



**HAL**  
open science

## Scénarios de la reconnaissance

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Scénarios de la reconnaissance. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2014, 2, pp.71–80.  
hal-01624121

**HAL Id: hal-01624121**

**<https://hal.science/hal-01624121>**

Submitted on 26 Oct 2017

**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.

## SCENARIOS DE LA RECONNAISSANCE

Pour interroger la manière dont une émotion, ou, plus précisément pour la reconnaissance, un scénario émotif, indissolublement affectif, cognitif et moral, est configuré culturellement, je partirai d'un mot aujourd'hui assez oubliée –et dont l'oubli fait précisément problème – l'*agnition*. Qui sait encore aujourd'hui ce que c'est que l'agnition en dehors des historiens de la dramaturgie classique ? Pourtant, comme l'a montré dans un magnifique essai Terence Cave<sup>1</sup> auquel cet article doit beaucoup, le concept fut essentiel dans les poétiques classiques : dérivé du grec *anagnôrisis* (ἀναγνώρισις) ou reconnaissance, l'agnition est le scénario de renversement émotif propre « qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur<sup>2</sup> », pour citer la *Poétique*. Selon Aristote, la reconnaissance (*anagnôrisis*) est en effet l'une des composantes essentielles de l'intrigue avec la péripétie ; comme cette dernière, elle constitue une inflexion déterminante et brutale du cours de la pièce. Elle peut être artificielle (lorsqu'elle constitue le *deus ex machina*). Elle présuppose une absence de reconnaissance initiale, une erreur ou une faute, un dédoublement de la conscience, en tout cas un problème éthique, celui de l'aveuglement, placé au cœur de la tragédie (*Œdipe Roi*, *Athalie*, etc.). La reconnaissance peut advenir par raisonnement, par brutale anamnèse, ou par signe (marque de naissance, cicatrice, bijou), cette dernière catégorie étant considérée comme la plus faible par Aristote. Le Stagirite définit « quatre types d'action tragique en se basant sur l'axe connaître-agir », sachant qu'il « n'envisage que la connaissance ou la méconnaissance de l'identité de la victime (effective ou potentielle)<sup>3</sup> ». Mais par-delà la tragédie, les scénarios de la reconnaissance sont aussi déployés dans l'Antiquité par l'épopée, avec des résonances extrêmement lourdes. Je pense évidemment à la fameuse scène de reconnaissance de l'*Odyssee*, celle de la cicatrice d'Ulysse, commentée par Auerbach comme le témoignage de la transparence du monde au regard antique<sup>4</sup> (l'évidence énonciative dit la transparence des coeurs et une sorte de court-circuit ou d'écrasement du système des signes, qui est mis au service du saisissement<sup>5</sup>). Celle-ci est critiquée par Aristote, qui souligne que l'épopée est plus sujette à des reconnaissances artificielles que la tragédie, et que s'y désignent tous les artifices du vraisemblable usés par le narrateur (Aristote faisant donc du Genette avant l'heure...). Il n'en demeure pas moins que même si, comme le recommande Aristote, on

---

<sup>1</sup> Terence CAVE, *Recognitions : A Study in Poetics*, New York, Oxford University Press, 1988, rééd. Clarendon Paperbacks, 1998.

<sup>2</sup> ARISTOTE, *La Poétique*, 11, 52 a 29-32, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 71.

<sup>3</sup> Marc VUILLERMOZ, « Le traitement de la reconnaissance dans les tragédies de Mairé », *Littératures classiques*, 2008/1, n° 65, p. 117-127, citation p. 122-123.

<sup>4</sup> Erich AUERBACH, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, chap. I (« La cicatrice d'Ulysse »), p. 11-34.

<sup>5</sup> La célèbre scène de reconnaissance du chant XIX de l'*Odyssee*, où la nourrice Eurycleé devine Ulysse sous son déguisement à un détail, sa cicatrice à la cuisse, séquelle d'une blessure reçue à la chasse dans son enfance, donne l'occasion à Homère d'une digression de plus de soixante-dix vers sur les circonstances de l'accident. C'est la longueur de l'épisode, qui ne saurait être interprétée comme une stratégie de retardement, et la manière dont celui-ci est inséré sans transition narrative ni changement de plan énonciatif, qui font question pour Auerbach : quelle image du réel nous renvoie un présent sans arrière-plan, dont le fil est constitué par un flux continu et homogène de phénomènes, et comme naturellement structuré. Auerbach parle de « présent également éclairé, également objectif » (*op. cit.*, p. 16) : les digressions homériques captent le centre de l'action immédiatement ; de même, les personnages projettent immédiatement dans leurs discours leur intériorité, leurs passions se disent sans tabou ni obstacle. On se trouve avant la complexité de l'homme et du monde, avant tout psychologisme, dans une poétique du surgissement et une esthétique de la transparence antérieure à la littérature, en quelque sorte.

insiste sur ses formes intellectuelles et dialogiques plutôt que symboliques ou sémantiques, la reconnaissance est l'essence du sentiment littéraire : elle est un renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance et conduit à la terreur ou à la pitié, mais aussi à une joie cognitive. Ricœur emploie la très belle métaphore d'une « force d'irradiation et d'irrigation au cœur même des transactions marquées du sceau de la lutte<sup>6</sup> » pour définir la reconnaissance — heureuse ou tragique pour le personnage, mais pour le spectateur toujours herméneutiquement forte.

Pourtant, dans son acception poétique (celle de la scène de reconnaissance), la reconnaissance est absente de la littérature moderne, voire ridiculisée par le théâtre de boulevard : l'intériorisation du sentiment tragique à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et la substitution du réalisme au vraisemblable proscrivent cet artifice. Le doute est présent déjà chez Corneille : « Je sais que l'Agnition est un grand ornement dans les Tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses incommodités<sup>7</sup>. » De même, en 1636, Dalibray, dans la préface de son *Torrismon*, en condamne les facilités : « Or il faut remarquer que la reconnaissance est d'autant meilleure qu'elle se fait sans aucuns signes pris de dehors, qu'elle vient et se tire de la chose mesme et de la disposition du sujet ; Toucher seulement les yeux des Spectateurs, dépend de l'Acteur et de l'appareil du Theatre, et non pas de l'art<sup>8</sup>. » Si elle persiste comme motif, la reconnaissance bascule ainsi dans le mélodrame ou la comédie bourgeoise. La non-reconnaissance échoit non à des événements extérieurs et métaphysiques, mais à l'obscurité des êtres à eux-mêmes et au poids de l'histoire. Dans le théâtre, la question était celle de l'incommunication entre les êtres malgré un système de signes efficace, ce qui autorisait ultimement la restauration de la communication (Molière) ; dans le roman réaliste, ce qui est en jeu, c'est l'opposition entre une possibilité effective (sociale, psychologique) de communiquer et le caractère inadéquat, inapproprié, inefficace ou au contraire trop efficace, logocentré, du système de signes : *Madame Bovary*, qui agit sans comprendre, remplace *La Princesse de Clèves*, qui comprend sans agir, si l'on veut. Autrement dit, et en ne faisant que poursuivre le travail historique de Terence Cave, qui s'est intéressé précisément aux mutations de l'agnition, on pourrait distinguer plusieurs ères : l'âge classique, où la question éthique et métaphysique est celle de la reconnaissance dramatique ; ensuite la perte progressive de la force de l'évidence et de la violence disruptive autorisée par la reconnaissance, et l'émergence d'enjeux non tragiques ou à l'inverse comiques, mais psychologiques ou ludiques, liés à celle-ci (pensons, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Marivaux). Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, un usage étendu du motif (Cave parle d'« *extended set*<sup>9</sup> »), où la reconnaissance pose la question du réalisme, c'est-à-dire de l'efficacité référentielle des signes. Enfin, le XX<sup>e</sup> siècle repose explicitement la question du fonctionnement du triangle sémantique et le met en doute dans son essence même : lorsque l'idée émerge avec Saussure, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que toute identité est différentielle, la reconnaissance devient impossible au point que nul ne se reconnaît, au point que l'intériorité se ferme peu à peu et se diffracte, ou devient de la responsabilité du lecteur. On passe d'une reconnaissance comme drame inéluctable (Edipe) ou comme miracle euphorisant (dans l'œuvre de Beaumarchais, par exemple, où l'on pourrait voir, pour reprendre quelques belles métaphores de Ricœur en les décontextualisant,

---

<sup>6</sup> Paul RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 319.

<sup>7</sup> Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* [1660], in *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 110.

<sup>8</sup> DALIBRAY, *Le Torrismon du Tasse*, Paris, impr. de D. Houssaye, 1636, « Au Lecteur », n. p. (d), passage signalé par M. VUILLERMOZ, art. cité, p. 125.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 491.

une « phénoménologie de la mutualité » qui mettrait l'accent sur « le geste même de donner<sup>10</sup> ») à un *drame de la reconnaissance* comme vaine lutte.

Cette disqualification est plus, me semble-t-il, que le simple signe du triomphe du paradigme réaliste sur le paradigme idéaliste ou de la réflexivité accrue de l'écriture romanesque, elle est indissociable d'une mutation culturelle : en effet, dans sa dimension « archaïque », la reconnaissance théâtrale rescénarise des rites de retour, étudiés par Arnold Van Gennep dans le contexte de l'anthropologie. Ceux-ci, que l'on trouve présents dans les sociétés premières comme dans les pratiques médiévales (circulation des marchands, retour de compagnonnage), sont des rites d'agrégation et de purification passant « par l'habitude de munir le voyageur à chaque départ d'un signe de reconnaissance (bâton, tessère, lettre, etc.)<sup>11</sup> » Mais avec l'entrée dans l'histoire et la question du retour après la guerre (de Troie, de de croisade, par exemple), cette reconnaissance peut faire problème : ainsi d'Ulysse, ainsi d'Œdipe, ainsi de Martin Guerre, dont l'irreconnaissance a fasciné depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son appendice au travail de Natalie Zemon Davis sur Martin Guerre, Carlo Ginzburg souligne d'ailleurs à quel point la lecture faite du procès de Martin à son retour emprunte directement aux modèles de « substitution de personne » de la tragédie ou de la comédie antique, les commentateurs de l'époque invoquant notamment Plaute<sup>12</sup>. C'est que, comme le souligne dans un très bel essai Claude Arnaud, la puissance romanesque du scénario de Martin Guerre est à rendre tout écrivain jaloux : en mettant en scène un personnage, l'usurpateur, qui doit ressembler à son nom et à ce qu'il peut imaginer être un soldat au retour de la guerre, le récit interroge « l'ambiguïté fondatrice de cette notion d'identité, laquelle désigne à la fois ce qui nous est propre et ce qui nous fait ressembler à autrui<sup>13</sup> ». Ainsi, les scénarios particulièrement puissants de la reconnaissance ou de l'irreconnaissance semblent intriquer motifs archaïques ou archétypiques de réagrégation et schémas théâtraux — en un sens le scénario œdipien de reconnaissance impossible n'est-il pas le cas le plus manifeste d'artialisation d'une tragédie dont le modèle interpénètre jusqu'à la structure fondamentale de la psyché ?... Sans chercher à réintroduire une causalité claire, force est donc de constater qu'il semble difficile de ne pas rapprocher les schémas ritualisés et les mises en intrigue de la reconnaissance, les disfonctionnements des scénarios et les mises en scène tragiques de ces disfonctionnements, trouble dont l'histoire de Martin Guerre est comme l'emblème.

À défaut d'être capable de commenter l'histoire de Martin Guerre, j'essaierai d'en trouver preuve dans un cas moderne d'irreconnaissance, *Le Colonel Chabert* de Balzac, mise en scène de ce que Vincent Descombes a joliment appelé « les embarras de l'identité<sup>14</sup> ».

\*\*\*

Comme vous vous en souvenez assurément, *Le Colonel Chabert* relate l'histoire tragique d'une reconnaissance impossible : le militaire, laissé pour mort à Eylau en 1807, a survécu à ses blessures et a traversé l'Allemagne pour rentrer en France. Là, personne n'a voulu le croire et, réduit à la misère, il ne peut faire reconnaître ses droits. Son ambitieuse et égoïste épouse s'est remariée au comte Ferraud, favori de Louis XVIII. Un avoué, Derville, le croit et

---

<sup>10</sup> P. RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance*, op. cit., p. 332, 350.

<sup>11</sup> Arnold VAN GENNEP, *Les Rites de passage* [1909], Paris, A. et J. Picard, 2011, p. 57.

<sup>12</sup> Carlo GINZBURG, « Preuves et possibilités » [1984], préface à Nathalie ZEMON DAVIS, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2008, p. 17.

<sup>13</sup> Claude ARNAUD, *Qui dit je en nous ?*, Paris, Grasset, 2006, p. 93. Voir l'ensemble du chapitre « Martin Guerre, ou l'un ou l'autre », p. 57-93.

<sup>14</sup> Vincent DESCOMBES, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2013.

lui verse quelques subsides en attendant de faire triompher sa cause. Chabert s'établit chez un de ses anciens soldats. Misant sur l'amour que son époux légitime éprouve toujours pour elle, la comtesse Ferraud, femme sans cœur comme la Fœdora de *La Peau de chagrin*, accepte une transaction : elle versera au colonel une pension s'il consent à ne pas compromettre sa position sociale. Dégoûté par tant d'ignominie, Chabert renonce à tout et se retire. Des années plus tard, Derville le reconnaît sous les traits d'un miséreux, pensionnaire de l'hospice de Bicêtre où la comtesse l'a fait placer.

On peut partir de cet échec — contraire à toute la tradition romanesque où la reconnaissance réussit toujours *in fine*, que ce soit pour le bonheur de retrouvailles ou pour conduire (pensons à nouveau à *Œdipe*) à la mère de toutes les tragédies. Cette non-reconnaissance est liée, comme la suggère T. Cave en analysant le roman<sup>15</sup>, à un contexte historique de brouillage du système social et de réorganisation problématique de la mémoire collective — de la même manière que l'obsession de l'inceste dans la tragédie du XVIII<sup>e</sup> siècle (alors que le thème est étranger au XVII<sup>e</sup> et même refusé par l'âge classique, on l'a vu) était liée à un désordre amoureux où les nobles craignaient de reconnaître dans une possible maîtresse une fille illégitime<sup>16</sup> — : l'histoire de Chabert met en scène les difficultés de ce que les historiens Guillaume Piketty et Bruno Cabanes nomment le « retour à l'intime au sortir de la guerre<sup>17</sup> » dans un cadre de brassage social accéléré rendant la non-reconnaissance possible.

De fait, le récit possède plusieurs caractéristiques novatrices :

— la non-reconnaissance se dit d'emblée et avec violence comme une inversion de la tradition. La synecdoque qui est au cœur du processus de reconnaissance n'induit pas l'identité, comme dans la tradition romanesque, mais la déshumanisation, la réification : « Allons ! encore notre vieux carrick ! » pour citer les premiers mots du roman, auxquels il est répondu : « Si c'est un homme, pourquoi l'appellez-vous *vieux carrick*<sup>18</sup> ? » ;

— elle est donc moins une non-identification ou une identification fautive qu'une généralisation écrasante. Ce qui écrase Chabert, c'est le nombre des disparus (il n'est pas anodin que la scène inaugurale soit une scène de copie, où des clercs écrivent à plusieurs exemplaires une requête en restitution de biens) et la disponibilité d'une catégorie substitutive : Chabert finit par trouver place dans un hôpital ; il survit à la perte définitive que constitue son absence d'identité (choix dramatique infiniment plus puissant, je crois, que celui de le faire mourir).

— Bonjour, colonel Chabert, lui dit Derville.

— Pas Chabert ! pas Chabert ! je me nomme Hyacinthe, répondit le vieillard. Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle [...].

Et Derville de commenter :

---

<sup>15</sup> T. CAVE, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 397-409.

<sup>16</sup> Voir F. LAVOCAT, « L'inceste adelphique sur la scène (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>) ou la tragédie introuvable » in *Fratries. Frères et sœurs dans la Littérature et les Arts, de l'Antiquité à nos jours* « L'inceste adelphique sur la scène (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>) ou la tragédie introuvable » in *Fratries. Frères et sœurs dans la Littérature et les Arts, de l'Antiquité à nos jours*, (Actes du XXXII<sup>e</sup> colloque de la S.F.L.G. C, 19-21 déc 2002), textes réunis par Florence Godeau, Kimé, 2003, pp. 183-192. Actes du XXXII<sup>e</sup> colloque de la S.F.L.G. C, 19-21 déc 2002), textes réunis par Florence Godeau, Kimé, 2003, pp. 183-192.

<sup>17</sup> Bruno CABANES et Guillaume PIKETTY (dir.), *Retour à l'intime : au sortir de la guerre*, Paris, Tallandier, 2009.

<sup>18</sup> Honoré de BALZAC, *Le Colonel Chabert* [1844], suivi de *Le Contrat de Mariage*, préface, commentaires et notes de Pierre Barberis, Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1984, p. 11-12.

— Quelle destinée ! [...] Sorti de l'hospice des *Enfants trouvés*, il revient mourir à l'hospice de la *Vieillesse*, après avoir, dans l'intervalle, aidé Napoléon à conquérir l'Égypte et l'Europe<sup>19</sup>.

Par-delà la simple question de l'hypocrisie sociale, par-delà la critique d'une société de la quantité et de la raison, de l'industrialisation et de la sociologie, par-delà même le caractère troublant, presque d'un point de vue anthropologique, de ce retour à la vie, ce qui me semble le plus important ici, c'est le disfonctionnement des mécanismes interprétatifs ; allons voir dans les détails quelle est la raison possible de la mésidentification, en analysant la rencontre initiale entre Chabert et les clercs de l'étude Derville.

a) Première hypothèse : la mauvaise foi ?

Elle est à écarter rapidement : si l'on regarde précisément le texte, les arguments opposés pour ne pas reconnaître Chabert sont le fait que la mort de Chabert a déjà été entérinée par le droit (l'irréversibilité des écrits à laquelle doit s'opposer *a posteriori* la force de l'écrit romanesque), et la compromission économique (la comtesse Ferraud est la cliente de Derville) ; mais en réalité, ce qui fait renoncer les clercs à revenir sur la mort de Chabert, c'est une envie d'aller au spectacle (potentialisée par un effet de groupe). La mauvaise foi est moins importante que la concurrence d'un autre théâtre que celui de la vérité : point qui me semble le plus intéressant puisque la scène inaugurale où Chabert n'est pas reconnu est immédiatement suivie d'un débat sur ce qu'est l'essence d'un spectacle, débat dont l'issue est de donner comme paradigme du spectacle non ce que l'on « voit » mais ce qui est payé (déchéance axiologique) et ce qui est représenté sous la forme de statues de cires (déchéance ontologique). Autrement dit, le monde moderne incarné par les clercs d'avoué associe la vérité au collectif, au divertissement, à une transaction pécuniaire (soulignons que Godeschal évoque que ce qui est vu dépend de ce qui est payé), et au goût des simulacres.

b) Seconde hypothèse : la fracture de la réalité ?

L'identification présuppose une attente ; or, ici, ce n'est pas que l'attente n'existe pas (les avoués comme la société savent que certains êtres ont été donnés pour morts et peuvent revenir), mais c'est qu'elle est saturée par leur nombre : Chabert se plaint d'avoir été « enterré sous des morts » et d'être maintenant « enterré sous des vivants<sup>20</sup> ». D'où cette hésitation : on se demande si le personnage est « un déterré », « quelque colonel qui réclame un arriéré », « un ancien concierge », « un portier », un noble qui a « tiré le cordon », un « brasseur en 1789, et colonel sous la République<sup>21</sup> » : la reconnaissance ne s'opère pas parce qu'elle se confronte à une histoire en lambeaux, qu'il faudrait suturer de toutes parts.

Lorsqu'il est « déterré », Chabert est méconnaissable parce qu'il est privé de signes : « Quoique mes yeux, ma voix fussent, me dit-il, singulièrement altérés, que je n'eusse plus ni cheveux, ni dents, ni sourcils, que je fusse blanc comme un Albinos, il finit par retrouver son colonel dans le mendiant, après mille interrogations auxquelles je répondis victorieusement<sup>22</sup> », dit-il de son camarade Boutin, « le seul qui ait voulu me reconnaître<sup>23</sup> ». Mais le Chabert qui vient se faire reconnaître à l'Étude Derville n'est pas reconnu parce qu'il

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.

est en quelque sorte préinterprété par d'autres signes : « Les portiers sont seuls doués par la nature de carricks usés, huileux et déchiquetés par le bas comme l'est celui de ce vieux bonhomme ! Vous n'avez donc vu ni ses bottes éculées qui prennent l'eau, ni sa cravate qui lui sert de chemise ? Il a couché sous les ponts<sup>24</sup>. ». Il est victime d'une erreur d'interprétation qui est une surinterprétation.

### c) Troisième hypothèse : l'impuissance des discours ?

Tout se passe étrangement comme si l'évidence visuelle qui faisait la force de la reconnaissance scénique n'existait plus dans le roman, qui fait tout au contraire pour démontrer l'impuissance des discours. Ainsi, le seul point dont dispose celui que l'on ne reconnaît pas, c'est la tautologie. Quels sont les deux mots prononcés par Chabert ? un acquiescement à son nom : « Lui-même<sup>25</sup>. » *Ecce homo*.

Il y a en quelque sorte une intériorisation de l'impossibilité de la reconnaissance : le lecteur souffre de l'absence de pugnacité de Chabert, qui accepte la transaction qui le fait renoncer à son nom en déjouant le fonctionnement social des identités, selon lequel on conserve toujours son nom. Certes, il y a quelque chose de sublime dans l'acquiescement à la non-reconnaissance : Chabert se sacrifie à l'ordre superficiel, visuel, du monde : « Un soir, en voyant cette mère au milieu de ses enfants, le soldat fut séduit par les touchantes grâces d'un tableau de famille, à la campagne, dans l'ombre et le silence ; il prit la résolution de rester mort, et, ne s'effrayant plus de l'authenticité d'un acte, il demanda comment il fallait s'y prendre pour assurer irrévocablement le bonheur de cette famille<sup>26</sup>. »

Certes, à la fin du roman, la reconnaissance (au sens propre d'*anagnôrisis*) d'un Chabert épuisé par Derville conduit à sa reconnaissance (au sens de dette morale) dans une scène de reconnaissance au sens classique du terme. Mais au lieu d'engager un discours de l'anamnèse et la reconstruction miraculeuse des identités si caractéristique des scènes de reconnaissance, elle conduit au silence. Par un cruel paradoxe, ce silence est donc à la fois le résultat de la reconnaissance et sa preuve : « Le colonel pleura. La reconnaissance étouffa sa voix. Cette pénétrante et indicible éloquence qui est dans le regard, dans le geste, dans le silence même, acheva de convaincre Derville et le toucha vivement<sup>27</sup>. »

### d) Quatrième et dernière hypothèse : l'impossibilité de la restauration ?

Si la reconnaissance est impossible, c'est sans doute aussi que Chabert demande le retour des choses qui ne se restaurent pas par l'intelligence cognitive : l'amour et la vie, qui relève par essence du pouvoir divin. Par un passage de relais, à ces reconnaissances impossibles puisqu'il n'y a plus de Dieu pour assurer une issue heureuse (ou une réinterprétation heuristique de l'échec de la reconnaissance, qui s'explique par une faute commise et devient exemplaire) correspondent les pouvoirs du romancier moderne. La violence de cette non-reconnaissance fait du romancier le réparateur de l'injustice, celui qui dévoile le caché, le secret (en des termes que vous savez être profondément balzacien), et qui restaure la cohérence sémantique de l'histoire : d'une part, la non-reconnaissance conduit à une émotion de la responsabilité impuissante puisque par délégation, l'esprit du spectateur porte à lui tout seul la vérité du temps et la continuité des signes, dans une passivité proprement tragique face au destin textuel qui caractérise l'immersion fictionnelle ; mais d'autre part, la lecture

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 38.

collaborative que propose Balzac assure cette réparation proprement littéraire qu'est la participation à une enquête en compagnie du narrateur.

\*\*\*

Comme le montre *Le Colonel Chabert*, le XIX<sup>e</sup> siècle déplace le cœur de l'opération de reconnaissance du dramatique au mimétique (à la faveur d'une bascule générique qui donne au roman la place du théâtre). Dramatisée par son importation dans l'ordre narratif, l'opération de reconnaissance fait alors de la question épistémologique l'objet même du roman. Cette accession du savoir au rang d'objet dramatique marquée par Balzac a pour contrepartie l'accession du savoir au rang d'objet axiologique (dans un genre qui s'appelle le roman policier) et, plus tardivement, au rang d'objet esthétique, d'abord par le détour des genres paralittéraires (le roman d'anticipation, le roman scientifique), puis par l'esthétisation de la méditation de l'acte spéculatif lui-même, où le roman fait de la spéculation dans une esthétisation de la spéculation et de l'opération cognitive : c'est peut-être, par-delà le formalisme, l'intérêt de l'œuvre proustienne, roman de la reconnaissance de soi. Celle-ci est la seule reconnaissance heureuse, car tous les autres récits de reconnaissance sont des récits de reconnaissance malheureuse, d'identité terrible. Les romans de Balzac sont souvent des fables de l'échec ou de la fausse reconnaissance : fausse reconnaissance dans *Une ténébreuse affaire*, qui est à la fois le premier roman policier de l'histoire et un roman policier qui s'achève par un échec : l'obscurcissement des signes et leur pullulement qui rendent possible l'idée même de roman policier conduisent non à la vérité, mais à la condamnation à mort de faux coupables. Si la vérité se fait, c'est par une rupture totale du contrat énonciatif et une scène ultime, très artificielle, où le narrateur, redevenu omniscient, fait parler les coupables.

En un sens, le XIX<sup>e</sup> siècle renonce à proposer une issue dialectique à toute crise : elle pense avec Hegel ou Marx la quête conflictuelle de reconnaissance comme moteur de l'identité individuelle et sociale, elle propose une théorie de la rencontre amoureuse dans le roman où l'évidence ne se déduit plus de la restauration naturelle des parts disjointes du même, mais par un « coup de foudre ». La restauration par la reconnaissance romanesque qu'accomplit Balzac, s'effectue non par un jeu structural de restauration fonctionnelle où chacun revient à peine transformé à sa place, elle s'effectue entre la vérité visible du monde et sa vérité invisible, elle fait le pari d'être capable de modéliser efficacement sans compromettre la variabilité et la fluidité du réel empirique, elle démontre son attitude à invoquer des modèles scientifiques ou parascientifiques d'induction (d'extraction, si l'on préfère), et des modèles — poétiques — de déduction (de transfert). Les débats sur les romans au XVII<sup>e</sup> siècle s'intéressaient au caractère vraisemblable ou légitime des actions des personnages ; ceux du XIX<sup>e</sup> siècle s'attachent à contester les moyens de la représentation (pensons aux disputes méthodologiques qui jalonnent l'histoire du réalisme) ou sa légitimité même (pensons aux procès intentés aux romanciers). Thématiquement, lorsque la reconnaissance survit dans le roman, on ne se reconnaît pas dans des personnages qui seraient source d'exemplarité, mais dans leurs difficultés à reconnaître le monde ou à être reconnu par lui. Comme l'écrit T. Cave, la reconnaissance dans *Le Colonel Chabert* est le nœud et non plus le dénouement de l'intrigue<sup>28</sup>. Le bonheur de la restauration propre à la reconnaissance n'est plus de reconnaître avant l'heure le fils retrouvé, c'est de se reconnaître dans celui qui ne reconnaît pas ou n'est pas reconnu dans un monde. Le roman moderne ne fonctionne plus avec le paradigme présuppositionnel de la fable : « Le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours

---

<sup>28</sup> T. CAVE, *Recognitions*, op. cit., p. 399.



classique (soumis au vraisemblable ancien), c'est : *Esto (Soit, Admettons...)*<sup>29</sup> », disait Barthes, mais dans celui du roman moderne, c'est un : « Soit, prouvons » la validité de notre système mimétique à l'intérieur des différentes options de la poétique romanesque, mais aussi face aux savoirs scientifiques qui envahissent le monde.

Balzac semble acquiescer à la déshumanisation et à la déchéance ontologique. Les seuls qualificatifs efficaces pour décrire Chabert, en un portrait « hors cadre » et donc optiquement non reconnaissable, ce sont les comparants artistiques : « un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre<sup>30</sup> » : Chabert a le choix entre le néant (rien au monde de plus fugace qu'une silhouette projetée due au hasard) ou un tableau, c'est-à-dire une reconnaissance analogique, non *figurative* mais *figurale*. Cette reconnaissance efficace mais abstraite de l'art est elle-même renvoyée à sa contingence (« fantaisies que les peintres s'amuse à dessiner au bas de leurs pierres lithographiques en causant avec leurs amis<sup>31</sup> ») et le portrait, par des généralisations successives, renvoie Chabert à une mimésis encore plus abstraite, la plus abstraite qui soit : celle de l'allégorie. Car à la fin du portrait, Chabert n'induit plus une quelque reconnaissance que ce soit, il la subit, il est déduit du monde : « Mais un observateur, et surtout un avoué, aurait trouvé de plus en cet homme foudroyé les signes d'une douleur profonde, les indices d'une misère qui avait dégradé ce visage, comme les gouttes d'eau tombées du ciel sur un beau marbre l'ont à la longue défiguré<sup>32</sup>. » L'indice, le signe, ne sert plus à reconnaître l'homme, c'est-à-dire le particulier et l'empirique contre le monde. La reconnaissance n'a plus ce caractère d'attentat contre les universaux ou de scandale philosophique qui la caractérisait dans la tradition occidentale (je reprends ici presque textuellement des expressions de T. Cave<sup>33</sup>), elle signifie simplement une « misère », que l'on donne au terme un sens métaphysique ou historique. Bref : Chabert n'est plus le « signifiant intraitable » de la réalité mais le signifié d'un signifiant immense : s'il est sauvé — peut-être — par la littérature, il est enterré par la parole.

Tout se passe alors comme si Balzac devait nous faire comprendre non seulement l'impossibilité sociale ou culturelle de la reconnaissance (par absence de catégorie), mais les difficultés mêmes de toute parole à décrypter efficacement les signes et à faire émerger l'évidence visuelle qui était propre à la reconnaissance dans la tradition classique.

\*\*\*

Concluons.

La reconnaissance possède une assise cognitive ou mentale profonde ; elle est donc un mécanisme de « bas niveau » : au niveau du signe, elle est antérieure à la compréhension, comme l'a signalé Benveniste ; au niveau du référent, elle se situe *avant* l'interprétation dont elle est le *requisit*, comme l'a montré Antoine Compagnon en analysant le fonctionnement des références intralinguistiques (citationnelles)<sup>34</sup>. Elle est, avant d'être une le triomphe du langage, une opération anté-sémantique si l'on veut, qui attrape le lecteur par le regard (d'où

---

<sup>29</sup> Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 88.

<sup>30</sup> BALZAC, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Sur la notion de « scandale », voir notamment l'Introduction de T. CAVE, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 1-9.

<sup>34</sup> Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, p. 64-65 ; Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 71-72.

la critique chez Aristote de la reconnaissance visuelle opposée à la reconnaissance intellectuelle) ; mais dans le champ de la modernité en particulier, elle se dit par une métaphore cynégétique par opposition à une déduction rationnelle ; la reconnaissance est le critère de l'intelligibilité, mais d'une intelligibilité pragmatique, policière, qui se rapproche plus de la mètis grecque ou de l'instant du chasseur qui suit comme les enquêteurs d'*Une ténébreuse affaire* des signes de pistes, que de l'intelligence philosophique, comme l'a montré C. Ginzburg.

Si la reconnaissance interroge notre acquiescement à l'illusion linguistique et si elle peut dénoncer l'artificialité du littéraire (brèche dans laquelle, par exemple, Mario Lavagetto s'est engouffré dans *La Cicatrice de Montaigne*<sup>35</sup>, en récusant la validité de toutes les grandes scènes de reconnaissance de l'histoire de la littérature, et en premier lieu celle, fondatrice, de l'*Odyssée*), elle est indissociable de schémas et de scénarios sociétaux, ainsi que d'enjeux épistémologiques. Sur le plan cognitif, la reconnaissance s'appuie sur des mécanismes de conscience « de bas niveau », pour employer une métaphore de l'information, qui fonctionnent sur le mode du bouclage et du retour qualifié à une donnée initiale, mécanisme de reconnaissance linguistique transposé sur un ordre symbolique — puisqu'on valide du dramaturgique (de l'actanciel) à partir de processus cognitifs (fonctionnant naturellement dans l'ordre du signe) ; sur le plan historique, elle est indissociable des situations de retour qui invoquent des rites de passage et de retour à l'ordre intime et social. L'émotion de la reconnaissance est donc indissolublement artistique et anthropologique, puisqu'elle articule la littérarité même de la littérature au niveau du signifiant (acquiescement au signe) et du signifié (acquiescement au signifié, à la mise en intrigue de la reconnaissance) avec les mécanismes permettant la cohésion et la perpétuation des structures sociétales et familiales. Ses dysfonctionnements à l'âge moderne sont indissolublement ceux de la littérature elle-même comme système de signes et de la société comme système de repères. Ainsi, les émotions qu'elle engendre — et le succès du roman de Balzac en est la preuve — ne sauraient n'être que l'affleurement artistique de problèmes historiques : en tant que jeux des signes, ils en configurent, à un niveau psychologique et anthropologique profond, la nature.

Alexandre GEFEN  
CNRS — Université Paris 4 Sorbonne

---

<sup>35</sup> Mario LAVAGETTO, *La Cicatrice de Montaigne : les mensonges dans la littérature* [1992], trad. de l'italien par Adrien Pasquali, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1997.