

COLLOQUE-FESTIVAL

LA SCÈNE DE
RECONNAISSANCE

DANS LES THÉÂTRES FRANÇAIS ET ANGLAIS
XVI^e – XVIII^e SIÈCLES

PROGRAMME ARRÊT SUR SCÈNE



organisé par
l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières
(IRCL-UMR 5186 du CNRS)
Université Paul-Valéry—Montpellier 3

Sous la direction de
Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY
Franck SALAÜN
Nathalie VIENNE-GUERRIN



THÉÂTRE LA VIGNETTE
MONTPELLIER 4, 5, 6 AVRIL 2012

Colloque
Abstracts et biographies



Photo en couverture

Twelfth Night (La Nuit des rois), mis en scène par Josie Rourke, Chicago Shakespeare Theater, Chicago, avril 2009. La scène représente le moment des retrouvailles entre deux jumeaux, Sebastian (Peterson Townsend), à gauche, et Viola (Michelle Beck), à droite.

Photo: Liz Lauren

Site web du Chicago Shakespeare Theater : www.chicagoshakes.com

Considérée par Aristote comme l'une des plus belles parties de la fable tragique, la reconnaissance, dont l'étendue est variable, intervient le plus souvent immédiatement avant le dénouement, qu'elle a précisément pour fonction de déclencher. Quant à l'objet de la reconnaissance, les théoriciens distinguent plusieurs cas de figure, mais il correspond généralement à l'identité d'un protagoniste. L'étude des scènes de reconnaissance dans les théâtres anglais et français de la Renaissance et de l'âge classique, et les mises en scène préparées pour le Colloque-Festival de Montpellier, nous permettront d'interroger les enjeux esthétiques et dramaturgiques de ce type de scènes. En tenant compte de l'histoire du concept d'anagnorisis et sur la base d'un corpus allant de Sophocle à Beaumarchais, en passant par Shakespeare, Rotrou, Molière et Lillo, sans oublier les auteurs de parodies, on s'intéressera aux différences génériques, à la réversibilité tonale de la scène de reconnaissance, qui peut être, selon les époques et les aires culturelles, un sommet de pathétique, un marqueur de théâtralité, voire un procédé authentiquement comique. Les discussions amenées par les exposés et les spectacles porteront également sur l'étendue de la scène de reconnaissance, sa préparation et sa fonction, en particulier par rapport au dénouement, avec lequel elle ne coïncide pas toujours.

Comité d'organisation

Nathalie Vienne-Guerrin (IRCL / Montpellier-III)
Janice Valls-Russell (CNRS / Montpellier-III)
Franck Salaün (IRCL / Montpellier-III)
Bénédicte Louvat-Molozay (IRCL / Montpellier-III)
Alban Deleris, Doctorant (IRCL / Montpellier-III)
Vanessa Kuhner-Blahá, Secrétariat (IRCL)
Brigitte Belin, Gestion (IRCL)
Magali Abella, Communication (IRCL)

Théâtre La Vignette

Frédéric Sacard, Directeur
Nicolas Dubourg, Administrateur
Hervé Duvel, Régisseur general

DSI — équipe audiovisuelle (Université Paul-Valéry—Montpellier 3)

Fabrice Belmessieri (tournage vidéo), Hamed Benhamed (tournage vidéo), Ahmad Joumblat (montage video)

Aide logistique (étudiants)

Noémie Charrié, Charlène Cruxent, Marion Fandre, Alison Gilbreath, Fabien Girard, Nathalie Oziol, Stéphanie Rouesnel, Sébastien Sosa, Adrien Valgalier, Maya Zemiti

Partenaires

Université Paul-Valéry Montpellier-III, Service des Relations Internationales, UFR1, UFR2, Département d'Anglais, Département de Lettres Modernes, RIRRA 21, La Vignette, CNRS, University of Sheffield, Université Paris-Ouest, Université Paris-III, Université Paris-Diderot, Institut Universitaire de France.

Mercredi 4 avril 2012
Matin / COLLOQUE

Marie-Pierre Noël (Université Paul-Valéry—Montpellier 3)

La reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide : enjeux esthétiques et dramaturgiques

Cette communication se propose, au-delà de la définition de la « reconnaissance » (*anagnôrisis*) donnée par Aristote au IV^e siècle avant J.-C. dans sa *Poétique*, d'interroger les pratiques théâtrales du siècle précédent, celles d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Pour ce faire, nous étudierons plus particulièrement la manière dont les trois Tragiques mettent en scène la reconnaissance d'Oreste par sa sœur Électre, dans les *Choéphores* (Eschyle) et les deux *Électre* (Sophocle et Euripide), et nous analyserons les enjeux esthétiques et dramaturgiques qui sous-tendent les différents traitements de cette même scène.

Beyond the definition of "recognition" (*Anagnorisis*) given by Aristotle in the fourth century BC in his *Poetics*, this paper will question theatrical practices of the previous century, those of Aeschylus, Sophocles and Euripides. To do this, we will study how the three tragedians depict the recognition of Orestes by his sister Electra in *Libation Bearers* (Aeschylus) and the two *Electra* (Sophocles and Euripides) and analyze the different dramaturgical and aesthetic issues underlying the different treatments of the same scene.

Marie-Pierre Noël est ancienne élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de Lettres classiques, et Professeur de langue et littérature grecques à l'Université Paul-Valéry—Montpellier 3 depuis 2000. Elle est directrice de la collection des *Cahiers du GITA* (consacrée au théâtre antique et à sa réception) et Associate Editor de *Rhetorica* (revue de l'*International Society for the History of Rhetoric*). Elle travaille notamment sur la figure de l'intellectuel et la constitution des genres à l'époque classique, la persuasion et les formes dramatiques de la parole à Athènes (rhétorique, philosophie, comédie et tragédie).

Parmi ses publications récentes ou à venir concernant exclusivement le théâtre :

- *Cahiers du GITA* 15 : *Le chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les Oiseaux d'Aristophane*, Montpellier 2005 ;
- *Cahiers du GITA* 19 : (en collaboration avec Ch. Cusset), *Les Nuées d'Aristophane*, 2011 [en cours de publication]
- « Mots nouveaux et idées nouvelles dans les *Nuées* d'Aristophane », *Ktema* 22 (1997), p. 173-184.
- « Aristophane et les intellectuels : le portrait de Socrate et des sophistes dans les *Nuées* », in *Le Théâtre grec antique : la comédie*, Actes du Xe Colloque de la Villa Kérylos (Beaulieu-sur-mer, 1-2 octobre 1999), Paris, 2000, p. 111-128.
- « L'Héraclès couché des *Trachiniennes* », in *Philomythia. Mélanges A. Moreau, Cahiers du GITA* 16, Montpellier, 2008, p. 89-94.
- « Socrate et la géométrie dans les *Nuées* d'Aristophane », *Actes du Congrès Guillaume Budé* (Montpellier, 2008), 2011 [sous presse]
- « Les deux Discours des *Nuées* et les *technai logôn* du V^e siècle », in *Les Nuées d'Aristophane, Cahiers du GITA* 18 (2011), éd. Ch. Cusset-M.-P. Noël [en cours de publication]
- « Du héros épique au héros tragique : la figure d'Héraclès dans le théâtre grec », [en cours de rédaction]

Bénédicte Louvat-Molozay (Université Paul-Valéry—Montpellier 3, IRCL, IUF)

Frontières et objets de la scène de reconnaissance, d'Aristote à Racine

Alors que la reconnaissance est définie chez Aristote en des termes très larges (« le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité [...] ») et que lui-même semble ne pas la limiter à la reconnaissance d'identité (« il peut en survenir à propos d'inanimés ; la reconnaissance peut aussi porter sur le fait qu'un personnage est ou n'est pas l'auteur d'un acte. », *Poétique*, chap. XI), elle semble s'être confondue, au moins dans la mémoire des théoriciens, avec la seule reconnaissance d'identité, sur le modèle d'*Cédipe roi* ou d'*Iphigénie en Tauride*. On tentera de montrer, en confrontant quelques textes théoriques européens des XVI^e et XVII^e siècles (commentateurs italiens d'Aristote, Heinsius, La Mesnardière, d'Aubignac et Corneille) et un échantillon de pièces françaises, tous genres confondus, quels sont, en droit et de fait, les objets sur lesquels peut porter la reconnaissance et ce qui différencie, dans son fonctionnement, la scène de reconnaissance d'identité des autres scènes de reconnaissance.

Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches en littérature française à l'Université Paul-Valéry—Montpellier 3 depuis 1998, membre de l'Institut Universitaire de France, **Bénédicte Louvat-Molozay** travaille essentiellement sur le théâtre français du XVII^e siècle. Elle a publié un ouvrage (*Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Champion, 2002) et plusieurs articles sur les relations entre le théâtre et la musique au XVII^e siècle, notamment sur la comédie-ballet moliéresque. Elle a édité plusieurs œuvres dramatiques (Rotrou, Mairet, Molière) et textes théoriques (les *Discours* de Corneille, en collaboration avec Marc Escola) de la période ; elle a récemment collaboré à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Molière dirigée par G. Forestier et parue dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard (2010) et vient de terminer un essai sur l'élaboration du modèle tragique français entre 1634 et 1642.

Catherine Treilhou-Balaudé (Université Paris 3)

Théâtre dans le théâtre et reconnaissance : images et fictions de l'acteur baroque

La pratique baroque du théâtre dans le théâtre, partagée par Shakespeare et les dramaturges français du premier XVII^e siècle, tant en tragédie qu'en comédie, s'accompagne d'une forme très particulière d'*anagnorisis*, qu'il s'agira ici d'explorer : la reconnaissance de l'acteur dans le personnage, mise en oeuvre dans des contextes fictionnels très divers, et notamment par Shakespeare dans *Hamlet* et *A Midsummer Night's Dream*, par Corneille dans *L'illusion comique*, par Rotrou dans *Le Véritable Saint Genest*.

Entraînant la rupture de l'illusion théâtrale pour les spectateurs internes, le moment de la reconnaissance agit autrement sur le spectateur externe, non sans ébranler le pacte fictionnel et spectaculaire qui le lie à la scène. Nous nous interrogerons sur le principe de dissimulation-révélation de l'identité du comédien mis en oeuvre, sur la permanence d'un « désir d'illusion » dans la réception interne du théâtre, et sur les conclusions que l'on peut en inférer sur le dispositif de réception externe de ce théâtre en miroir.

Catherine Treilhou-Balaudé est Professeure d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EA 3959 Institut de Recherches en Études Théâtrales, directrice du Master mention Etudes théâtrales. Ses travaux portent sur la réception de Shakespeare en France depuis le Romantisme, sur l'actualisation scénique des classiques, ainsi que sur l'esthétique et la théâtralité baroques. Derniers ouvrages publiés : *Le Théâtre dans le théâtre : L'illusion comique de Corneille* (dir.), Paris, CNDP, 2008, *Hamlet, énigmes du texte, réponses de la scène* (dir.), Paris, CNDP, 2012.

Yan Brailowsky (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Reconnaissance et « *acknowledgment* » sur la scène élisabéthaine

Pour des poètes comme Sir Philip Sidney, en multipliant les invraisemblances, le théâtre élisabéthain est scandaleusement anti-aristotélien. Pour un spectateur londonien des années 1580-1600, il est déjà difficile de reconnaître le lieu et le temps de l'action représentée d'une scène à l'autre. En revenant sur les différences entre la théorie antique et les pratiques élisabéthaines, de *Gorboduc* à Shakespeare, en passant par Kyd ou Marlowe, nous montrerons les problèmes épistémiques et herméneutiques posés par les « scènes de reconnaissance ». Nous soulignerons également les évolutions entre 1580 et 1620 et entre différents « genres ». En effet, les scènes de reconnaissance dans *La Tragédie espagnole* ou *Richard III* ne sont pas celles de *La Tempête* ou du *Conte d'hiver*... Tirant alors profit des réflexions du philosophe américain Stanley Cavell sur la (re)connaissance et le théâtre de Shakespeare, on s'interrogera sur les jeux entre connaissance, reconnaissance, méconnaissance et confession dans ces scènes.

Yan Brailowsky est Maître de Conférences en littérature et civilisation britanniques de l'époque *early modern* à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Il a rédigé une thèse sur les prophéties dans le théâtre de Shakespeare, publié des études sur *Le Roi Lear* (SEDES, 2008) et *Le Conte d'hiver* (PUF, 2010), et co-dirigé plusieurs ouvrages sur la littérature et l'histoire à la Renaissance. Alliant l'enseignement et la pratique, il est également comédien dans une troupe professionnelle depuis 2007, et a travaillé à l'Université Paris Ouest comme assistant à la mise en scène de *Sappho* de Lawrence Durrell, en compagnie d'étudiants et d'enseignants, dans le cadre d'un colloque sur l'auteur.

*

Jeudi 5 avril
Matin / COLLOQUE

Athéna Efstathiou-Lavabre (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
« *The Agnus Dei that my mother gave me / upon her deathbed !* » : la reconnaissance dans *A Jovial Crew or The Merry Beggars* (1642) de Richard Brome (1590?-1652)

A Jovial Crew or The Merry Beggars de Richard Brome est l'une des dernières comédies de cet auteur baroque anglais écrivant juste avant la fermeture des théâtres en 1642. Cette communication analysera les enjeux esthétiques et dramaturgiques de la scène de reconnaissance située au cinquième acte, qui, même s'il s'agit de comédie, fait étonnamment écho à la *Poétique* d'Aristote traitant de l'*anagnorisis*.

Athéna Efstathiou-Lavabre est Maître de Conférences à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense au département de LEA. Elle a soutenu son doctorat intitulé « Jeux d'espace et lieux de théâtre : l'œuvre dramatique de Richard Brome (1590 ?-1652) » sous la direction de G. Venet, a publié plusieurs articles sur ce dramaturge et prépare une traduction en ligne de *A Jovial Crew or The Merry Beggars* (1642) avec P. Desmoulière. Outre l'enseignement et ses activités de recherche, elle a pratiqué le théâtre en Australie et en France en tant que comédienne, jouant un répertoire varié dans des compagnies amateurs et semi-professionnelles.

Jacquelyn Bessel (Stratford, Shakespeare Institute)

Mettre en scène la reconnaissance / Staging recognition scenes

Drawing on the language and practices of post-Stanislavsky actor training, this paper reflects on the process of rehearsing and staging the recognition and death of Enobarbus, part of the Performance Research Group's production of *Antony and Cleopatra*, which premiered at the 2010 International Shakespeare Conference. In particular, the paper will draw on the approach to text and subtext practiced by verse and text coach Scott Kaiser (Oregon Shakespeare Festival), in combination with the movement theories pioneered by Rudolf Laban.

Jacquelyn Bessel est Maître de Conférences au Shakespeare Institute (Stratford-upon-Avon). Elle est metteuse en scène et enseigne l'art dramatique. Elle met en scène des pièces de Shakespeare et de ses contemporains. Elle travaille sur la théorie mais aussi la pratique théâtrale et dirige le Performance Research Group (Shakespeare Institute, Stratford). Elle coordonne les masters « Shakespeare and Theatre » et « Shakespeare and Education ».

Florence March (Université d'Avignon)

King Lear de Nahum Tate (1681) : la scène de reconnaissance comme métaphore de l'adaptation

L'année 1660 marque en Angleterre la restauration de la monarchie et celle du théâtre, réduit à la clandestinité pendant l'Interrègne puritain. Les dramaturges font preuve d'une extrême vitalité créative qui se manifeste d'une part à travers l'invention de nouvelles formes dramatiques, d'autre part à travers l'appropriation du corpus renaissant. Nahum Tate s'empare ainsi de *King Lear* en 1681, adaptant la pièce aux nouveaux critères esthétiques et au contexte national particulier dans lequel elle est produite. La « *tatification* » de *King Lear*, pour reprendre le néologisme de Hudson, fait basculer la tragédie du côté de la comédie romantique en créant de toutes pièces une intrigue amoureuse entre Edgar et Cordelia qui aboutit à la célébration de leur union et de leur accession conjointe au trône, en lieu et place des funérailles qui clôturent l'hypotexte shakespearien. Dans la tragédie shakespearienne, Edgar, contraint de se déguiser pour échapper aux machinations machiavéliques de son frère Edmund en mal de reconnaissance, n'est identifié qu'au dernier acte, au moment du duel qui les oppose publiquement. Tate dédouble le processus de reconnaissance, faisant précéder la scène publique d'une scène intime dans laquelle, à l'acte III, les amants ôtent leur masque au sens propre comme au figuré, ouvrant la voie à la justice poétique du dénouement. Ces scènes de reconnaissance cristallisent les stratégies et les enjeux de l'adaptation. Celui qui se révèle, Edgar, est également révélateur du cours de l'histoire, puisqu'il rend à Lear sa dignité et son trône : « Edgar / Has, with himself, reveal'd the King's blest Restoration » (5). La restauration de Lear fait évidemment écho à celle de Charles II, et le processus de réécriture à la restauration officielle du théâtre. La reconnaissance conduit à la renaissance (« *second birth* » selon le texte), sur le plan historique tout autant que dramatique. « Acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent » selon Bergson, la reconnaissance devient, au-delà de la péripétie dramatique, métaphore de l'adaptation de Tate qui réactive la mémoire de l'hypotexte shakespearien tout en affirmant sa propre autonomie. Si les scènes de reconnaissance permettent l'identification des personnages et du passé historique récent, en revanche elles n'invitent pas tant à identifier des formes dramatiques connues qu'à partir en reconnaissance, pour explorer de nouveaux chantiers esthétiques dans un contexte où le théâtre est appelé à se réinventer.

Florence March est Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches en théâtre anglophone à l'Université d'Avignon et chargée de cours à l'ENSATT, l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. À la croisée des études théâtrales et des études anglophones, elle a codirigé l'ouvrage *Théâtre anglophone. De Shakespeare à Sarah Kane* :

l'envers du décor (L'Entretemps, 2008). Elle a publié *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire* (Les Solitaires Intempestifs, 2010), *La Comédie anglaise après Shakespeare. Une esthétique de la théâtralité 1660-1710* (Publications de l'Université de Provence, 2010) et *Relations théâtrales* (préface de Georges Banu, L'Entretemps, 2010). Sa dernière monographie, *Shakespeare au Festival d'Avignon. Configurations textuelles et scéniques 2004-2010*, paraîtra chez L'Entretemps en avril 2012.

Magali Soulatges (Université d'Avignon, IRCL)
La reconnaissance dans le théâtre de Crébillon père

Le théâtre de Crébillon père est une dramaturgie de l'identité qui repose en grande partie sur la « reconnaissance », tant comme un principe d'écriture dramatique que comme une source féconde d'effets spectaculaires. Mais employées de manière récurrente voire systématique, les scènes de reconnaissance délivrent aussi une leçon « philosophique » sur ce qui fonderait l'identité tragique du personnage, ou plutôt rend impossible son unité et sa cohérence : par la reconnaissance de l'Autre, ce théâtre en effet ne cesse d'expérimenter et d'affirmer que « Moi n'est jamais que provisoire ».

Magali Soulatges est Maître de Conférences à l'Université d'Avignon, et membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL-UMR 5186) de l'Université Paul-Valéry—Montpellier 3. Sa thèse de doctorat, soutenue en janvier 2000, portait sur le théâtre de Crébillon père (*Crébillon père et la tragédie « à l'antique » : stratégies et enjeux de la Représentation*), dont elle fait aujourd'hui paraître une édition critique aux Classiques Garnier. Elle travaille sur la tragédie de l'âge classique, son histoire et son évolution, et plus largement sur les arts du spectacle au XVIII^e siècle ; mais aussi sur l'histoire de la langue française et les « français » des XVII^e et XVIII^e siècles, la réception de l'Antiquité, et l'Histoire du livre et de l'édition d'Ancien Régime.

Dernier ouvrage paru : (éd.) Prosper Jolyot de Crébillon, *Théâtre complet : Tome I – Idoménée, Atrée et Thyeste, Électre, Rhadamisthe et Zénobie, Xercès*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

*

Vendredi 6 avril
Matin / COLLOQUE

Jean de Guardia (Université Paris-Est-Créteil, Paris XII)
Molière et ses reconnaissances : les spécificités de l'*anagnorisis* comique

Dans *La Poétique* d'Aristote, et donc dans la pensée classique du théâtre, la reconnaissance apparaît comme un phénomène génériquement assez neutre, au fonctionnement identique en tragédie et en comédie. Elle se présente comme une *structure* abstraite : un passage « de l'ignorance à la connaissance révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur ». Les éléments impliqués dans cette structure de renversement sont bel et bien des variables : indifféremment des personnages de comédie (« désignés pour le bonheur ») ou de tragédie (« désignés pour le malheur »). Cette contribution se propose d'interroger cette apparente neutralité générique : existe-t-il des spécificités du système de la reconnaissance dans la comédie classique ? En utilisant le théâtre de Molière comme *corpus* d'étude, nous essaierons de poser la question sur les deux plans constitutifs du phénomène de la reconnaissance : celui de la scène de reconnaissance et celui de la structure dramatique qui l'amène et la prépare.

On sait que dans le système classique, la comédie est à l'inverse de la tragédie le genre qui commence assez mal et finit bien : les personnages, comme dit Aristote, sont « désignés pour le bonheur » et non « pour le malheur », et la comédie va donc vers la « conjouissance générale », écrivait Corneille. Dès lors, la scène de reconnaissance de comédie ne peut en fait présenter qu'une seule forme : le système des identités révélées par la reconnaissance doit être *plus réjouissant* que le système auquel le spectateur a eu affaire pendant la pièce – ou en tout cas *permettre un événement réjouissant*. Il faudra donc s'interroger sur les possibilités dramaturgiques que cela ouvre pour la comédie, et notamment sur les types de « bonheur » en question. Est-ce un bonheur familial (« un des personnages [qui] a le bonheur de trouver sa famille ou quelqu'un de ses parents », comme l'écrit Riccoboni) ? Social (un gain de statut) ? « Éthique » (un changement avantageux de caractère) ?

En tragédie, la dialectique technique engendrée par la reconnaissance est bien connue : il s'agit d'amener la reconnaissance par un enchaînement vraisemblable d'actions, tout en faisant en sorte que la reconnaissance reste une surprise pour le spectateur. La coexistence de ces deux logiques inverses fait la spécificité de la pièce implexe. Ce principe, qui pourrait fonctionner indépendamment de l'appartenance générique, semble en fait s'appliquer à l'inverse dans la comédie moliéresque. Alors même que les exigences de vraisemblance ne sont pas moindres que dans la tragédie, la reconnaissance se fait souvent dans une relative impréparation, sans pour autant produire une véritable surprise. Nous chercherons à comprendre ce phénomène spécifique à la comédie.

Jean de Guardia est Maître de Conférences en littérature française à l'Université Paris-Est-Créteil (Paris XII). Il travaille sur Molière et la dramaturgie classique, et plus généralement sur la théorie du théâtre.

- *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.
- « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique » [avec Marie Parmentier], *Poétique*, n°158, avril 2009, p. 131-146.

Franck Salaün (Université Paul-Valéry Montpellier 3, IRCL)

La scène de reconnaissance dans le théâtre français du XVIII^e siècle, en particulier chez Voltaire

Je partirai de deux constats. Premier constat : on trouve un très grand nombre de scènes de reconnaissance dans le théâtre français du XVIII^e siècle, des tragédies de Crébillon à *La Mère coupable* de Beaumarchais, en passant par les comédies de Nivelles de La Chaussée. Cette tendance, qui affecte aussi le roman, peut être observée, à des degrés variables, dans tous les genres dramatiques, ainsi que dans les réflexions théoriques sur les parties du poème dramatique et la production de l'intérêt. Deuxième constat : dans l'histoire de la reconnaissance comme procédé littéraire et enjeu théorique, l'âge classique est souvent considéré comme une période de déclin. C'est la thèse brillamment défendue par Terence Cave dans *Recognitions. A Study in Poetics* (1988).

Ces deux constats peuvent sembler contradictoires. Cave souligne d'ailleurs ce paradoxe en abordant le cas de Voltaire. Il est vrai que, de prime abord, prétendre illustrer la thèse du déclin de l'*anagnorisis* par les tragédies d'un auteur qui affectionnait tout particulièrement les reconnaissances, pas uniquement d'ailleurs dans le genre tragique, a de quoi surprendre. Le dossier mérite donc d'être repris, en tenant compte des évolutions en cours au XVIII^e siècle, notamment celles qui se manifestent dans la comédie larmoyante et le genre sérieux.

Maître de Conférences habilité à diriger des recherches en littérature française du XVIII^e siècle, **Franck Salaün** enseigne à l'université Paul-Valéry—Montpellier 3 et est membre de l'IRCL. Depuis sa thèse de doctorat portant sur la place du matérialisme dans la société française du XVIII^e siècle (*L'Ordre des mœurs*, Paris, Kimé, 1996), il mène des recherches sur le statut des

textes et les usages de la fiction, principalement à l'âge classique, de Fénelon à Beaumarchais, en passant par Deslandes, Marivaux, Prévost, Rousseau, Hume et Diderot. Il est membre du Comité de publication des *Œuvres complètes* de Diderot (Paris, Hermann).

Derniers ouvrages parus : *L'Autorité du discours. Recherches sur le statut des textes et la circulation des idées dans l'Europe des Lumières* (Paris, Champion, 2010) ; *Le Genou de Jacques. Singularités et théorie du moi dans l'œuvre de Diderot* (Paris, Hermann, 2010).

Françoise Rubellin (Université de Nantes)

Les scènes de reconnaissance dans le théâtre de Piron

Le cas de Piron est intéressant parce qu'il écrit pour tous les théâtres de Paris et dans tous les genres. On examinera comment il parodie les scènes de reconnaissance comme celle de *Rhadamiste et Zénobie*, de Crébillon, dans *Arlequin Deucalion*, pièce en monologue de la Foire Saint-Germain de 1722, et celles de *Nitétis*, de Danchet, dans *Colombine Nitétis*, pièce pour marionnettes à la Foire Saint-Germain de 1723. Mais il ne se prive pas d'utiliser lui-même, et avec succès, des scènes de reconnaissances dans ses tragédies (*Calisthène*, 1730, *Gustave Wasa*, 1733) ; enfin, il en fait un ressort comique extrêmement efficace dans sa plus célèbre comédie, *La Métromanie* (1738).

Françoise Rubellin est Professeur de littérature française du XVIII^e siècle à l'Université de Nantes. Elle est spécialiste de Marivaux, des théâtres de la Foire, des rapports théâtre et musique, de la parodie d'opéra. Au sein du laboratoire TLI/MMA, elle dirige le Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne (<http://cethefi.org>). Derniers ouvrages parus : *Lectures de Marivaux* (Rennes, PUR, 2009) ; (dir.) *Théâtre de la Foire*, Anthologie (Montpellier, Espaces 34, 2005).

Tiphaine Karsenti (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

La scène de reconnaissance dans les traductions françaises du théâtre de Sophocle entre le XVI^e et le XVIII^e siècles

À partir du XVI^e siècle, certains traducteurs envisagent la possibilité de tenter la transposition en langue française des chefs d'œuvre du théâtre grec : Lazare de Baïf inaugure cette pratique en 1537 avec *l'Électre* de Sophocle, bientôt suivi par d'autres jusqu'en 1572. Il faut ensuite attendre plus d'un siècle pour qu'André Dacier se livre à nouveau à l'exercice en proposant en 1692 une version française d'*Œdipe* et *Électre* de Sophocle. Le XVIII^e siècle verra se multiplier et s'étendre les entreprises du même type, avec notamment *Le Théâtre des Grecs* du révérend-père Brumoy (1730) ou le *Théâtre de Sophocle traduit en entier* par M. de Rochefort (1788). Or les célèbres scènes de reconnaissance de ces pièces revêtent un double statut pour les traducteurs : elles constituent à la fois un dispositif dramatique dont il s'agit de rendre l'efficacité dans la traduction, et – parce qu'elles furent le socle de la réflexion aristotélicienne – un modèle théorique à partir duquel ils développent une pensée dramaturgique. C'est ce double aspect que nous souhaiterions aborder en mettant en lumière d'une part l'évolution de l'appréhension théorique de la scène d'agnition dans les paratextes de ces ouvrages, et en proposant d'autre part une synthèse comparative des différents choix de traduction dans les scènes de reconnaissance d'*Œdipe Roi* et *Électre*. Ce corpus singulier, à la frontière entre écriture dramatique et essai théorique, permettra ainsi de saisir des évolutions dans la pensée et la pratique dramaturgiques au cours de la période qui intéresse le colloque.

Tiphaine Karsenti est Maître de Conférences en études théâtrales à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure et agrégée de lettres classiques, elle a rédigé une thèse sur les utilisations de la matière troyenne dans le théâtre français entre 1562 et 1715 (à paraître chez Champion en 2012). Ses recherches sur le théâtre

d'Ancien Régime se poursuivent aujourd'hui autour de trois axes : les conceptions de la théâtralité dans les traductions du théâtre grec aux XVII^e et XVIII^e siècles ; les théories de l'effet du théâtre à l'époque moderne ; l'utilisation de la mythologie au théâtre.