autres images de lui-même (des « déguisements d'identité ») pour mieux tenir à distance sa barbarie.

Personnages et rôles de composition, emblématiques aussi de la manière dont le Moi occupé à sa représentation se trouve en permanence confronté à son impossible saisie, le déni mais aussi le brouillage volontaire des représentations de soi se surajoutant à une identité déjà problématique. Problématique parce qu'improbable – autant les personnages tiennent de rôles, autant ils échappent à la perception d'une unité ontologique – ; idem parce que monstrueuse au sens de chimérique – Rhadamisthe en est l'illustration, qui se découvre dans sa contradiction fondamentale, « criminel sans penchant, vertueux sans dessein²⁰ » – ; parce que clivée – c'est l'enlisement d'Idoménée dans son dilemme de roi-père – ; idem parce que morcelée – comme dans *Le Triumvirat*, avec le démembrement du corps de Cicéron, rendu à proprement parler *méconnaissable*. Moyennant quoi le théâtre de Crébillon paraît surtout s'attacher à mettre en scène ce moment même, fulgurant, où les personnages ont l'intuition vertigineuse qu'aucune reconnaissance ne peut résoudre la non-coïncidence à soi imposée ou autorisée par une identité temporaire.

²⁰ *Rhadamisthe et Zénobie*, acte II, sc. 1, v. 482. Voir aussi, dans la même éthopée, les vers 365 à 372 : « Ne me regarde plus que comme un furieux / Trop digne du courroux des hommes et des dieux, / Qu'a proscrit dès longtemps la vengeance céleste ; / De crimes, de remords assemblage funeste, [nous soulignons] / Indigne de la vie, et de ton amitié ; / Objet digne d'horreur, mais digne de pitié : / Traître envers la nature, envers l'amour, perfide, / Usurpateur, ingrat, parjure, parricide ».

Partant, quelle place un tel théâtre réserve-t-il encore à l'illusion mimétique ? Ni modèles imitables, ni repoussoirs, les personnages de Crébillon ne peuvent, c'est évident, répondre à la conception classique de la *mimésis*, si l'on considère l'impossible reflet qu'engendre leur identité insaisissable et maladivement ostentatoire, objet d'une constante réécriture. Figures incertaines ou éclatées, entraînées dans le vertige des rôles et enivrées d'autoreprésentation spectaculaire, ces personnages ne sont jamais, finalement, tout à fait lisibles selon les codes d'une esthétique dans laquelle la reconnaissance fait l'hypothèse d'une possible connaissance de soi, même imparfaite. De cette identification problématique, un spectateur d'*Atrée* nous a laissé un témoignage piquant, pour qui « c'est un caractère bien affreux que celui d'Atrée. Il y a bien des gens comme cela dans la société ; quel bonheur si l'on pouvait les reconnaître et les démasquer dans le commerce de la vie²¹ ! » *Reconnaître, démasquer* : au-delà de la boutade, ce spectateur exprime bien ce qui caractérise le théâtre de Crébillon, le fonde même : l'absence de *mimésis*, ou tout au moins sa constante et tragique épreuve, du fait de l'impossible (re)connaissance de l'Autre et de soi.

²¹ Ch. Collé, *Journal et Mémoires*, t. I, Paris, Didot, 1868, p. 362-363 (novembre 1751).