

Reconnaissance et acknowledgment sur la scène élisabéthaine

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. Reconnaissance et acknowledgment sur la scène élisabéthaine. Arrêt sur scène / Scene Focus, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, 2013, Les scènes de reconnaissance (2), pp.49-59. hal-01639924

HAL Id: hal-01639924

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01639924>

Submitted on 18 Dec 2018

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.

Reconnaissance et « *acknowledgment* » sur la scène élisabéthaine

Yan BRAILOWSKY

(Quarto, CREA, EA 370, Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Reconnaissance et répudiation

Une scène de reconnaissance, ça se reconnaît. En effet, ce type de scène est une composante essentielle de l'« art dramatique » depuis Aristote. Pourtant, le terme même de « reconnaissance » est problématique en anglais, et l'on pourrait être tenté de le reconnaître et de le répudier à demi-mot, à la manière de Prospéro qui, lorsqu'on lui demande à qui appartient Caliban, avoue, gêné : « cet être de ténèbres, — je le reconnais comme mien » (« *This thing of darkness I / Acknowledge mine* », *La Tempête*, V.i.276–277¹). C'est pour cette raison que j'ai souhaité parler de « reconnaissance » et d'« *acknowledgment* », afin d'exprimer la gêne vis-à-vis de concepts aristotéliens lorsque l'on étudie le théâtre élisabéthain.

En anglais, la traduction du terme grec pose problème. Barry B. Adams rappelle que le mot « anagnorèse » (*ἀναγνώρισις*) est habituellement traduit par *discovery*, *recognition* ou encore *disclosure* par les critiques². Mais toutes ces traductions apparaissent tardivement dans la langue. D'après le *Oxford English Dictionary (OED)*³, *anagnorisis* n'est attesté en anglais qu'à partir du début du XIX^e siècle (1800) ; *recognition*, au sens de « scène de reconnaissance », n'est attesté qu'à partir de 1838 ; quant à *discovery*, son utilisation comme synonyme de dénouement est attesté pour la première fois en 1728⁴.

¹ *The Tempest*, éd. Frank Kermode, Londres, Arden Shakespeare, 1954. Sauf mention contraire, les citations en anglais ont été traduites par mes soins.

² Barry B. Adams, *Coming-to-know : Recognition and the Complex Plot in Shakespeare*, New York ; Washington ; Boston, Peter Lang, 2000.

³ *Oxford English Dictionary*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2^e édition, 1989.

⁴ Les approximations linguistiques pour traduire le concept aristotélien se retrouvent dans d'autres langues. Ainsi, dans son étude sur la reconnaissance dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Patricia Garrido Camacho rappelle que les termes utilisés en espagnol pour traduire le terme grec *ἀναγνώρισις* vont de l'emprunt, *anagnórisis*, aux adaptations comme *agnición* ou *reconocimiento*, chaque terme présentant ses avantages et ses inconvénients, le terme le plus approprié demeurant *agnición*, car *reconocimiento* n'est pas reconnu comme ayant une acception poétique, que ce soit dans le dictionnaire de la *Real Academia Española* ou dans les dictionnaires et traités poétiques espagnols du XVI^e siècle. Voir Patricia Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis, 1999, p. 1–2.

Le terme anglais d'*acknowledgment* apparaît, lui, dans les dictionnaires de la première modernité qui l'utilisent comme synonyme de *discovery* ou *recognition*, sans toutefois en faire un terme de poétique. En « rétro-translation », *acknowledgment* peut être traduit en français par « reconnaissance », mais aussi « connaître à nouveau » ou encore « confesser ». Enfin, le terme a été enrichi par l'utilisation qu'en a faite le philosophe américain Stanley Cavell dans un recueil d'articles sur Shakespeare et le scepticisme⁵.

La deuxième partie du titre choisi pour cet article peut également soulever des interrogations. Tout d'abord il n'y a pas une, mais plusieurs scènes élisabéthaines. Ainsi, il y avait des spectacles de cour, d'autres de foire ; des pièces étaient jouées dans les universités, souvent en latin ; d'autres pièces étaient jouées par des troupes d'enfants⁶. Dans ce qui suit, je me concentrerai sur la scène populaire londonienne composée de troupes de comédiens adultes jouant dans des théâtres « publics ». Le choix opéré permet d'étudier le théâtre emblématique anglais. On aurait pu étudier les adaptations de pièces ou de sujets tirés de l'Antiquité, comme cela se faisait ailleurs en Europe ou dans certains cadres aristocratiques ou académiques, mais un tel choix aurait été au détriment de l'étude des pièces qui ont fait la renommée du théâtre anglais du XVI^e et du début du XVII^e siècles en Europe.

Par ailleurs, on notera que les exemples choisis dépassent le cadre strict de l'époque élisabéthaine, puisque j'évoquerai le théâtre public londonien de 1580 à 1625 environ. Or le changement de règne après la mort d'Élisabeth en 1603 se ressent sur scène. Ainsi, le rôle joué par les « scènes de reconnaissance » est beaucoup plus palpable dans les pièces jacobéennes comme *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *Cymbeline* ou *Le Conte d'hiver*.

Le modèle aristotélicien en Angleterre

Ces remarques préliminaires permettent d'insister sur la difficulté de reconnaître la primauté, voire la validité, du concept aristotélicien de « reconnaissance » dans le théâtre élisabéthain. Cela s'explique non par un rejet formel du concept par les dramaturges de l'époque, mais par un constat : la plupart des dramaturges ignoraient, tout simplement, les préceptes édictés dans la *Poétique* du Stagirite.

Comme ailleurs sur le continent, la *Poétique* d'Aristote était encore peu (re)connue. Dans *l'Apologie de la poésie* de Sir Philip Sidney, ouvrage publié à titre posthume en 1595 et qui constitue peut-être la première poétique en langue anglaise après le traité de Georges Puttenham⁷, Sidney remarque avec dépit que le théâtre contemporain à Londres fait fi de toutes les règles de vraisemblance recommandées par le philosophe, en ne respectant ni unité de temps, ni de lieu. Ce faisant, Sidney estime que le spectateur londonien peut peiner à « reconnaître » l'action représentée sur scène :

For it is faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should always represent but one place, and the uttermost time presupposed in it should be, both by Aristotle's precept and common reason, but one day; there is both many days and many places inartificially imagined. [...] where you shall have Asia of the one side,

⁵ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge : In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁶ Les troupes d'enfants étaient très appréciées à la cour mais elles furent interdites pendant la décennie 1590, c'est-à-dire pendant la période où le théâtre professionnel de troupes d'adultes prit son essor en Angleterre.

⁷ Voir Laëtitia Coussement-Boillot, « *The Defence of Poesy* de Sir Philip Sidney (1595) : réticence de la polémique », *Études Épistémè*, n° 12, juillet 2010, p. 1–10 : <http://revue.etudes-episteme.org/?the-defence-of-poesy-de-sir-philip>.

*and Afric of the other, and so many other under-kingdoms, that the player, when he cometh in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived*⁸.

En effet, elle pêche et par le lieu et par le temps de l'action, les deux compagnons indispensables des mouvements physiques. La scène, en effet, devrait représenter un lieu unique, et l'action devrait se dérouler, selon Aristote et selon le sens commun, en un seul jour ; or nous avons ici une action qui dure plusieurs jours, et qui se déplace en maints endroits imaginés sans art. [...] La même pièce nous transporte parfois d'Afrique en Asie, en passant par bien d'autres royaumes, si bien qu'au début de chaque scène l'acteur doit préciser où il se trouve – sans quoi on aurait tôt fait de s'y perdre⁹.

Sidney ne parle pas de l'*anagnorisis* aristotélicienne, mais insiste sur le fait qu'il ne reconnaît pas, dans le théâtre de son temps, la matière et la pureté des tragédies grecques, critiquant plutôt chez ses contemporains leur (mauvais) goût et leur théâtre bâtard (« *mongrel tragicomedy*¹⁰ »).

Les conceptions aristocratiques de Sidney n'ont pas été prises en compte par les dramaturges de son époque. De même, Patricia Garrido Camacho s'est aperçue que si le théâtre humaniste espagnol prenait en compte la théorie aristotélicienne, le théâtre du Siècle d'Or, lui, n'y faisait plus guère référence. L'évolution s'expliquerait, selon elle, par l'évolution des genres¹¹. En Angleterre, l'intérêt pour le modèle aristotélicien prendra racine plus tard, notamment sous l'influence française, après la réouverture des théâtres en 1660, après pratiquement deux décennies d'interdiction, au moment de la Restauration de la monarchie. C'est l'époque de Nahum Tate, parmi d'autres, qui adapta les pièces de Shakespeare pour répondre au goût néo-classique de ses contemporains¹².

L'ignorance ou le désintérêt pour Aristote ne signifie pas pour autant que l'on ne puisse parler de « scènes de reconnaissance » dans le théâtre élisabéthain. C'est d'ailleurs la thèse de Barry B. Adams dans son étude de dix-huit comédies et romances de

⁸ Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie*, Londres, William Ponsonby, 1595, STC (2nd ed.) / 22534.5, K^f. On peut consulter une transcription en ligne : <http://www.luminarium.org/renaissance-editions/defence.html>.

⁹ Traduction de Patrick Hersant, *Éloge de la Poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 89-90.

¹⁰ Sidney, *Defence of Poesie*, K2^f ; trad. Hersant..., « bâtarde tragi-comédie », p. 93.

¹¹ « Je pensais que les œuvres de la première moitié du siècle, quand l'usage de la Poétique était répandu et que circulaient de nombreux commentaires du traité d'Aristote, allaient prouver l'influence grandissante des théories du Stagirite. Mais en examinant les œuvres de cette époque, j'ai constaté au contraire l'absence d'anagnorèse dans un grand nombre de drames, d'épigrammes et de dialogues, et sa présence dans le théâtre humaniste, où l'on trouve quelque chose qui se rapproche le plus du type de reconnaissance prônée par Aristote, c'est-à-dire une anagnorèse qui, combinée à une péripétie, est le point d'aboutissement d'un long raisonnement. Dans la deuxième moitié du siècle, en revanche, on ne trouve plus de trace de cette théorie, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que nous avons affaire à des œuvres d'un nouveau genre, destinées à un divertissement de masse [...] ». « *Aunque mi primera sospecha fue que las obras producidas en la segunda mitad de siglo, cuando la Poética se hizo de uso común y circularon multitud de comentarios, podrían mostrar un mayor influjo de dichas teorías, lo que encontré, sin embargo, es que, en la primera parte del siglo, mientras no hay anagnórisis en un gran número de dramas, églogas y diálogos, sí la hay en el teatro humanístico, en el que se acerca al tipo de reconocimiento considerado como mejor por la teoría aristotélica, es decir, aquel en que la anagnórisis, unida a una peripecia, se produce a través de un largo razonamiento. En la segunda parte del siglo, en cambio, no hallé influjo de esta teoría, cosa que atribuyo a que se trata de otro género, ya que estas obras estaban destinadas al entretenimiento de un público de masas, como se verá más adelante.* » Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento...*, p. x.

¹² Voir la contribution de Florence March sur l'adaptation par Tate du *Roi Lear* (1681) dans ce volume. Tate supprima non seulement le personnage du Fou, mais il modifia la fin pour permettre à Cordélia d'épouser Edgar, et laissa Lear en vie.

Shakespeare¹³. Je ne détaillerai pas les conclusions de cette étude qui suit méticuleusement les termes aristotéliens pour constater la cohérence de ce modèle avec les pièces de Shakespeare¹⁴. Je préfère insister sur trois points :

1. Bien qu'il ait été pratiquement inconnu des Élisabéthains, le concept d'*anagnorisis* a un usage heuristique ;
2. si des scènes de reconnaissance existent dans le théâtre élisabéthain, c'est d'abord parce que nous les reconnaissons comme telles, ou parce que nous *souhaitons* les reconnaître comme telles ;
3. en conséquence, il faudra s'interroger sur le sens de notre désir de reconnaître, dans les pièces élisabéthaines, des scènes de reconnaissance. Dis-moi ce que tu reconnais, je te dirai qui tu es...

Il faut voir dans ce dernier point une référence aux travaux de Florence Dupont, qui nous exhortent à libérer notre pensée des concepts aristotéliens qui réduisent considérablement notre conception de ce qu'est le théâtre et qui appauvrissent notre expérience de celui-ci¹⁵.

Pour réfléchir aux trois points énoncés ci-dessus, je propose de revenir sur trois scènes qui constituent des exemples révélateurs, voire programmatiques, des « scènes de reconnaissance » dans le théâtre élisabéthain, en prenant des exemples tirés de trois genres : une tragédie, une romance et une comédie.

Exemple 1 : *Le roi Lear*

La scène de reconnaissance dans *Le roi Lear* (c. 1607) constitue, sans doute, un exemple canonique. Après une période d'errance et de souffrance, Lear retrouve Cordélia, sa fille cadette, qui est revenue de son exil français pour lui porter secours après que ses deux filles aînées l'ont abandonné. La scène IV.vii répond au schéma aristotélien puisqu'il s'agit ici d'une reconnaissance filiale au cours de laquelle Lear reconnaît son erreur. Autrement dit, d'après Adams, il s'agit d'une reconnaissance (a) « d'un être humain et vivant plutôt que d'un fait, un événement ou une intention, et (b) cet être humain vivant est lié par le sang ou le mariage au sujet reconnaissant¹⁶ ». Pour W. F. Blissett, cette scène marque en réalité la fin d'un *processus d'anagnorisis* chez Lear¹⁷. Blissett note ainsi les différences entre l'intrigue principale et l'intrigue secondaire, estimant que la reconnaissance de Lear commence pratiquement dès la première scène, quoique de façon chaotique, alors que l'intrigue avec Gloster « répond davantage à la pratique dramatique habituelle. Pour Gloster, la reconnaissance commence au milieu de la pièce¹⁸ ». Ces lectures, quoique cohérentes, ne semblent toutefois pas explorer tous les sens que l'on peut donner à l'idée de reconnaissance dans *Le roi Lear*. En particulier, elles ne tirent aucun parti du puissant *leitmotiv* de l'aveuglement qui caractérise cette tragédie¹⁹.

¹³ Pour Adams, les histoires et les tragédies de Shakespeare ne répondent pas aux termes aristotéliens, excepté *Le roi Lear*.

¹⁴ En réalité, Adams reprend plutôt ce que les critiques ont dit d'Aristote, notamment Gerald Frank Else, *Aristotle's Poetics : The Argument*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.

¹⁵ Florence Dupont, *Aristote, ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, « Libelles », 2007.

¹⁶ Adams, *Coming-to-know...*, p. 217.

¹⁷ W. F. Blissett, « Recognition in *King Lear* », *Some Facets of King Lear : Essays in Prismatic Criticism*, dir. Rosalie Littell Colie et F. T. Flahiff, Londres, Heinemann, 1974, p. 103–116.

¹⁸ Blissett, « Recognition in *King Lear* »..., p. 105.

¹⁹ Je reprends ici quelques remarques de mon étude sur la pièce, *William Shakespeare : King Lear*, Paris, SEDES, 2008, p. 303–320.

Habituellement, les critiques s'intéressent surtout à l'aveuglement physique et moral du Duc de Gloster, avant d'évoquer par analogie l'aveuglement de Lear qui refuse de voir, ou de reconnaître la vérité (que Cordélia l'aimait, qu'il n'est plus roi, qu'il s'était trompé sur ses filles aînées, etc.). Dans son essai sur *Le roi Lear*, Stanley Cavell va plus loin. Il associe la question de l'aveuglement à celle de la reconnaissance ou, plus précisément, d'*acknowledgment*, exploitant la polysémie du terme anglais. Rejetant les explications habituelles qui associent la vue, la compréhension et la reconnaissance dans la pièce, Cavell estime que, depuis le début de l'œuvre, Lear et Gloster sont en réalité motivés par le désir « d'éviter d'être reconnus [*to avoid being recognized*]. Les références obsessionnelles à la vue sont là pour souligner l'isolement et l'évitement du regard²⁰ ». Cavell insiste notamment sur l'idée que le comportement d'Edgar, le bâtard de Gloster, s'éclaire si l'on considère que, dès la première scène de la pièce, Gloster évoque sa bâtardise avec gêne devant lui, ce qui fait d'Edgar une victime de la honte paternelle d'une part, et de la loi qui fait de lui un fils qui ne peut *pas* être reconnu au sens juridique, d'autre part. De la même façon, en exigeant de ses filles des preuves d'amour, Lear refuse de reconnaître ou d'accepter (*acknowledge*) qu'il est bien leur père et qu'il a, à ce titre, des devoirs (notamment celui de ne pas les déshériter).

Dans son étude, Cavell ne parle jamais d'Aristote. Mais son insistance sur le lien entre l'aveuglement et la reconnaissance aurait pu lui rappeler le modèle aristotélien que constitue l'*Œdipe roi* de Sophocle, où l'énucléation d'Œdipe est la conséquence de la reconnaissance de son erreur. Dans *Le roi Lear*, l'aveuglement et la folie viennent plutôt pour permettre aux deux pères de reconnaître leurs erreurs. Leur souffrance prend alors d'autres chemins. Au moment de reconnaître son fils Edmond, Gloster meurt d'émotion. Au moment de reconnaître Cordélia, Lear reconnaît sa sénilité, tout en laissant la porte ouverte à de nouveaux rebondissements. En effet, les derniers mots qu'il prononce avant de quitter cette scène sont ambigus: « *You must bear with me / Pray you now forget and forgive; I am old and foolish* » (IV.vii.82-83²¹).

D'un côté, le roi avoue sa faiblesse et demande de l'aide. De l'autre, il avoue qu'il n'est plus très sain d'esprit et, suivant en cela le paradoxe du menteur, l'on ne peut pas savoir s'il pense ou s'il sait vraiment ce qu'il dit. Plus grave encore, en ayant recours à un *hysteron proteron*, il renverse l'ordre logique de sa demande. Au lieu de pardonner d'abord, puis d'oublier, il demande à sa fille d'oublier puis de pardonner (« *forget and forgive* »). Cette scène de reconnaissance n'est donc, en réalité, qu'une reconnaissance partielle, un demi-aveu sur fond de démence sénile.

Exemple 2 : *Le Conte d'hiver*

Un deuxième exemple fonctionne également suivant un procédé de « double détente ». Dans *Le Conte d'hiver* (c. 1611), ce ne sont pas deux intrigues familiales qui se font écho et qui laissent chez le spectateur le goût amer de la tragédie, mais deux scènes de reconnaissance familiale qui se suivent de façon de plus en plus invraisemblable.

La première scène de reconnaissance, à l'acte V, scène ii, était attendue depuis le milieu de la pièce. C'est le moment où trois gentilshommes racontent à Autolycus et, bien entendu, au public, comment Léontès a enfin retrouvé sa fille Perdita qu'il croyait perdue

²⁰ Cavell, *Disowning Knowledge...*, p. 46.

²¹ William Shakespeare, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, Walton-on-Thames, Thomas Nelson and Sons, « Arden Third Series », 1997. Il y a un jeu de mots possible sur le mot « *bear* » dans le premier vers : « Soyez patients avec moi / Vous devrez me porter ». Le deuxième vers est plus direct : « Je vous prie d'oublier et de pardonner; je suis vieux et fou ».

depuis seize ans. Si ce dénouement était attendu, sa mise en scène l'est beaucoup moins, ou plutôt, sa *non*-mise en scène, puisque cette scène de reconnaissance proprement dite se déroule *hors-scène*. Elle est uniquement rapportée, et ce, avec beaucoup d'emphase et de clichés méta-dramatiques, par les trois gentilshommes qui expriment leur propre admiration, ainsi que celle des personnages dont ils racontent les retrouvailles. Ainsi, ils prétendent que les mots ne peuvent rendre justice à l'émotion ressentie par le père et sa fille (exploitant ainsi la topique de l'inexprimable), et décrivent la gestuelle des personnages qui aurait été plus éloquente que la parole (« Leur silence était éloquent, leurs gestes aussi expressifs qu'un flot de paroles », V.ii.13²²).

Pour certains, le procédé utilisé par le dramaturge est critiquable et frustre le public d'une résolution attendue. Pour d'autres, la scène aiguise au contraire l'intérêt du public, l'excitation des gentilshommes étant contagieuse. En titillant l'appétit voyeuriste des spectateurs, la scène rapportée préparerait la surprise du « véritable » dénouement²³.

Contrairement au premier dénouement, le deuxième dénouement (V.iii) est, en effet, tout à fait inattendu. Le public assiste à une révélation inouïe : Hermione, la mère de Perdita, n'était point morte comme on le croyait depuis seize ans. Elle était restée cachée pendant tout ce temps, attendant que la prophétie de l'oracle de Delphes, qui lui avait promis le retour de sa fille, se réalise. L'on s'aperçoit alors *a posteriori* que l'inclusion d'une introduction et d'une conclusion méta-littéraire dans la scène précédente, lorsque les gentilshommes n'avaient de cesse de nous dire que la scène de reconnaissance était à peine croyable, sert en fait à préparer le public à assister à une scène plus invraisemblable encore : la résurrection d'Hermione²⁴.

Dans la scène de la statue²⁵, le théâtre est alors mis en abîme, réifié, ranimé et célébré en la personne d'Hermione, avec la complicité de Paulina. Comme une marionnette ou une poupée, Hermione est tout d'abord dissimulée derrière des rideaux. Lorsque Paulina tire les rideaux et révèle la statue, elle affirme qu'Hermione a été fraîchement « peinte », ce qui est *effectivement* le cas, puisqu'Hermione était jouée, comme tous les rôles féminins à l'époque, par un garçon grimpé de rouge et de blanc. Paulina commente ensuite ses gestes en exploitant tout l'arsenal rhétorique des magiciens de foire, comme en témoignent ses dénégations (« vous direz que je suis assistée par le diable, que ceci n'est pas très catholique, etc. », V.iii.91, 96) et son besoin d'accompagner ses paroles par de la musique susceptible de meubler le silence des spectateurs-auditeurs et de souligner l'émotion qui doit être ressentie au moment où Hermione se meut et descend de son piédestal. Le résultat est frappant, comme en témoigne la réaction d'un public étudiant canadien à Stratford (Ontario), en 1986, qui ne connaissait pas la pièce :

au fur et à mesure [qu'Hermione] prenait vie, le profond silence n'était interrompu que par des bruits, devenus familiers au cours de la période de répétitions, de spectateurs qui tentaient de retenir leurs larmes. L'effet produit par la scène fut saisissant, et le public répondit avec un tonnerre d'applaudissements²⁶.

²² William Shakespeare, *The Winter's Tale*, éd. Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.

²³ Nevill Coghill, « Six Points of Stage-Craft in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Survey*, n° 11, 1958, p. 39.

²⁴ Je reprends ici quelques idées tirées de mon étude, *The Spider and the Statue : Poisoned Innocence in The Winter's Tale*, Paris, PUF / CNED, 2010.

²⁵ La scène fut représentée pendant le colloque-festival et la captation est accessible avec ce volume.

²⁶ Traduit de Roger Warren, « A Jealous Tyrant : *The Winter's Tale* », *Staging Shakespeare's Late Plays*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 155.

L'effet provoqué par cette scène de reconnaissance ne s'explique pas par notre reconnaissance de sa nature artificielle et proprement théâtrale. Dans *Le Conte d'hiver*, le poète-dramaturge nous rappelle que la reconnaissance se fait non seulement dans l'espace de la scène, mais aussi dans le temps de la fiction (plus de seize années s'écoulent entre le début et la fin de la pièce) et de la représentation (deux heures environ). Une telle scène ne prend tout son sens qu'au théâtre, où la musique accompagne l'action, où le *tempo* du jeu des comédiens peut faire durer l'émotion suscitée par l'action et le discours, où des personnages sans texte peuvent jouer un rôle de chœur en réagissant de façon à soutenir l'émotion, où la complicité des spectateurs avec les autres spectateurs permet de mieux ressentir la nature communautaire, quasi participative, d'une scène de reconnaissance qui est d'abord une réunion *familiale*.

Ainsi, l'effet quasi miraculeux produit par la résurrection d'Hermione témoigne, d'après Cavell, de la supériorité des effets produits par le théâtre sur ceux que peut produire la fiction narrative. Pour Cavell, Shakespeare affirmerait ici

la concurrence de deux modalités narratives, celle du théâtre poétique et celle de la nouvelle de fiction, arguant de la supériorité du théâtre (par rapport à sa « source » *Pandosto* [de Robert Greene]) par sa capacité à nous faire adhérer à une fiction²⁷.

Cette scène de reconnaissance invraisemblable fonctionne, malgré les doutes qui demeurent, non seulement sur la vraisemblance du procédé et de l'histoire (Sidney se plaignait de la dilatation temporelle ahurissante des pièces de ses contemporains), mais également chez les personnages. Léontès peine un moment à reconnaître la statue car celle-ci est « beaucoup plus ridée » (V.iii.28) que ne l'était Hermione. Plus tard, Hermione accepte la main que lui tend Léontès, mais elle ne lui adresse pas la parole. La reconnaissance, si elle a lieu, se fait alors par la gestuelle (la main tendue est acceptée), qui rappelle symboliquement l'acceptation par Hermione de la demande en mariage de Léontès évoquée dans l'acte I.

Paradoxalement, les pièces où l'on reconnaît le plus aisément des scènes de reconnaissance, comme *Le Conte d'hiver*, *Cymbeline* ou *Pericles*, sont aussi les pièces les plus invraisemblables. Est-ce pour confirmer le dicton de Tertullien, *credo quia absurdum*, « je crois parce que c'est absurde²⁸ » ? On retiendra le rôle fondamental joué par la foi ou la croyance dans la reconnaissance, que l'on doit distinguer de la cognition ou de la connaissance proprement dite. Ce n'est guère un hasard si Paulina demande aux spectateurs de « réveiller leur foi » (V.iii.95). Harry Berger Jr. résume cette idée en suggérant qu'il est « nécessaire de borner la connaissance pour faire place à la foi. Ce qui dans la version de Cavell, devient : il est nécessaire de borner la connaissance pour faire place à la reconnaissance [*aknowledgment*]²⁹ ».

Exemple 3 : *La Nuit des rois*

Le troisième exemple est tiré d'une comédie, *La Nuit des rois* (c. 1599–1601). Celle-ci comporte une scène de reconnaissance familiale à l'acte V entre des jumeaux, Sebastian et Viola. Mais il existe une autre scène, moins attendue. En effet, dès le début de l'acte II,

²⁷ Traduit de Cavell, *Disowning Knowledge...*, p. 199.

²⁸ Kenneth Burke, *Kenneth Burke on Shakespeare*, éd. Scott L. Newstok, West Lafayette, Indiana, Parlor Press, 2007, p. 152.

²⁹ Harry Berger Jr., *Making Trifles of Terrors: Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. x.

le public peut s'attendre à voir une scène comme la dernière scène de la pièce, et certains critiques estiment même que la longueur et la complexité de la scène de reconnaissance à l'acte V en souligne la nature quasi parodique, tant elle répond aux clichés du genre³⁰. Ce qui est plus intéressant, c'est que cette scène est précédée de scènes de reconnaissance *ratées*. On pourrait même proposer l'hypothèse suivante : ce qui caractérise la scène de reconnaissance dans les comédies est précisément sa nature itérative, donnant au spectateur un avantage épistémique lui permettant de rire de la *méconnaissance* des personnages, du moins jusqu'à l'acte V, lorsque la somme des erreurs permet enfin de tirer des conclusions fiables. Est-ce un hasard si dans les comédies shakespeariennes une bonne partie de l'intrigue repose sur les quiproquos provoqués par l'existence de jumeaux (réels ou fantasmatiques), comme dans *La Nuit des rois*, *La Comédie des erreurs*, ou *Beaucoup de bruit pour rien*? La gémellité est dans ces cas le premier ressort d'une *méconnaissance* comique de la différence, qui est un prélude nécessaire à la reconnaissance de l'identité d'autrui.

Prenons l'exemple de l'acte II, scène v, où Malvolio, l'intendant d'Olivia, découvre une lettre apocryphe de sa maîtresse dans laquelle il croit lire une déclaration d'amour qui lui serait secrètement destinée. On soulignera dans cette scène le rôle joué par le raisonnement mis en branle par Malvolio pour décrypter ce qu'un des personnages qui observe la scène appelle « *a fustian riddle* » (« une énigme entortillée », II.v.107³¹). Ce raisonnement ressemble à celui que l'on retrouve habituellement dans les scènes de reconnaissance. Ici, au lieu de révéler l'identité d'autrui, le raisonnement trahit à quel point les pouvoirs de déduction de Malvolio sont au service de ses *propres* désirs les plus profonds. En lisant la lettre d'amour qu'Olivia lui aurait destinée, Malvolio lit en réalité sa propre lettre d'amour.

Dans cette scène, le raisonnement de Malvolio rappelle aussi ce qui fait de lui un prétentieux ridicule : sa frustration vis-à-vis de sa situation sociale (Malvolio, l'intendant, souhaite devenir « comte Malvolio »), l'importance des liens de parenté avec la petite noblesse (Malvolio souhaite pouvoir traiter avec Sir Toby d'égal à égal), et du rôle des apparences dans l'amour courtois (pour répondre aux prétendus désirs de sa maîtresse, Malvolio est prêt à se vêtir et à se comporter d'une façon « singulière », en portant des bas jaunes avec des jarretières en croix).

Cette scène, qui est une scène d'auto-reconnaissance, est aussi une mise en scène à trois étages. Tout d'abord, l'on y voit Malvolio se mettre en scène lui-même, puisqu'il apparaît en s'imaginant déjà le mari d'Olivia, avec les prérogatives afférentes à ce statut ; ensuite, on sait qu'un piège lui est tendu par des personnages qui demeurent sur scène, en retrait, pour se gausser de lui, à la manière d'un public de théâtre ; enfin, la lecture de la lettre et l'analyse détaillée qu'en fait Malvolio sont une métaphore du travail d'interprétation du lecteur et du spectateur, tentés de deviner un nom ou un sens derrière la mystérieuse combinaison de lettres, « M, O, A, I », que découvre Malvolio et dont le sens caché (si tant est que celui-ci existe) défie encore la critique shakespearienne³². Tout

³⁰ Adams, *Coming-to-know...*, p. 139.

³¹ William Shakespeare, *Twelfth Night*, éd. Keir Elam, Londres, A&C Black, « Arden Third Series », 2008.

³² Une théorie intéressante est celle de Peter J. Smith, qui y voit une référence au traité intitulé *The Metamorphosis Of Ajax* (1596) de Sir John Harington, consacré au *Water-Closet*. Voir « M.O.A.I. 'What Should That Alphabetical Position Portend?' An Answer to the Metamorphic Malvolio », *Renaissance Quarterly*, vol. 51, n° 4, 1998, p. 1199–1224. Nathalie Vienne-Guerrin estime que ce traité aurait pu également être une référence cachée dans une insulte qui apparaît dans *Les Joyeuses commères de Windsor* : « 'Castalian King Urinal Hector of Greece' : la 'langue latrine' dans *The Merry Wives of Windsor* », *Langue et altérité dans la*

au plus peut-on essayer, comme le fait Malvolio, de « presser les lettres » un petit peu (« *to crush this a little it would bow to me* », ll.v.137-138) pour leur faire dire ce que l'on veut y trouver.

Vers une pra(gma)tique de la reconnaissance

L'exemple de Malvolio permet de souligner le rôle primordial joué dans les scènes de reconnaissance par l'interprétation, entendue à la fois comme raisonnement et comme performance.

Comme raisonnement, d'abord, dans la mesure où ces scènes permettent bien de reconnaître quelqu'un (ou, plus rarement, quelque chose), à l'aide d'une analyse de faits, de circonstances ou d'émotions ressenties. Ainsi, le roi Lear finit par reconnaître sa fille tout en donnant des raisons objectives qui peuvent invalider son propre jugement ; les personnages réunis autour de Perdita ou d'Hermione analysent des éléments objectifs qui confirment l'identité des deux femmes (les objets retrouvés auprès de Perdita ; la ressemblance de la statue avec Hermione) ; Malvolio se remémore et analyse les détails du comportement d'Olivia, suivant en cela les recommandations de la lettre qui insiste sur la nécessité de se « souvenir » de telle ou telle remarque qui lui aurait été faite : « Souviens-toi de celle qui fit l'éloge de tes bas jaunes et qui exprima le désir de te voir toujours avec tes jarrettières en croix ; souviens t'en, dis-je³³ » (« *I say remember* »).

Comme performance, ensuite, puisque l'efficacité des scènes de reconnaissance repose sur plusieurs éléments qui ne peuvent être mis en œuvre qu'au théâtre. Dans les tragédies, le silence joue ainsi un rôle essentiel, un silence dont l'efficacité est proprement dramatique (un silence à l'écrit n'est pas un véritable silence : le lecteur peut aussitôt poursuivre sa lecture), soulignant l'importance égale du verbal et du non-verbal. Dans les comédies, les exemples de mésinterprétation et de méconnaissance nous sont présentés avec un effet de distanciation dû au fait que les personnages sont de fait sur une scène, présentés à nous, comme pour y être jugés. Dans les *romances*, enfin, la performance passe par l'*admiratio* suscitée par des éléments spectaculaires et par la musique (que l'on trouve aussi bien dans une tragédie comme *Le roi Lear* que dans *Le Conte d'hiver*, au demeurant). Dans ces pièces, la multiplication des invraisemblances suggère également que le langage touche à ses limites et que le dramatique prend le dessus³⁴.

Mais à ces deux types d'interprétation pourrait s'ajouter une troisième : celle jouée par la pragmatique. J'y avais fait allusion dans mon préambule lorsque j'affirmais qu'une scène de reconnaissance, c'était d'abord une scène que l'on reconnaissait comme telle. L'idée de reconnaissance ou d'*acknowledgment* repose en effet sur quelques-uns des procédés décrits par Austin³⁵. Il y a d'abord le besoin de retrouver un certain nombre d'éléments rituels ou formels édictés par l'histoire littéraire qui nous autorisent à considérer telle ou telle scène comme une scène « de reconnaissance » (par exemple : il

culture de la Renaissance, dir. Ann Lecercle et Yan Brailowsky, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 15-29.

³³ Traduction d'Émile Montégut, *Œuvres complètes de William Shakespeare*, Paris, Hachette, 1867.

³⁴ Inga-Stina Ewbank, « 'My Name Is Marina' : The Language of Recognition », *Shakespeare Styles. Essays in Honour of Kenneth Muir*, dir. Philip Edwards et al., Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 112-113.

³⁵ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, [1962] 1970, p. 58. Voir également Estelle Ferrarese sur le rôle de la performativité dans la reconnaissance du point de vue de la justice sociale : « Performativité, pouvoir, vulnérabilité. À propos de quelques immanquables corrélats de l'idée de reconnaissance », *La Reconnaissance aujourd'hui*, dir. Alain Caillé et Christian Lazzeri, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 303-320.

faut une reconnaissance filiale). Il y a ensuite le jeu de reconnaissance *entre* les personnages, puisque pour qu'une reconnaissance soit effective ou « performative », il faut un interlocuteur capable d'être reconnu, et qui reconnaisse la reconnaissance de l'autre (si Cordélia n'avait pas reconnu la reconnaissance de Lear, si elle n'avait pas répondu « *no cause, no cause* » [IV.vii.75], il n'y aurait pas de scène de reconnaissance). Cette logique s'étend à l'interaction entre les comédiens et le public qui doit reconnaître, de façon plus ou moins implicite, la validité et l'efficacité de la reconnaissance représentée sur scène.

De là vient peut-être l'idée que le théâtre permet au public de se reconnaître lui-même par le truchement d'une reconnaissance qui lui est extérieure (nous pourrions être tentés de parler de la *catharsis* aristotélicienne, mais peut-être est-il préférable de parler d'effet de miroir). Les Élisabéthains ne s'y étaient pas trompés. Thomas Heywood, dans son *Apologie for Actors*, justifiait l'existence du théâtre pour purger les humeurs et les vices en rapportant des exemples de criminels qui, reconnaissant leur forfait dans une scène de théâtre, avaient été poussés à confesser leur crime³⁶, comme Claudius dans *Hamlet*, dont la culpabilité est confirmée par son trouble en regardant la pièce-dans-la-pièce. De la même façon, on pourrait suggérer que

La question de la reconnaissance est bien affaire de reconnaître, non quelque chose que l'on connaît déjà de quelque façon première, mais quelque chose, une vérité qu'on ne veut pas reconnaître sur soi [...] Mais cette reconnaissance n'est pas affaire de volonté, ni même d'éthique : elle passe par la perte, et par le scepticisme³⁷.

Ce scepticisme est aussi celui que j'ai porté sur le sujet que je m'étais proposé de traiter, non pour le répudier, comme j'en avais eu la tentation, mais pour accepter le fait que chacun peut s'interroger sur sa capacité à se reconnaître comme étant à même d'explicitier ce qui constitue la scène de reconnaissance sur la scène élisabéthaine.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS Barry B., *Coming-to-know: Recognition and the Complex Plot in Shakespeare*, New York ; Washington ; Boston, Peter Lang, 2000.
- AUSTIN J. L., *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, [1962] 1970, p. 58.
- BERGER Harry Jr., *Making Trifles of Terrors: Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- BLISSETT W. F., « Recognition in *King Lear* », *Some Facets of King Lear: Essays in Prismatic Criticism*, dir. Rosalie Littell Colie et F. T. Flahiff, Londres, Heinemann, 1974, p. 103–116.
- BRAILOWSKY Yan, *The Spider and the Statue: Poisoned Innocence in The Winter's Tale*, Paris, PUF / CNED, 2010.
- BRAILOWSKY Yan, *William Shakespeare: King Lear*, Paris, SEDES, 2008, p. 303–320.
- BURKE Kenneth, *Kenneth Burke on Shakespeare*, éd. Scott L. Newstok, West Lafayette, Indiana, Parlor Press, 2007.
- CAVELL Stanley, *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

³⁶ Thomas Heywood, *An Apologie for Actors*, London, Nicholas Okes, 1612, STC (2nd ed.) / 13309, p. G^v-G2^v.

³⁷ Sandra Laugier, « Scepticisme et reconnaissance », *La Reconnaissance aujourd'hui ...*, p. 274.

- COUSSEMENT-BOILLOT Laëtitia, « *The Defence of Poesy* de Sir Philip Sidney (1595) : réticence de la polémique », *Études Épistémè*, n° 12, juillet 2010, p. 1–10, <http://revue.etudes-episteme.org/?the-defence-of-poesy-de-sir-philip>.
- DUPONT Florence, *Aristote, ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, « Libelles », 2007.
- ELSE Gerald Frank, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- EWBANK Inga-Stina, « 'My Name Is Marina' : The Language of Recognition », *Shakespeare Styles. Essays in Honour of Kenneth Muir*, dir. Philip Edwards et al., Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 111–130.
- FERRARESE Estelle, « Performativité, pouvoir, vulnérabilité. À propos de quelques immanquables corrélats de l'idée de reconnaissance », *La Reconnaissance aujourd'hui*, dir. Alain Caillé et Christian Lazzeri, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 303–320.
- GARRIDO Camacho Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI : la teoría de la anagnórisis*, Madrid, Tàmesis, 1999.
- HEYWOOD Thomas, *An Apology for Actors*, London, Nicholas Okes, 1612, STC (2nd ed.) / 13309.
- LAUGIER Sandra, « Scepticisme et reconnaissance », *La Reconnaissance aujourd'hui*, dir. Alain Caillé et Christian Lazzeri, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 274.
- NEVILL Coghill, « Six Points of Stage-Craft in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Survey*, n° 11, 1958, p. 39.
- Oxford English Dictionary*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2^e édition, 1989.
- SHAKESPEARE William, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, Walton-on-Thames, Thomas Nelson and Sons, « Arden Third Series », 1997.
- SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, éd. Stephen Orgel, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.
- SHAKESPEARE William, *Twelfth Night*, éd. Keir Elam, Londres, A&C Black, « Arden Third Series », 2008.
- SIDNEY Sir Philip, *Defence of Poesie*, Londres, William Ponsonby, 1595, STC (2nd ed.) / 22534.5.
- SMITH Peter J., « M.O.A.I. 'What Should That Alphabetical Position Portend?' An Answer to the Metamorphic Malvolio », *Renaissance Quarterly*, vol. 51, n° 4, 1998, p. 1199–1224.
- VIENNE-GUERRIN Nathalie, « 'Castalian King Urinal Hector of Greece' : la 'langue latrine' dans *The Merry Wives of Windsor* », *Langue et altérité dans la culture de la Renaissance*, dir. Ann Lecercle et Yan Brailowsky, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 15–29.
- WARREN Roger, « A Jealous Tyrant : *The Winter's Tale* », *Staging Shakespeare's Late Plays*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 155.