



HAL
open science

D'une autre reconnaissance : l'efficacité du cliché des scènes de reconnaissances familiales dans le drame de la seconde moitié du XVIIIe siècle

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. D'une autre reconnaissance : l'efficacité du cliché des scènes de reconnaissances familiales dans le drame de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Françoise Heulot-Petit, Lise Michel. La reconnaissance sur la scène française 2009, Artois Presses Université, pp.185-199, 2009. hal-03311414

HAL Id: hal-03311414

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311414>

Submitted on 31 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'UNE AUTRE RECONNAISSANCE :
L'EFFICACITÉ DU CLICHÉ DES SCÈNES DE RECONNAISSANCES
FAMILIALES DANS LE DRAME DE LA SECONDE MOITIÉ DU
XVIII^E SIÈCLE

Sophie Marchand

Placé sous le signe des conditions et voué à une réception sentimentale, le théâtre du XVIII^e siècle use sans réserve de l'artifice de la reconnaissance, jouant des incertitudes sur l'identité des protagonistes et du retour providentiel de personnages nécessaires à la résolution de l'intrigue. Friand du pathétique occasionné par les retrouvailles de héros séparés par des aléas romanesques, avide de s'attendrir au spectacle de la reconstitution d'une collectivité longtemps menacée, le public réclame des reconnaissances finales. Coup de théâtre également prisé par les auteurs, la formule connaît les faveurs d'observateurs de la vie théâtrale comme le marquis d'Argens, qui félicite Crébillon d'avoir remis à l'honneur ce procédé ancien¹ : « Monsieur de Crébillon », écrit-il, « a mis des reconnaissances dans toutes ses pièces : elles sont également touchantes et bien amenées. Celle de Plithène et d'Egiste son père, dans *Atrée* forme une scène des plus touchantes et des plus théâtrales. [...] Celle de Sémiramis et de Ninias son fils inspire les deux passions que doit exciter la tragédie : la terreur et la pitié² ». D'Argenson **Erreur ! Signet non défini.** va, pour sa part, jusqu'à demander : « Pourquoi ne pas approfondir les reconnaissances qui touchent tant dans nos pièces³? », souhait qui se verra exaucé au-delà de ses attentes. Les reconnaissances se multiplient en effet, amenant avec elles leur lot d'émotion, chez les personnages comme dans le public. D'*Atrée et Thyeste* au *Mariage de Figaro*, en passant par *Zaïre*, *Mélanide*, *La Gouvernante*, *Les Amants malheureux* de Baculard d'Arnaud, *Le Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire, *L'Indigent* de Mercier et bien d'autres, tragédie, drame et comédie confondus puisent à la source de l'*anagnôrisis* aristotélicienne.

¹ La Mesnardière le recommandait dans sa *Poétique*, écrivant : « Il faut savoir qu'en général, la reconnaissance est fort belle quand elle est placée à propos et qu'elle se vient présenter dans le poème tragi-comique pour finir la persécution de ceux qui étaient affligés sans être dignes de leurs maux » (Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 69).

² D'Argens, *Réflexions historiques et critiques sur le goût et sur les principaux auteurs anciens et modernes* (1743), Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 248.

³ D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, édition Henri Lagrave, *Studies on Voltaire*, 42-43, Oxford, The Voltaire Foundation, 1966, p. 87.

Mais cette *anagnôrisis* est bien différente de celle mise en œuvre par le paradigme de toute reconnaissance dramatique que constitue l'*Œdipe roi* de Sophocle. À mille lieues de l'usage qu'en fait le tragique, le XVIII^e siècle des Philosophes réinvestit la reconnaissance des acquis d'une éthique sentimentale humaniste, fondamentalement optimiste.

On observe, dans un premier temps, que les reconnaissances prisées par les dramaturges et le public des Lumières sont presque toutes des scènes finales, placées sous le signe de la restauration de l'ordre. La reconnaissance se révèle moins individuelle que collective dans ses enjeux, la révélation identitaire amenant naturellement une régénération sociale, en l'espèce de la cellule familiale. On citera pour exemple le dénouement du *Fils Naturel* de Diderot, manifeste du nouveau genre, qui s'achève sur la réapparition de Lysimond. Confirmant chacun dans son identité, celle-ci permet le retour à l'ordre. Avant cet événement, Dorval était agité d'un amour illégitime à l'égard de Rosalie, fiancée à son ami Clairville. En révélant que Dorval et Rosalie sont frère et sœur et tous deux enfants de Lysimond, la reconnaissance justifie rétrospectivement l'attirance des deux jeunes gens et remotive les anciennes alliances : Clairville épousera Rosalie et Dorval Constance, la sœur de Clairville. Dans le *Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire, la portée providentielle de la reconnaissance est tout aussi évidente. Au moment où ils vont tous deux se suicider, les deux héros, Vilson, un fabricant ruiné, et Falkland, un lord à la recherche de sa famille, se rencontrent, se réconfortent mutuellement et, découvrant que Vilson est l'époux de la fille de Falkland, trouvent, dans cette reconnaissance, une solution aux problèmes et une échappatoire à l'issue potentiellement tragique du drame. La reconnaissance ne met donc pas au jour l'essence tragique de la condition humaine ou la difformité de l'individu, mais réactive, dans une optique providentielle, des liens sociaux qui, aux yeux des dramaturges-philosophes, constituent le socle d'une anthropologie foncièrement optimiste.

Cette réorientation humaniste de la reconnaissance, héritière de la tradition comique, s'accompagne d'une sentimentalisation de ce qui, pour Molière notamment, représentait surtout un artifice dramaturgique⁶. Les philosophes-dramaturges se montrent soucieux de « naturaliser » les reconnaissances en recourant à une forme de conscience innée, qu'ils nomment « voix du sang », qui prépare la péripétie et la rend plus crédible⁷. Ce type de reconnaissance est apprécié d'un public acquis au culte de la nature et garantit une véritable efficacité à la scène. Car tel est le second aspect de cette

⁶ C'est ce que prouve la définition proposée par l'*Encyclopédie* : « De toutes les beautés de la tragédie, les reconnaissances sont une des plus grandes, surtout celles où la nature se trouve intéressée ; car indépendamment des tendres mouvements qu'elle excite par elle-même, c'est aussi par là qu'elle parvient au but principal de la tragédie, qui est de produire la terreur et la pitié » (*Encyclopédie*, article « Reconnaissance, en poésie dramatique »).

⁷ Le personnage se trouve assailli par une sympathie inexplicable à l'égard d'un inconnu et mû par des pressentiments confus. Thyeste chez Crébillon, avoue à Plisthène, qui est en fait son fils : « Je sens à chaque instant que mes craintes redoublent / Que pour vous en secret mes entrailles se troublent : / [...] Un pouvoir inconnu me fait verser des pleurs » (*Atrée et Thyeste*, IV, 3, p. 133).

sentimentalisation des reconnaissances : leur légitimation par l'effet, éminemment pathétique, qu'elles produisent. *La Correspondance littéraire* note, à propos de *L'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire : « la scène du troisième acte où Cécile reconnaît son amant dont elle ignorait le sort [...] est du pathétique le plus déchirant⁸ ». La Motte célèbre, pour sa part : « Les reconnaissances d'éclaircissement où deux personnes chères qui ne se sont point encore 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 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 ; et sans s'embarrasser si la reconnaissance ressemble à d'autres ni même si elle est filée avec assez de justesse, on se laisse entraîner à l'émotion des personnages⁹ ».

Clou pathétique et nécessité narrative, la reconnaissance se voit toutefois attaquée, au nom de la vraisemblance et du naturel. Englobée dans la condamnation des coups de théâtre initiée par Diderot dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'*anagnôrisis* apparaît, du fait même de son succès et de son institutionnalisation, comme une facilité dramaturgique, un procédé vidé de sa substance qui ne survivrait que sur un mode conventionnel. Trop reconnaissable, la reconnaissance devient un cliché.

L'usure du procédé est très tôt ressentie, par les spectateurs comme par les dramaturges. Son vieillissement est attesté, dès 1733, par Nivelles de La Chaussée qui, dans la *Critique de La Fausse Antipathie*, stigmatise le manque d'inspiration des auteurs, instruisant le procès des coups de théâtre :

LE DÉNOUEMENT :

Je ne donnerais pas seulement un denier
Des catastrophes surannées,
Décrépite, et ramenées
Que sur la scène on voit cinq ou six fois par an.
Comptons : pour dénouer ces sottises courantes,
Je n'ai que deux ou trois manières différentes.
Tantôt c'est un rival, un barbare, un tyran,
Qui va, par les forfaits, signaler sa puissance,
Mais enfin dont le cœur vient à résipiscence.
Tantôt je suis empoisonné ;
Ou bien j'arrive assassiné
Sur deux des miens qui me soulèvent :
Je fais ma doléance, et les sifflets l'achèvent.
Une autre fois, je viens, inconnu, déguisé,

⁸ *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [...], édition de M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, janvier 1790, t. XV, p. 582.

⁹ La Motte, *Discours sur la tragédie, Textes critiques. Les raisons du sentiment*, édition de Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002, p. 594.

Et souvent fort dépaysé.
J'envisage les gens, je lâche une équivoque,
Sur quoi l'on m'en riposte une autre réciproque.
Je change de maintien. Je fais un aparté,
Assez haut pour être à la ronde
Très bien ouï de tout le monde,
Mais que l'on ne doit pas entendre à mon côté.
Je me rapproche alors. Je jase, l'on babille
On m'interroge et je réponds.
On se trouble et je me confonds.
On insiste, j'hésite, et de fil en aiguille,
Je me nomme. On s'écrie : ah ! c'est vous ! Tout d'un temps
Je tombe aux pieds, ou bien je saute au cou des gens.
Maugrebleu des reconnaissances !
Je ne veux plus avoir ces sottises complaisances.
Ne comptez plus sur moi, je vous en avertis.
Je ne reconnaîtrai seulement pas mon père.¹⁰

Révélaient l'artificialité de procédés qui suffisent toutefois à faire pleurer les foules, La Chaussée prône un retour au naturel, témoignant du désir de rompre avec les conventions pour mieux régénérer l'effet théâtral. Son propos reste cependant à interpréter avec prudence, l'auteur se moquant de la reconnaissance qu'il a mise en scène au dénouement de sa pièce. La critique est donc moins à mettre au compte des objections de spectateurs déçus que de l'insatisfaction d'un poète contraint de s'abaisser à des facilités dramaturgiques. Alors que Momus s'exclame :

Oui, parbleu. C'est un coup de Maître.
Comment ! Il s'agissait de faire reconnaître
Deux époux qui s'étaient oubliés à forfait...
Oh ! La reconnaissance a fait un bel effet.

le Dénouement lui-même met à nu les artifices qui ont permis une telle reconnaissance :

Sur la foi d'un écrit que l'on avait en poche,
Reconnu par un oncle arrivé par le coche,
Le porteur s'est trouvé, sans opposition,
Être l'époux en question :
Je n'en garantis pas qu'il soit le véritable.

Les scrupules du Dénouement, décidément trop modeste ou exigeant, se heurtent aux protestations de l'Imagination, qui réplique : « Mais pour [les personnages], en tout cas, l'erreur est profitable », et de l'Intrigue, qui ajoute :

¹⁰ La Chaussée, *Critique de La Fausse Antipathie*, sc. 5, p. 111-113.

Le Public indulgent, ou las de s'ennuyer,
A suppléé sans doute à ce léger indice,
Et n'en eût pas voulu davantage essayer.¹¹

Cette démythification métathéâtrale fragilise pourtant l'efficacité de l'*anagnôrisis*, en invitant le spectateur à une réception distanciée. Loin de se cantonner aux pièces réflexives, cette remise en cause gagne le discours théorique. Palissot déclare : « Rien de plus facile [...] que d'exciter un attendrissement momentané par des tableaux de cette espèce amenés presque toujours aux dépens de la vraisemblance : et rien de plus insipide surtout dans ces tragédies bourgeoises¹² ». Chez ce pourfendeur du clan encyclopédique et du modèle poétique dont il est porteur, le rejet du procédé se fonde sur un refus des valeurs qui le légitiment aux yeux des dramaturges-philosophes. Cailhava professe le même mépris, arguant que « les Anciens sentaient vraisemblablement combien il était difficile de rendre une reconnaissance plaisante et ne croyaient pas qu'il fût beau, sublime de filer de longues scènes larmoyantes pour forcer le public à pleurer¹³ ». Le refus de l'*anagnôrisis* reflète le mépris de ce partisan du comique moliéresque pour ce qui relève de la sensibilité. Il manifeste ainsi une ironie cinglante à l'égard de La Chaussée, écrivant : « D'après cet exemple, vous pouvez essayer de donner au public dix reconnaissances dans une même pièce. 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 touchante¹⁴ ». Derrière le sarcasme, transparait le désir de démythifier le discours sensible.

Cette ambition lui est commune avec l'écriture parodique, qui s'empare des scènes de reconnaissance, pour en souligner, dans des variantes terre-à-terre, le caractère artificiel et irréaliste, détournant la phraséologie pathétique, l'esthétique du tableau qu'elles mettent en œuvre ou les présupposés idéologiques qui les habitent (foi en l'existence d'une voix de la nature, confiance en un ordre collectif...). Romagnesi et Riccoboni tournent en dérision, dans *Les Enfants trouvés* (parodie de *Zaïre*), la voix de la nature, chère aux philosophes. La reconnaissance est plus laborieuse que dans le texte original :

	ALCIDOR :
Baisez-moi mes enfants.	
	CARABIN :
Cela ne se peut pas.	
	ALCIDOR :
Et pourquoi ?	
	CARABIN :
Non vous dis-je.	

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² Palissot, *Petites lettres sur de grands philosophes* (1757), *Œuvres complètes*, t. II, Londres, 1779, II, p. 32.

¹³ Cailhava, *De l'art de la comédie*, Paris, Ph. D. Pierres, 1786, p. 295.

¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

De tels événements tiennent trop du prodige.
Je fus pris à quatre ans. À cet âge un garçon
De son père du moins devrait savoir le nom.

ALCIDOR :

N'as-tu pas dans le sein la blessure fâcheuse
Que te fit à mes yeux une main furieuse ?

CARABIN :

J'en ai trente.

[...]

ALCIDOR :

Mon fils, cher héritier !...

CARABIN :

Avez-vous de gros biens ?

ALCIDOR :

J'en ai beaucoup en France.

CARABIN :

Allons, je m'en souviens.¹⁵

Ni la voix du sang, ni les signes distinctifs ne suffisent à resserrer des liens familiaux dépourvus de l'immédiateté et du caractère inné que leur prêtent les Philosophes. L'intérêt auquel sacrifie Carabin n'a, par ailleurs, rien à voir avec celui qu'exaltent les âmes sensibles. Aussi l'attitude de Carabin est-elle censée incarner le bon sens, alors que celles de Nérestan et de Zaïre, dans la pièce de Voltaire, ne représentent, pour les adversaires de la sensibilité, que des impostures. Beaumarchais agira de façon similaire dans *Le Mariage de Figaro*, portant la crise au sein d'une œuvre non parodique. Si la reconnaissance qui fait, à la scène 16 de l'acte III, de Marceline la mère de Figaro, empêchant un mariage incestueux et levant les obstacles à l'établissement d'un ordre conforme aux lois naturelles, manifeste un fonctionnement dramaturgique classique, l'efficacité du procédé se trouve menacée par la désinvolture distanciatrice du héros qui, à Marceline qui lui demandait, en désignant en Bartholo son père : « Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ? », répond : « Jamais »¹⁶. L'ambivalence tonale de cette scène, à la fois démystificatrice et sérieuse (la reconnaissance signe, pour Figaro, la découverte des larmes), traduit la complexification de l'usage d'un *topos* désormais reconnu comme tel. Poursuivant l'entreprise distanciatrice de Beaumarchais, Sade se plaira, dans ses drames¹⁷, à multiplier les reconnaissances, afin de mieux mettre au jour, dans une dramaturgie foncièrement ironique, par la confrontation de fausses et vraies *anagnôrisis*, non seulement l'usure du procédé, mais aussi le lien indéfectible existant entre les enjeux philosophiques qui habitent celui-ci, la notion d'intrigue et l'interrogation sur l'ordre qui obsède les Lumières.

¹⁵ Romagnesi et Riccoboni, *Les Enfants trouvés*, scène 6, p. 12.

¹⁶ Beaumarchais, *Mariage*, III, 16, p. 270.

¹⁷ *Henriette et Saint-Clair* et *Le Misanthrope par amour* notamment.

Face à une telle crise, on pourrait s'attendre à ce que le procédé de la reconnaissance, dénoncé comme cliché et vidé, par conséquent, de la puissance émotionnelle indispensable à son fonctionnement pathétique, devenu facteur de distanciation plus que d'adhésion, disparaisse des scènes et, plus particulièrement, d'un genre qui se revendique à la pointe des innovations dramaturgiques et porteur d'une régénération du théâtre. Il n'en est rien : la fin du siècle abonde en tableaux de reconnaissances familiales et l'on voit les auteurs mêmes qui s'étaient gaussés de l'usure du procédé y recourir dans leurs productions (c'est le cas de Beaumarchais, qui reviendra aux reconnaissances larmoyantes dans *La Mère coupable*). C'est ce paradoxe qu'il convient d'interroger, cette persistance du procédé qui, au-delà de la puissance sclérosante du cliché, traduit la prégnance et l'actualité d'enjeux essentiels à la compréhension du théâtre des Lumières. S'y produit, nous semble-t-il, un déplacement de la reconnaissance, qui se révèle valoir moins comme élément narratif ou structurel de l'intrigue que comme signe fondamentalement esthétique. S'y joue, en somme, une autre reconnaissance, plus profonde et plus essentielle, qui puise à la source de l'*anagnôrisis* aristotélicienne, réactivant ses fondements éthiques et sa fonction sociale.

Force est, en effet, de constater que la réussite des scènes de reconnaissance tient à autre chose qu'à l'efficacité de la stratégie narrative ou à l'illusion dramatique. Pas besoin d'être en proie à une captation émotionnelle qui nous aveugle sur l'artificialité du procédé pour pleurer à cette scène pathétique. Le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte reconnaît qu'« entre les situations, celles qui peuvent réussir à moins de nouveauté et même de mérite de la part de l'auteur, ce sont les reconnaissances ». On est donc tenté de rassurer La Motte qui, dans son *Discours sur Inès de Castro*, déplorait l'effet dévastateur de la démystification parodique¹⁸. Cet effet semble, en fait, d'autant plus discutable que le même La Motte admet par ailleurs que « sans s'embarrasser si la reconnaissance ressemble à d'autres ni même si elle est filée avec assez de justesse, on se laisse entraîner à l'émotion des personnages car plus ils sont émus, moins ils laissent de liberté pour réfléchir s'ils ont raison de l'être¹⁹ ». La connaissance de l'intrigue et les procédés de distanciation ne nuiraient donc pas à l'intérêt d'un spectateur pour qui l'aliénation sentimentale relève davantage d'un pacte consenti que d'une manipulation.

Aussi les dramaturges, tout en assumant la dimension tactique de ces scènes et l'absence de naturel des intrigues, légitiment-ils les entorses à la vraisemblance au nom du plaisir des spectateurs. La Motte implore : « Que les philosophes ne nous chicanent point sur les pressentiments, sur les instincts que nous employons en ces rencontres ; qu'ils ne trouvent pas à redire [...] qu'un père à la présence d'un fils inconnu sente une émotion secrète qui devance

¹⁸ « Eh ! qui sans être philosophe ne connaît pas la force de la liaison des idées ? Vous avez admiré, vous avez pleuré au tragique ; vous avez ri ensuite au burlesque ; n'espérez pas, en revoyant le tragique, en être ému comme vous l'avez été ». (La Motte, *Discours à l'occasion d'Inès*, *op. cit.*, p. 624).

¹⁹ La Motte, *Discours sur la tragédie*, p. 594.

l'éclaircissement : ils nous démontreront sans doute que ces instincts ne sont pas dans la nature et que c'est le préjugé seul qui les a imaginés ; [...] laissons-les démontrer ce qu'il leur plaira ; allons à notre but, et profitons des préjugés du public pour son propre plaisir. Ce qu'il croit naturel a sur lui les droits de la nature, et fera les mêmes impressions. Il faut avouer que ces instincts ont quelque chose de flatteur pour les hommes et c'est par ce côté-là qu'ils y tiennent²⁰ ». Baculard d'Arnaud, en 1740, tient le même langage : « Ces pressentiments qu'un père éprouve à la vue d'un fils qu'il ne connaît pas sont des préjugés que les hommes prennent en entrant au spectacle et dont ils se dépouillent à la sortie. N'importe, ces préjugés, quelque grossiers qu'ils soient, sont pour leurs cœurs des sources de plaisirs ; et ils ont raison de s'y livrer, puisqu'ils y trouvent leur compte²¹ ». Au nom de la satisfaction sensible, on passe sur des entorses à la vraisemblance, qui résultent d'une convention passée entre l'auteur et le public, à la plus grande satisfaction de toutes les parties. La scène de reconnaissance vaut donc moins par sa légitimité narrative que par son efficacité esthétique.

Soulignant que les instincts sensibles « ont quelque chose de flatteur pour les hommes » et que « c'est par ce côté-là qu'ils y tiennent », La Motte suggère une autre raison de l'efficacité paradoxale du *topos*, tenant moins à des considérations poétiques ou dramaturgiques qu'à la dimension sociale du spectacle. La reconnaissance, dans cette perspective, s'opèrerait moins sur la scène qu'à l'occasion du processus esthétique, gagnant la salle et l'espace réel.

Parce qu'il met l'individu aux prises avec son prochain, que ce soit dans le dialogue de la salle et de la scène, à travers le déploiement fictionnel et les émotions qu'il suscite, ou dans la sociabilité à laquelle donne lieu le protocole de la représentation, le théâtre se charge non seulement de transmettre, mais également d'incarner, dans son fonctionnement même, le message social et politique des Lumières, et notamment l'exaltation d'un ordre harmonieux élaboré par les reconnaissances sensibles. Le théâtre pathétique aurait ainsi le mérite d'inciter les spectateurs à plus de civilité, de fomenter le désir de sociabilité, qui seul peut fonder un ordre légitime. Rétif de la Bretonne écrit, dans *La Mimographe* : « avec quel avantage n'établit-on pas l'utilité morale de nos spectacles, s'il est certain que le but de la plupart des pièces modernes est de nous peindre la vertu toujours aimable et de nous rendre le vice toujours odieux ? De pareils spectacles [...] doivent adoucir [les] mœurs par le plaisir, les corriger du moins des vices grossiers et surtout, de l'insociabilité. L'homme isolé, sauvage, est vicieux, sans honte, comme sans remords : l'homme en société a pour aimer l'honnête et le beau un aiguillon puissant dans l'approbation de ses semblables²² ». Rétif prend le parti d'une efficacité fondée sur l'adhésion, d'une réception qui, à l'occasion d'une reconnaissance des cœurs sensibles, porterait

²⁰ *Ibid.*, p. 595.

²¹ Baculard d'Arnaud, préface de *Coligny ou La Saint-Barthélemy*, tragédie (1740), Genève, Slatkine, 1972 (reprint de l'édition des *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Laporte, 1803), p. 21.

²² Rétif, *La Mimographe* (1770), présentation de Martine de Rougemont, Paris – Genève, Slatkine reprints, « Ressources », 1980. p. 80.

les spectateurs vers autrui, les détournant de l'égoïsme et de l'individualisme, deux fléaux sociaux contre lesquels s'élèvent les Philosophes.

Les anecdotes et les textes théoriques dressent, en conséquence, une typologie des modalités réceptives, dans laquelle il n'est guère difficile de distinguer le modèle positif de son pendant répulsif. Le don des larmes constitue un signe judiciaire permettant de reconnaître les êtres d'exception : si l'on en croit Mercier, « l'attendrissement est la situation de l'âme qui dispose le plus aux vertus ». *A contrario*, il « est loin de tout être dégénéré, il est méconnu du libertin²³ ». Beaumarchais, à son tour, stigmatise les cœurs secs, écrivant dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* : « L'homme qui craint de pleurer, celui qui refuse de s'attendrir à un vice dans le cœur ou quelque raison de n'oser y rentrer pour compter avec lui-même²⁴ ». La faculté de verser les larmes sollicitées par les scènes de reconnaissances s'assimile donc explicitement à la valeur morale, fonctionnant comme un code social sur lequel s'établissent les affinités sentimentales et idéologiques.

Cette reconnaissance des cœurs tendres est souvent thématifiée dans les pièces, qui contribuent à répandre le nouveau dogme éthique²⁵, ainsi que dans un conte moral de Marmontel intitulé « La Bonne Mère »²⁶, particulièrement édifiant à cet égard. La confusion entre émotion esthétique et position éthique est telle, que Voltaire, écrivant à Marmontel, en 1765, à propos de la cassation de l'arrêt du Parlement de Toulouse dans l'affaire Calas, confond, dans un élan enthousiaste, toutes les modalités de la sensibilité, englobant art et réalité dans une même célébration. « Mon cher ami, écrit-il, je reconnais²⁷ votre cœur à la sensibilité que les Calas vous inspirent. Quand j'ai appris le succès, j'ai versé

²³ Mercier, *Mon Bonnet de nuit* (1784), édition de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 288.

²⁴ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), *Œuvres de Beaumarchais*, édition de Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 128.

²⁵ Dans *Zoé*, Mercier fait dire à André, à propos du frère de l'héroïne : « C'est un excellent cœur ; car je l'ai vu pleurer et cela m'a tout attendri » (I, 6, p. 378).

²⁶ Celui-ci dépeint une mère soucieuse de bien marier sa fille et cherchant à départager deux prétendants également avantageux. Afin de faciliter son choix, elle soumet les jeunes gens à des épreuves, censées révéler leurs mérites. L'ultime test consiste à les mener au théâtre et à observer leurs réactions : « On jouait *Inès* : la scène des enfants fit dire à Verglan quelques bons mots qu'il donnait pour d'excellentes critiques. Belzors, sans l'écouter, fondait en larmes et ne s'en cachait pas. Son rival le plaisanta sur sa faiblesse. Quoi ! lui dit-il, des enfants le font pleurer ! Et que voulez-vous donc qui me touche, dit Belzors ? Oui, je l'avoue : je n'entends jamais sans tressaillir les tendres noms de père et de mère ; le pathétique de la nature me pénètre, l'amour même le plus touchant m'intéresse, m'émeut beaucoup moins. *Inès* fut suivie de *Nanine* ; et quand ce vint au dénouement, oh ! dit Verglan, cela passe le jeu. Que Dolban aime cette petite fille, à la bonne heure, mais l'épouser me paraît un peu fort. C'est peut-être une folie, reprit Belzors, mais je m'en sens capable. Quand la vertu et la beauté sont réunies, je ne réponds plus de ma tête. Aucun de leurs propos n'échappait à Mme du Troëne. Émilie, plus attentive encore, rougissait de l'avantage que Belzors avait sur son rival » (*Contes moraux*, p. 74-75). C'est incontestablement le candidat sensible qui sort vainqueur de cette épreuve et triomphe, sans équivoque, d'un rival plaisant et bel esprit, à ce titre, disqualifié, alors que jusqu'alors il jouissait de la préférence de la jeune fille.

²⁷ Nous soulignons.

longtemps de ces larmes d'attendrissement que Mlle Clairon fait répandre²⁸ ». Une semblable reconnaissance morale est présente dans le roman-cadre du *Fils naturel*, où Diderot, spectateur ignoré de la cérémonie privée, rapporte, au sortir de la représentation : « Chemin faisant, j'essayais mes yeux et je me disais pour me consoler, car j'avais l'âme triste : « il faut que je sois bien bon de m'affliger ainsi : Tout ceci n'est qu'une comédie²⁹ ». La valeur morale révélée par la réception pathétique est encore plus louable lorsqu'elle touche un individu qui est lui-même un créateur. Évoquant une représentation du *Philosophe sans le savoir*, Diderot raconte : « J'étais à côté de Cochin, et je lui disais : « il faut que je sois un honnête homme, car je sens vivement tout le mérite de cet ouvrage [...] et il n'y a personne au monde à qui elle dût faire plus de mal qu'à moi³⁰ ». Signe judiciaire, les larmes trahissent une disposition à la sociabilité, participant d'une entreprise d'unification collective du public autour de la reconnaissance d'une humanité commune. Marque distinctive des qualités morales, la sensibilité devient un code social et un signe de ralliement. Aussi l'émotion qui procède d'une expérience esthétique apparaît-elle comme un spectacle second, élargissant l'espace de la cérémonie théâtrale et participant, à ce titre, de l'élaboration d'une communauté soudée par l'allégeance à des valeurs dont le déploiement théâtral assure la diffusion.

La reconnaissance qui se joue dans les scènes d'*anagnôrisis* familiale est donc également d'ordre idéologique, dans la mesure où elle exalte une forme d'harmonie sociale particulière. C'est l'ordre familial, et non plus féodal, qui, dans ce théâtre, représente la structure fondamentale, incarnant, littéralement comme symboliquement, l'idéal social des dramaturges-philosophes. L'harmonie du cercle intime est l'enjeu de la plupart des pièces pathétiques qui, du *Philosophe marié* à *La Mère coupable*, se nourrissent des désordres introduits dans un espace *a priori* voué à la stabilité et à l'épanouissement sensible, par des dérèglements extérieurs³¹. Félix Gaiffe fait de la famille un fondement idéologique de l'imaginaire du genre : « La famille, groupement créé par la nature, foyer des instincts les plus généreux est une institution sainte entre toutes. Il faut favoriser tout ce qui contribue à en resserrer les liens, combattre tout ce qui pourrait les affaiblir. [...] Le drame maudit tout ce qui risque de porter le trouble au sein de la famille³² ». Tout est affaire de liens et de cohésion, comme si, dans le déploiement spectaculaire, se jouait quelque chose qui aurait à voir avec la constitution d'une famille symbolique ou hyperbolique : l'avènement d'un public. Alors même qu'à l'intérieur de la fable, les personnages sortent rassurés sur l'ordre du monde par la résolution heureuse des conflits, et

²⁸ Voltaire, lettre à Marmontel du 17 mars 1765, 8774, *Correspondance*, éd. Th. Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 13 vol., 1977-1988, t. VII, p. 1094.

²⁹ Diderot, *Le Fils naturel*, *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, édition L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1126.

³⁰ Diderot, *Correspondance littéraire*, *op. cit.* 15 décembre 1765, t. VI, p. 441-446.

³¹ Intervention d'un tiers malveillant, poids du préjugé ou des conventions sociales, intrusion de l'histoire...

³² F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1971 (1^{ère} édition : 1910).

que le drame s'achève sur une reconnaissance qui célèbre et réitère l'ordonnance naturelle du microcosme familial, au sein du parterre, se noue, à l'occasion des sentiments déployés par la représentation, une sociabilité qui prend modèle sur les liens affectifs mis en scène. Les spectateurs, comme les personnages, s'épanchent ainsi avec délices sur la victoire de valeurs bourgeoises auxquelles ils adhèrent, par la magie des effets sentimentaux.

C'est pourquoi on ne peut lire dans le parti pris des intrigues domestiques un repli intimiste et un renoncement aux préoccupations civiles ou civiques. Enjeu d'un culte nouveau, objet d'une revalorisation qui passe par l'exaltation de l'affectivité, la famille, qui devient, dans l'imaginaire collectif, une institution naturelle et non plus sociale, paraît au principe de la définition d'un ordre idéal. Pour Habermas, la famille bourgeoise restreinte qui se reconnaît dans le principe d'humanité contribue à répandre une vision du monde originale³³. L'investissement que cherchent à susciter les tableaux touchants de reconnaissances familiales dépasse l'adhésion émotionnelle, se prolongeant en engagement idéologique. Jean Starobinski, conscient du lien établi, dans la réception pathétique, entre adhésion sentimentale et conversion intellectuelle, note : « L'émotion que le spectateur partage avec les personnages bouleversés travaille à renforcer les liens qui auraient pu se rompre. Pour les amateurs lassés du plaisir dissolu, il y a quelque chose de nouveau dans un émoi qui confirme la cohésion des rôles sociaux élémentaires (pères, mères, enfants) à travers l'évocation dramatique de leur péril³⁴ ». La reconnaissance se joue donc à un double niveau, narratif et idéologique, et dans un double espace, celui de la scène et celui de la salle ou, plutôt, dans la jonction de ces deux univers, au cœur d'un processus esthétique inscrit dans l'espace social. Propagande en actes plus encore qu'en mots (et sans doute plus efficacement), le spectacle pathétique prend la forme d'une cérémonie vouée à l'émergence et à la reconnaissance d'un corps social constitué autour de valeurs essentielles. Dans cette perspective, les dénouements qui marquent la régénération harmonieuse des familles (ou des peuples) prennent tout leur sens : modèles programmatiques, ils constituent un appel explicite aux spectateurs, invités à céder aux charmes d'une sociabilité sensible, garante du bonheur et de l'ordre³⁵.

³³ J. Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993, p. 54-61.

³⁴ J. Starobinski, « Diderot dans l'espace des peintres », Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 42.

³⁵ Mercier adopte, en 1773, avec *Jean Hennuyer*, une stratégie de cet ordre : traitant un épisode de la Saint-Barthélémy, il montre, au dénouement, la fraternisation des catholiques, menés par l'évêque de Lisieux, et des protestants. Une didascalie de la scène 10 de l'acte III évoque une « foule de catholiques de chaque paroisse qui, changés par leurs prédications, embrassent les protestants et leur parlent avec l'effusion de l'amitié et de la tendresse » (III, 10, p. 213), et le drame s'achève sur ce regret d'Arseme : « Que n'avons-nous toujours été ainsi unis !... Tel était le précepte et le vœu de l'humanité... Pourquoi a-t-il été trompé ? ... Ah ! J'ai retrouvé les hommes » (III, 10, p. 213). Stigmatisant les dérives du sectarisme, qui constitue une entrave au bonheur des peuples et à la communion des cœurs, la pièce, non contente de faire entendre son beau message réconciliateur, opère, par le dispositif pathétique qu'elle met en œuvre, le même mécanisme de réunification sociale que celui prêché dans le drame par Jean Hennuyer. Elle réitère ainsi parmi le public la

Fondant, dans une certaine forme de publicité³⁶ de la réception, l'existence d'un corps homogène formé par l'agrégat des spectateurs, l'expérience pathétique se fait le lieu d'un avènement politique. Les théoriciens célèbrent la puissance sympathique et la vertu socialisante d'une expérience théâtrale qui ne s'achève pas avec le spectacle, mais se prolonge au-delà, instituant un système d'échanges fondés sur la sensibilité. Pleurer en commun, ou, tout simplement, pleurer en présence d'autrui, suffit à poser les bases d'une société harmonieuse. Ceci est particulièrement sensible dans le *Salon de 1763*, où Diderot, s'adressant à Greuze, s'exclame : « Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton paralytique, s'écria avec une vivacité charmante : "Ah ! Mon Dieu ! Comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer" ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ? Je l'aurais reconnue à ce mouvement³⁷ ».

L'émotion pathétique est l'occasion d'une reconnaissance seconde. Par le biais de la communication des passions, permise par un déploiement fictionnel placé sous le signe du pathétique, et dont les scènes de reconnaissance apparaissent comme l'un des attributs les plus efficaces, le spectacle fournit l'occasion de raviver un substrat sentimental universel qui désigne, à travers ses prolongements sympathiques, la vocation sociale de l'individu. L'effet pathétique ne se contente pas de révéler l'être à lui-même et aux autres, mais apparaît comme un facteur de communion. La reconnaissance des personnages n'est alors que le prétexte ou le déclencheur d'une reconnaissance plus profonde, qui touche le public à la fois dans sa dimension individuelle et collective. Parce qu'il met en jeu des notions comme celles de sentiment, de famille, de nature, parce qu'il repose sur une dialectique de l'ordre et du désordre à laquelle il apporte une résolution optimiste et lénifiante, parce qu'il est partie prenante d'une esthétique de la proximité et d'un genre voué à la peinture du monde moderne, se révélant, dès lors, porteur de significations extralittéraires, le procédé de l'*anagnôrisis* détermine, sur le plan idéologique comme sur le plan esthétique, toute la pensée théâtrale des Philosophes. À ce titre, il ne saurait être réduit à sa seule appréhension dramaturgique.

cérémonie politique relatée par la fable, qui acquiert de ce fait une dimension à la fois commémorative et rituelle.

³⁶ Au sens où l'entend Jürgen Habermas dans *L'Espace public*.

³⁷ Diderot, *Salon de 1763*, p. 275 (nous soulignons). C'est encore Diderot qui écrit, dans le *Salon de 1767* : « Au récit d'une grande action, notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence ! Quel éloge ! On a excité notre admiration, on a mis en jeu notre sensibilité. Nous montrons cette sensibilité. C'est une si belle qualité ! Nous invitons fortement les autres à être grands. Nous y avons tant d'intérêt ! Nous aimons mieux encore réciter une belle action que la lire seul. Les larmes qu'elle arrache de nos yeux tombent sur les feuillets froids d'un livre. Elles n'exhortent personne. Elles ne nous recommandent à personne. Il nous faut des témoins vivants » (*Salon de 1767, Œuvres, t. IV : Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996 p. 535).

