



Prologue

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, Franck SALAÜN
& Nathalie VIENNE-GUERRIN
(IRCL-UMR5186 DU CNRS, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

Reconnaissance éternelle...

« *I am your father*¹ » ; « *Mum and Dad*² ! » : voilà en quels termes minimalistes se manifeste la reconnaissance dans deux films populaires contemporains, *Star Wars. The Empire Strikes Back* et *Madagascar 2*. Dans *Star Wars*, Darth Vader révèle au jeune Luke Skywalker qu'il est son père, le plongeant littéralement dans un gouffre, symbole s'il en est de la perte de repères et d'identité. Dans *Madagascar 2*, la reconnaissance familiale heureuse et festive passe par la découverte d'une marque de naissance commune au père et au fils. Il ne faut pas chercher beaucoup pour trouver dans la culture cinématographique contemporaine des scènes de reconnaissance en tous genres, des séquences où, en un instant, l'histoire bascule, la fable prend un sens nouveau, la fiction se reconfigure, l'énigme se résout. Du film *Incendies* (2011, réal. Denis Villeneuve, à partir de la pièce homonyme de Wajdi Mouawad) à *Old boy*, film sud-coréen réalisé par Park Chan-Wook (2003) en passant par des films policiers tels que *L.A. Confidential* (réal. Curtis Hanson, 1997, à partir du roman de James Ellroy) ou *Sixième Sens* (réal. M. Night Shyamalan, 2000), le cinéma contemporain est truffé de ces coups de théâtre qui renouent avec la théorie aristotélicienne de *l'anagnorisis* et montrent l'actualité de notre objet d'étude. Sur scène ou à l'écran, ces épisodes de reconnaissance sont d'autant plus efficaces qu'ils constituent ce que l'on pourrait appeler des « instants Eurêka » par lesquels on accède à la compréhension, douloureuse ou joyeuse, de la situation des protagonistes.

Il semble que la reconnaissance ait toujours existé au sein des œuvres de fiction, et nous voyons des scènes de reconnaissance constamment, sans en avoir conscience. Or la reconnaissance, qui est donc une partie essentielle de la fable, semble, depuis l'origine, résister à toute théorisation. Après l'étude panoramique de Terence Cave, parue sous le titre *Recognitions: A Study in Poetics* en 1988, après les colloques d'Oxford (*La Reconnaissance au XVIII^e siècle*, 2005) et d'Arras (*La Reconnaissance sur la scène française*.

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=Lbjru5CQIW4>

² <http://www.youtube.com/watch?v=KsRtLcSLCiw>

xvii^e-xxi^e siècle, 2008), nous avons souhaité, dans le cadre du programme « Arrêt sur scène », qui se donne comme finalité l'étude d'un motif ou d'un procédé à l'échelle de la scène ou de la séquence, reprendre l'enquête en nous concentrant sur les théâtres français et anglais de la première modernité, et en faisant dialoguer la théorie et la pratique pendant trois jours à l'occasion d'un « colloque-festival » (Théâtre La Vignette, Montpellier, 4-6 avril 2012). Cette formule nous a en outre permis d'innover en réservant une place considérable aux mises en scène. Ces choix se retrouvent dans le présent volume. Les captations de séquences de reconnaissance tirées d'un corpus anglais et français varié ne sont pas de simples illustrations des questions abordées dans les différentes communications, mais bien une autre façon de réfléchir sur un même objet. Elles donnent un aperçu de la fréquence d'utilisation d'un procédé qui semble incontournable dans le théâtre de la première modernité, et permettent d'apprécier la théâtralité intrinsèque des scènes de reconnaissance, théâtralité d'autant plus frappante que, à l'exception d'une version abrégée de *La Fausse Suivante* de Marivaux, les spectacles proposés consistaient dans la mise en série de scènes de reconnaissance délibérément sorties de leur cadre³.

*

Dans la tragédie grecque, la scène de reconnaissance possédait déjà une dimension hypertextuelle et polémique essentielle, les tragiques joutant, dans leur traitement de la reconnaissance d'Oreste et d'Électre, à la fois entre eux et avec Homère (Marie-Pierre NOËL). Mais si la reconnaissance existe avant Aristote, c'est bien dans la *Poétique* qu'est inventé le concept d'*anagnorisis*, défini comme « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur⁴ ».

Considérée par Aristote comme l'une des parties les plus belles de la fable tragique, la reconnaissance se donne d'abord à appréhender comme une scène, d'étendue variable, généralement placée peu avant le dénouement, qu'elle a précisément pour fonction de déclencher. Cependant, la scène de reconnaissance précède sa théorisation, et d'abord sa désignation. Dans le domaine français, la lexicalisation du syntagme « scène de reconnaissance » date probablement des années 1730. Dans la littérature anglaise, l'expression « *recognition scene* » semble elle aussi tardive : l'*Oxford English Dictionary* fait remonter la première occurrence à 1838. Quant à l'objet de la reconnaissance, c'est-à-dire ce que la scène se charge de faire accéder à la lumière, il est lui-même variable. S'il s'agit le plus souvent de la découverte de l'identité du ou des protagoniste(s), l'objet de la reconnaissance peut aussi correspondre à d'autres enjeux, en particulier l'innocence ou la culpabilité, et mêler plusieurs des types distingués par Aristote.

Il semble que la scène de reconnaissance s'accommode de tous les genres, mais pas de la même manière à toutes les époques ni des deux côtés de la Manche. Il est donc intéressant d'envisager les différentes façons d'employer ce type de scène, en fonction des genres dramatiques (reconnaissance comique vs reconnaissance tragique, tragi-comique ou pastorale) autant que des codes esthétiques. On est frappé par la réversibilité générique ou tonale de la scène de reconnaissance qui peut être, selon les époques et les

³ Voir les transcriptions des deux tables rondes qui figurent, comme les captations, dans la troisième partie du volume.

⁴ Aristote, *Poétique*, chap. 11, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot.

aires géographiques et culturelles, un sommet de pathétique ou un marqueur de théâtralité, voire un procédé authentiquement comique.

Ainsi, dans le théâtre français d'Ancien Régime, l'histoire de la scène de reconnaissance est fondamentalement discontinue, connaît des flux et des reflux et ne se niche pas nécessairement chez les auteurs auxquels on penserait spontanément : alors que Molière, champion du naturel, y recourt sans compter pour former une grande partie de ses dénouements, ceux notamment de *L'École des femmes*, de *L'Avare* et des *Fourberies de Scapin* – mais pour des raisons qui tiennent à la conception du caractère à l'âge classique (Jean DE GUARDIA) –, Racine et Corneille éprouvent une certaine méfiance à son égard.

Corneille le dit explicitement dans son *Discours de la tragédie* : aux schémas tragiques reposant sur une reconnaissance et donc sur une préalable méconnaissance ou ignorance d'identité, il préfère les « affrontements à visage découvert », « où l'on sait à qui l'on en veut ». Selon lui, la puissance pathétique d'un tel dispositif est bien plus grande que celle mise en œuvre dans les pièces à « agnition », où l'émotion est tout entière concentrée au moment de la scène de reconnaissance. Surtout, Corneille choisit généralement la fidélité à l'Histoire, laquelle compte peu de reconnaissances ; et l'on peut préférer avec lui le dénouement jugé immoral mais historique du *Cid*, à ceux que lui propose l'Académie française pour mettre fin à la Querelle de 1637, dont l'un n'est autre qu'un dénouement par reconnaissance. Quant à Racine, il recourt avec beaucoup de parcimonie au procédé, qui n'est véritablement central que dans ses deux tragédies bibliques, où la question de l'identité a partie liée avec le choix confessionnel (dans *Esther* notamment, l'objet de la reconnaissance est la religion du personnage éponyme). C'est que Racine et Corneille, d'accord entre eux et avec une majorité de leurs contemporains sur ce point, voient moins dans la scène de reconnaissance un catalyseur d'émotions qu'un artifice prompt à dénoncer le caractère fictionnel de la composition théâtrale et à mettre en péril la vraisemblance.

Il n'est donc pas étonnant de voir la scène de reconnaissance s'épanouir dans des genres ou à des périodes où l'on se soucie moins de vraisemblance, comme si, aux yeux des auteurs et des spectateurs, la puissance émotionnelle de la scène de reconnaissance excusait tous les manquements aux règles. Il en va ainsi dans la tragi-comédie et la pastorale des premières décennies du XVII^e siècle, ce qui s'explique non seulement par le caractère foncièrement irrégulier d'un genre comme la tragi-comédie, mais aussi par l'origine romanesque des sources de ces pièces. Surtout, et contrairement à ce qu'un rapide survol de l'histoire du théâtre d'Ancien Régime pouvait laisser penser, il semble que l'âge d'or de la reconnaissance en France ait été le XVIII^e siècle, lequel réinvente, voire invente véritablement *la scène de reconnaissance*, tout en étant parfaitement conscient des potentialités comiques et des retournements parodiques auxquels elle peut donner lieu (Franck SALAÜN). Le théâtre de Crébillon explore les effets tragiques des scènes de reconnaissance au point d'apparaître, pendant plusieurs décennies, comme un modèle aux yeux des critiques. Ce faisant, il interroge l'identité individuelle (Magali SOULATGES) et, d'une certaine manière, renoue avec le thème shakespearien de la résistance à la vérité et de l'aveuglement (Yves THORET).

L'écriture et la mise en scène de la reconnaissance semblent avoir connu en Angleterre et en France une évolution, voire une métamorphose, entre la fin de la Renaissance et le milieu du XVIII^e siècle, peut-être sous l'influence de la *domestic tragedy* et de la comédie larmoyante. Du côté français, cette importance croissante de la scène de reconnaissance n'a pas échappé aux parodistes, comme le montre le cas de Piron, qui s'est

illustré dans les genres dramatiques canoniques, mais aussi dans la parodie, et avec quel brio (Françoise RUBELLIN).

Confronter la scène de reconnaissance à l'impératif de vraisemblance ou de naturel, tenter de concilier les mérites indiscutables de la première en termes d'efficacité pathétique avec la nécessité de se plier au second en déplaçant les objets et les frontières de la reconnaissance et en préférant à la reconnaissance d'identité, qui est à la fois la plus légitime et la plus problématique en termes de naturel, la reconnaissance d'intention, et notamment de culpabilité ou d'innocence, tels sont les arrangements auxquels se livrent les dramaturges français (Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY), mais qu'ignorent superbement leurs confrères anglais. En effet, la question de la vraisemblance ne se pose pas dans le théâtre de Shakespeare, ni celles de la hiérarchie et de l'orthodoxie des deux grands types de reconnaissance, la reconnaissance d'identité et la reconnaissance d'intention. Si le théâtre, shakespearien notamment, cultive la reconnaissance dans les comédies, il l'utilise également abondamment dans les tragédies et dans les *romances* dont la dimension féérique ne s'encombre pas des contraintes de la vraisemblance. En revanche, il semble qu'il y ait des affinités électives entre genres et types de reconnaissance : dans la tragédie shakespearienne, ce qui semble dominer, c'est la reconnaissance d'intention, que l'on trouve, par exemple, dans *Othello* ou dans *Macbeth*, tandis que dans la comédie, c'est la reconnaissance d'identité qui dénoue les intrigues (Yan BRAILOWSKY). Cependant, la question de la « pureté » du genre n'est pas de mise dans le théâtre shakespearien qui, par exemple, transforme la fable tragique de Pyrame et Thisbé en lamentable comédie (« The most lamentable comedy of Pyramus and Thisbe⁵ »), au cœur de laquelle on trouve une scène de reconnaissance tragi-comico-burlesque, dont le film de Michael Hoffmann (1999), traduit bien l'ambivalence : les scènes de reconnaissance manifestent souvent un mélange de joie et de peine.

En outre, la scène de reconnaissance véhicule le motif du triomphe de la vérité tel qu'il est évoqué dans *Le Conte d'Hiver*, par exemple, où Leontes doit attendre seize longues années avant de découvrir que sa fille n'est pas morte et que son épouse est restée en vie. La source principale du *Conte d'Hiver* est *Pandosto*, nouvelle de Robert Greene, dont le sous-titre est « The triumph of Time ». Au milieu de la pièce apparaît « Le Temps » qui révèle l'artifice que constitue le passage de seize années. On est très loin de l'unité de temps chère au théâtre classique. Toute la pièce repose sur ce passage du temps incarné par cet artifice allégorique.

Du théâtre de Shakespeare à celui de Beaumarchais, les scènes de reconnaissance mettent en relief les éléments qui permettent de reconnaître et de prouver la filiation, le lien, l'intention, le crime. La scène de reconnaissance est souvent saturée de preuves ou d'éléments qui sont présentés comme tels. Il s'agit de faire apparaître des signes, des traces qui rendent la vérité « évidente » – le terme « *evidence* » signifie « preuve » en anglais. Ce sont ces signes (*tokens* en anglais) qui font l'identité, le « caractère » des personnages, qui déterminent et fixent leurs intentions. Ainsi, une marque ou un objet de naissance, une histoire commune, un témoignage sont autant de signes de reconnaissance qui habitent ces séquences et font passer de l'ignorance ou du doute à la connaissance.

⁵ À ce sujet, voir *Arrêt sur scène / Scene Focus 1* (2012).

La fin du *Conte d'Hiver* remet en cause la stabilité de la preuve, en occultant la double scène de reconnaissance (Camillo/Leontes et Perdita/Leontes) et en la faisant seulement rapporter par plusieurs gentilshommes anonymes qui semblent être davantage porteurs de rumeur, de fables ou de balades que de vérité. Le spectateur est ainsi frustré de cette première scène de reconnaissance, qui ne fait que rendre plus spectaculaire encore la scène ultime de la statue. L'anatomie de la reconnaissance mentionne les yeux, les mains, le visage, les sourires et les larmes. Dans cette scène, tout semble appuyer la vérité de cette reconnaissance et tout semble la mettre en doute. « *Were you present at this relation?* » nous dit le texte original, jouant sur les deux sens du mot « *relation* » en anglais, qui signifie à la fois le récit et le lien. La reconnaissance, moment spectaculaire par excellence, est transformée en narration, une narration qui prépare la scène finale avec Hermione et en même temps est l'occasion de parler, au sein de la pièce, de l'in vraisemblance de la scène, présentée en termes théâtraux. L'effet d'émerveillement (*wonderment*), d'autant plus accentué que le suspens dure longtemps, est aussi caractéristique de ce type de scène.

La promotion de la scène de reconnaissance dans le théâtre français d'Ancien Régime a partie liée, elle aussi, avec la diffusion du concept de *merveille*, équivalent de l'italien *maraviglia* et du grec *thaumaston*. Les moyens d'émerveiller le public, c'est-à-dire de le saisir d'émotion, varient cependant au cours des siècles, l'un des points de désaccord entre dramaturges étant le cadre dans lequel peut ou doit avoir lieu cet émerveillement, cadre moral, vraisemblable ou hors-cadre, arrachement émotionnel. De ce point de vue, il est intéressant de comparer les pièces à reconnaissance des XVII^e et XVIII^e siècles français aux adaptations de la plus grande pièce à reconnaissance de l'Antiquité, l'*Œdipe roi* de Sophocle, pour mesurer les fluctuations de l'horizon d'attente de spectateurs qui ne sont plus ceux de l'Athènes classique (Tiphaine KARSENTI). Autres temps, autres mœurs : la scène de reconnaissance peut être également investie d'une fonction socio-politique, comme dans *La Fausse Suivante* de Marivaux (David MCCALLAM et Eleanor HODGSON) ou dans la réécriture par Nahum Tate du *Roi Lear* de Shakespeare (Florence MARCH).

*

À l'épreuve du plateau, la scène de reconnaissance apparaît comme un moment paroxystique, où s'expriment avec une intensité inégalée les sentiments les plus opposés. Comme le montrent notamment les pièces métathéâtrales, la scène de reconnaissance est aussi un intense moment de théâtralité, voire d'hyperthéâtralité, où l'acteur affleure derrière le personnage et où, alors même que le pacte spectaculaire est ainsi fragilisé, le spectateur est sommé de croire à l'incroyable (Catherine TREILHOU-BALAUDE). L'image de couverture de ce numéro, qui fixe la scène de reconnaissance finale dans *La Nuit des Rois*⁶, exprime l'élan de vie insufflé par la re-découverte de l'identité. L'eau, qui avait séparé les deux jumeaux dans la pièce, devient source de renaissance, capable d'unir les cœurs des deux personnages dont l'identité gémellaire est signalée sur scène par le costume. La scène de reconnaissance peut aussi être ce moment de joie, d'enthousiasme, de redécouverte exaltante, d'apaisement, de stabilité retrouvée, ce moment de vérité libératrice et bienfaitrice, partagé par les personnages et les spectateurs.

⁶ *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.

Remerciements

Nous tenons à remercier l'équipe du Théâtre La Vignette, tout particulièrement Frédéric Sacard (directeur) et Hervé Duvel (régisseur général), grâce auxquels le « colloque-festival » a pu se tenir à Montpellier, ainsi que Fabrice Belmessieri, Hamed Benhamed et Ahmad Joumbat du service de production audiovisuelle (DSI) de l'université Paul-Valéry – Montpellier 3 qui ont filmé et réalisé les séquences décrites dans les pages qui suivent et désormais accessibles en ligne. Nous remercions aussi Janice Valls-Russell (IRCL), Vanessa Kuhner-Blaha, (IRCL), Brigitte Belin, (IRCL) et Noémie Charrié, qui s'est chargée de la transcription des tables rondes. Nous exprimons notre gratitude aux étudiants qui ont participé à la logistique (Noémie Charrié, Charlène Cruxent, Alban Délérès, Marion Fandre, Alison Gilbreath, Fabien Girard, Nathalie Oziol, Stéphanie Rouesnel, Sébastien Sosa, Adrien Valgalier, Maya Zemiti) ainsi qu'aux nombreux partenaires qui ont contribué au financement du colloque initial (Université Paul-Valéry – Montpellier 3, Service des Relations Internationales, UFR1, UFR2, Département d'Anglais, Département de Lettres Modernes, RIRRA 21, La Vignette, CNRS, University of Sheffield, Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, Université Paris-Diderot, Institut universitaire de France). Tous ont contribué à faire des rencontres de 2012 un formidable moment de recherche et d'échange dont ce numéro conserve la trace vivante.