



## Scènes de reconnaissance : spectacle et émotions

### Table ronde 1 du colloque-festival *La scène de reconnaissance dans les théâtres français et anglais (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*

Transcription et annotation : Noémie CHARRIÉ  
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

*Rencontre animée par Lise Michel (Université de Lausanne), avec la participation d'Anne Guersande-Ledoux (comédienne), Bénédicte Louvat-Molozay (Université Paul-Valéry – Montpellier 3), Julia Gros de Gasquet (Université Sorbonne nouvelle – Paris 3), Yan Brailowsky (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Athéna Efstathiou-Lavabre (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Tiphaine Karsenti (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) et de leurs étudiants.*

**Lise Michel** : en voyant toutes ces scènes à la suite des unes et des autres, j'ai trouvé que cette présentation avait un aspect sériel extrêmement frappant. D'un certain point de vue les scènes se ressemblent beaucoup... Je me demandais comment vous avez fait pencher la balance du côté comique ou du côté tragique.

**Anne-Guersande Ledoux** : nous n'avons pas fait le choix d'un travail particulier pour aborder la tragédie ou la comédie. Cette codification extrême [la déclamation et la gestuelle « baroques »] est plutôt prise comme un appui pour l'expression des passions. Avec le travail, l'interprétation et l'évidence de la situation, on est arrivé à quelque chose de plus comique ou plus tragique. Il n'y avait pas d'intention volontaire : on a abordé le texte, sa matière, et puis cela s'est décidé petit à petit.

**Yan Brailowsky** : nous avons opté pour des textes, des scènes qui parlent d'elles-mêmes. Ensuite, cela dépendait des comédiens avec lesquels on travaillait. Comme toutes les tragédies et les comédies ne se ressemblent pas, elles se prêtent à différents partis pris. Par exemple dans *Zaïre*<sup>1</sup>, on pouvait aller très loin. La seule lecture du texte me donnait envie de rire : aujourd'hui je trouve cela drôle... ou inquiétant, c'est selon.

---

<sup>1</sup> *Zaïre* (1732) est une tragédie de Voltaire. Zaïre, élevée dans le sérail de Jérusalem, ignore son origine, mais se sait chrétienne et aime d'un amour réciproque le sultan, Orosmane. Nérestan, un soldat français, a promis de la libérer avec d'autres chrétiens, parmi lesquels Lusignan, un vieillard.

**Julia Gros de Gasquet** : j'aimerais revenir sur l'expression « parti pris ». Travailler à l'échelle d'une scène, faire vraiment un arrêt sur scène, cela implique de « zoomer » sur un moment très précis de la dramaturgie. Nous sommes partis de propositions du groupe qui émanaient de ce que nous étions. Ce n'est pas le comique ou le tragique qui nous guidait, mais ce qui dans la proposition des étudiants faisait émerger tout à coup une figure. Par exemple, celle de l'empereur. Dans l'une des propositions que vous avez entendues, il s'agit de l'empereur dans toute sa puissance : celui qui décide, qui a le droit de vie et de mort et qui condamne Genest pour avoir blasphémé, outrepassé les bornes<sup>2</sup>. Dans un autre cas, [l'empereur] Dioclétien cherche le préfet : il est absolument seul, parce que le plateau est devenu une immense extension de la figure de Genest. De la sorte, la figure de l'empereur qui peut avoir quelque chose d'inquiétant et qui signe le rapport à la tragédie, avait disparu dans la seconde proposition. C'est donc une question de parti pris ou de ce que j'appelle « proposition scénique » qui dirige le regard et tord parfois le cou au genre.

**Lise Michel** : le choix des scènes contraste par rapport à la partie théorique de ce matin, où nous avons souligné que la scène de reconnaissance par excellence est celle de la reconnaissance d'identité. Curieusement, très peu de vos scènes s'inscrivent dans ce schéma. Est-ce que la reconnaissance de fait, de l'innocence ou de l'intention de quelqu'un est plus spectaculaire ? Ou, pour le dire autrement, qu'avez-vous repéré comme potentialités proprement scéniques dans les scènes que vous avez choisies ?

**Anne-Guersande Ledoux** : le théâtre baroque n'est pas si cloisonné. Je ne pense pas qu'il y ait une scène plus adaptée pour illustrer la reconnaissance. Bien sûr, il y a différents types de reconnaissance, mais je ne crois pas qu'il y en ait un qui soit plus convaincant que l'autre.

**Lise Michel** : alors, qu'est-ce qui est proprement spectaculaire dans la scène de reconnaissance, d'après votre expérience de comédiens ?

**Une étudiante** : les scènes de reconnaissance d'identité sont très spectaculaires parce que tout se joue dans le regard. Par exemple dans la scène d'*Électre*<sup>3</sup>.

**Lise Michel** : le regard des spectateurs ?

**Une étudiante** : oui, mais pas seulement. Il s'agit surtout du regard du personnage qui reconnaît.

**Un étudiant** : le spectaculaire vient aussi de la démultiplication de l'espace scénique qu'entraîne la reconnaissance. C'est-à-dire que, d'un coup, sur scène surgit une autre scène. Puis, par le regard, quelque chose converge, rassemble plusieurs réalités qui étaient

<sup>2</sup> Jean de Rotrou, *Le véritable Saint Genest* (1647), acte IV, scène 7. Genest, le célèbre acteur, joue avec sa troupe en l'honneur de l'empereur Dioclétien et de ses proches. Il révèle durant cette scène qu'il a cessé de jouer la comédie pour épouser réellement les passions religieuses de son personnage Adrian : histoire d'une conversion qui se produit en scène.

<sup>3</sup> Dans son *Électre* (1708), Crébillon invente qu'Oreste a été élevé par Palamède qui, voulant le protéger, a échangé l'identité du jeune prince avec celle de son fils, Tydée. C'est donc en ignorant sa véritable naissance qu'Oreste arrive à Mycènes. Cette scène de reconnaissance attendue entre Électre et lui fait donc suite à une première reconnaissance, au cours de laquelle Oreste a appris qui il était.

séparées. Nous avons essayé de travailler cette question dans *L'illusion comique* de Corneille<sup>4</sup>, où la scène de reconnaissance fait écho à la réalité et aux nouvelles technologies d'aujourd'hui. Le spectaculaire devient ainsi l'endroit de la manipulation, de l'illusion.

**Un étudiant** : les deux scènes de comédies que nous avons jouées en déclamation baroque sont des scènes de dénouement. Elles font accélérer l'action et entraînent la résolution de l'intrigue : en ce sens elles sont spectaculaires. Dans *Venceslas*<sup>5</sup>, la scène de reconnaissance que nous avons interprétée peut être considérée comme une sorte de faux dénouement : Ladislas se retrouve privé de sa couronne, privé de son épée, privé de Cassandre, la mort l'attend. On pourrait se croire au terme de la tragédie, sauf que nous sommes dans la tragi-comédie : dans le dernier acte, Ladislas recevra ainsi la couronne et Cassandre. La scène de reconnaissance fait ainsi office de trompe-l'œil.

**Anne-Guersande Ledoux** : je pense que le spectaculaire de ces scènes de reconnaissance vient de l'expression des passions à un moment extrême, c'est un travail sur l'énergie. Le jeu frontal fait que l'on se sert également du public.

**Tiphaine Karsenti** : Est-ce que la dimension spectaculaire ne vient pas également de la prise de conscience du spectateur face à la reconnaissance ? Puisqu'il reconnaît lui aussi, et parfois en même temps que les personnages, ce qu'il s'est passé. Il me semble que cela participe activement de la dimension spectaculaire.

**Lise Michel** : précisément, il y a des cas où le spectateur sait et d'autres où il ne sait pas. C'est sans doute un type de plaisir différent. Vous faites une différence ? Il existe un plaisir spécifique du spectateur à en savoir un peu plus que les personnages ?

**Yan Brailowsky** : oui, je crois que le plaisir est différent. Les réactions du public diffèrent en fonction du degré de surprise ou de connaissance.

**Un étudiant** : il me semble que l'intérêt du spectateur réside principalement dans le théâtre dans le théâtre : le fait de regarder quelqu'un en train de regarder. Le moment où la pièce dans la pièce s'effondre provoque une transe chez le spectateur.

**Lise Michel** : à ce propos, j'ai remarqué que l'atelier dirigé par Julia Gros de Gasquet incluait souvent la figure de la réception. Par exemple, je trouvais la figure du lecteur très intéressante. Vous pourriez nous en dire un peu plus sur son intégration ?

**Julia Gros de Gasquet** : c'est venu d'une question : que faire de ces textes aujourd'hui quand on ne peut pas les monter ? Car l'objectif n'était pas de faire une mise en scène, mais de les jouer en les lisant d'abord. La figure du lecteur s'est donc imposée comme une figure de travail. La posture de celui qui lit, mais également le plaisir de se dire que dans

---

<sup>4</sup> Pierre Corneille, *L'illusion comique* (1635), acte V, scène 6. Pridamant, le père, est à la recherche de son fils, Clindor. Alcandre, le mage aux pouvoirs d'illusion, lui révèle en actions le récit de la vie de son fils jusqu'à sa mort, en réalité une mort de théâtre : la scène dont Pridamant est spectateur à l'acte V est en fait celle d'une tragédie dont Clindor est le comédien principal. La reconnaissance se produit à la scène 6 où Pridamant reconnaît son fils comédien.

<sup>5</sup> Jean de Rotrou, *Venceslas* (1647). Ladislas, fils du roi Venceslas et frère de l'Infant Alexandre, croit avoir tué le Duc, favori de Venceslas, qu'il considère surtout comme l'amant de la femme qu'il aime, Cassandre.

toute lecture théâtrale il y a des personnages en quête de lecteurs. Une fois que l'on a repéré ce que peut être ce rapport à la lecture et au jeu, on obtient cette figure de personnages en attente d'être joués. Dans ce travail d'atelier, nous étions guidés par l'interrogation suivante : qu'est-ce que cela signifie de lire du théâtre aujourd'hui ? Cela nous a permis d'ouvrir et de refermer la page du cinquième acte de *L'illusion comique*.

**Lise Michel** : dans l'autre interprétation de *L'illusion comique*, il y avait aussi une figure de la réception moderne.

**Julia Gros de Gasquet** : nous nous sommes demandé ce que le personnage d'Alcandre serait susceptible de représenter de nos jours. On a remarqué qu'il était manipulateur et on a posé benoîtement la question de ce que c'est que la manipulation aujourd'hui. Il nous a semblé qu'elle passait beaucoup par l'image, notamment via internet et les réseaux sociaux. Ainsi, on s'est heurté à un problème qui demeure pour moi peu évident, car j'ai eu rarement l'occasion, en tant que comédienne, de faire la collision entre l'ultra contemporain et un texte du XVII<sup>e</sup> siècle. La figure d'Alcandre sous l'avatar d'un *anonymous*<sup>6</sup> s'est imposée au fur et à mesure du travail, en grand manipulateur de l'image. On s'est vraiment posé la question d'un point de vue spectaculaire : comment faire naître des objets qui permettent de penser ce problème de la manipulation, de la modernité et de la reconnaissance d'Alcandre en tant que magicien. Qu'est-ce c'est qu'un magicien d'aujourd'hui ? Il parvient à montrer des choses incroyables pour faire émerger la vérité : la caverne dont il ne faut surtout pas sortir... C'est une tentative de lire humblement ce texte.

**Lise Michel** : pour rebondir sur la question des regards : comment avez-vous fait pour que les corps prennent le relais de la reconnaissance ?

**Un étudiant** : ce qui est intéressant au niveau de l'adresse c'est que dans la déclamation baroque c'est la parole, et non plus le regard, qui doit aller chercher l'autre.

**Une étudiante** : j'ai l'impression que dans le théâtre baroque, les regards restent dans le vague...

**Anne-Guersande Ledoux** : vague ? Je ne sais pas. Il y a peut-être quelque chose qui s'adresse à l'univers. On éprouve en tant qu'acteurs de théâtre baroque quelque chose de spirituel, comme dans tout théâtre peut-être... Mais ce n'est pas uniquement deux personnages ou deux acteurs qui échangent, se rencontrent ou se confrontent, il y a une autre dimension. La codification n'enferme pas : elle fait appel à une sensualité, une organicité qui porte des sensations extrêmement physiques. Le sens échappe parfois : le fait de dire simplement des phonèmes est porteur d'émotions : il y a eu des pleurs !

**Lise Michel** : si l'on devait traduire cette codification en termes prosaïques, quels seraient les émotions et types de codification qui sont particulièrement mobilisés au moment précis de la reconnaissance ?

---

<sup>6</sup> Mot désignant les internautes contribuant au mouvement dit « hacktiviste » (contraction entre « hacker » et « activiste »), qui agissent et se présentent de façon anonyme en tant que défenseurs de la liberté d'expression.

**Anne-Guersande Ledoux** : cela dépend des scènes.

**Lise Michel** : il n'y a pas de récurrence ? La surprise par exemple ?

**Anne-Guersande Ledoux** : il y a différentes couleurs, différentes passions : certaines sont parfois un petit peu en retrait par rapport à d'autres, mais je ne pense pas qu'il y ait de passion dominante.

**Bénédicte Louvat-Molozay** : il n'y a pas une passion, une émotion ou même cinq, cela dépend des scènes. En revanche, ce que je crois propre à ce théâtre, quelle que soit la manière dont on le joue – bien que cela soit peut-être encore plus exacerbé ou mis en valeur par le jeu et la déclamation baroques – c'est que la scène de reconnaissance est une mécanique passionnelle, pathétique. Les émotions sont poussées au plus haut point, qu'il s'agisse de la joie, de l'effroi, de l'horreur, etc. C'était très frappant dans les dernières séances de travail où l'on se mettait dans des états extraordinaires !

**Un étudiant** : que l'on joue une scène de reconnaissance ou pas, au bout d'un moment on oublie le sens des mots. Comme il y a un travail sur la langue, sur les allitérations, les assonances, on est saisi par les mots qui viennent cingler à l'intérieur.

**Anne-Guersande Ledoux** : c'est vrai que l'on pense la codification comme quelque chose d'extérieur, alors qu'étrangement elle fait éprouver les mots de l'intérieur.

**Yan Brailowsky** : concernant la question du regard, j'aimerais préciser encore deux choses. Tout d'abord, le regard se travaille beaucoup en répétant une scène. À cet égard, le terme français de « répétition » est très révélateur : le problème, c'est la tendance à la stricte reproduction, c'est alors que l'on ne regarde plus : même si on regarde le mur, cela ne marche pas... En travaillant beaucoup, les comédiens finissent par voir des choses qu'ils n'avaient pas vues et à redécouvrir progressivement ce qui passe au cours de la scène. Donc cela nourrit le jeu. Deuxième chose : dans mon groupe, certains avaient plus de mal à tenir un regard, à être conscients de ce qu'ils regardaient ou de ce qu'ils ne regardaient pas – je ne nommerai personne [*rires de la salle*] – mais c'était intéressant car, dans certains cas, qu'un acteur regarde à droite ou à gauche n'est pas si gênant. En revanche dans les scènes de reconnaissance, qui sont des moments de *climax*, il y a une perte d'énergie et de sens considérable.

**Lise Michel** : dans presque toutes les scènes de reconnaissance il y a un effet de contagion, c'est particulièrement visible dans les passages du *Saint Genest*.

**Julia Gros de Gasquet** : lorsque Genest avère qu'il est Genest et non plus Adrian, il passe paradoxalement par le chant : il y a une gémellité des deux Genest, une ambiguïté propre au personnage baroque. Tout à coup, c'est par le chant que s'opère le passage à un autre temps de l'émotion, à une autre possibilité émotionnelle où se découvre la vérité. Comme si la scène avait besoin de quelque chose qui médiate l'émotion. Évidemment la reconnaissance est immédiate, mais étrangement le théâtre doit passer par un objet pour dire cette immédiateté. Dans le théâtre contemporain cet usage se retrouve notamment

dans *Incendies* de Wajdi Mouawad<sup>7</sup>. Le personnage de Nihad, qui se trouve être à la fois le bourreau et le fils de Nawal, est reconnu par sa mère au moment du procès parce qu'il se couvre d'un nez rouge : le nez de clown qu'elle lui avait offert à sa naissance... C'est donc l'objet qui cristallise toute l'émotion et, en un sens, la médiatise.

---

<sup>7</sup> Wajdi Mouawad, *Incendies*, Paris, Lémac / Actes Sud, 2003.