

Terence Cave

L'anagnôrisis dans l'antiquité

traduit de l'anglais par Claire Malroux

« La reconnaissance (*anagnôrisis*) est indubitablement le moins respectable des termes de la poétique aristotélicienne. Mimesis, hamartia et catharsis sont matières sérieuses : on n'ira pas bien loin dans la critique littéraire si l'on ignore ce qu'elles sont... ». Tels sont les premiers mots de l'introduction de *Recognitions, A Study in Poetics* (Clarendon Press- Oxford, 1988 – réédité en 2002). En revanche « le mot même d'anagnôrisis est moins familier » et la reconnaissance semble victime non seulement d'une certaine négligence, mais « d'un soupçon – voire d'un mépris – qui se laisse facilement déceler dans les réactions des critiques, d'Aristote à aujourd'hui, à l'égard des scènes de reconnaissance dans le drame et dans la fiction narrative. »

C'est donc du « scandale » de la reconnaissance que part Terence Cave. Mais c'est aussitôt pour mieux déceler dans la reconnaissance une valeur épistémologique singulière. Il s'agirait « d'une manière de connaître... différente de la connaissance rationnelle ». La reconnaissance, souligne Cave, « opère de façon subreptice, imprévisible, elliptique et souvent perverse, en s'attachant précisément à ces détails qui, d'un point de vue rationnel, semblent triviaux. »

La vaste et savante enquête de Terence Cave, historique, est double : au fil des théories (d'Aristote à Frye ou Barthes) et à travers l'analyse de diverses œuvres (en lisant Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe, Kleist, Balzac, Dickens, James, Conrad). Le livre est donc très fermement organisé en deux grandes parties : « La reconnaissance dans l'histoire de la poétique », « La reconnaissance en pratique ». La division de l'ouvrage répond à un constat : on ne peut faire des théories la vérité des œuvres, on ne doit pas chercher à intégrer les unes et les autres dans de trop simples unités d'époques. A travers ses deux parties et tout en suivant, en chacune d'elles, un fil historique, le livre de Cave laisse jouer les divers exemples ou variantes – théoriques ou littéraires – de la reconnaissance les uns par rapport aux autres, comme le feraient, écrit Cave, « les personnages d'un drame plus ample et dont la structure reste obscure ».

Recognitions, à la faveur de sa très claire composition, foisonne d'aperçus, de rapprochements, d'analyses et d'exemples. C'est, pour reprendre le titre d'un autre ouvrage de Terence Cave (*Cornucopia*), une corne d'abondance. Les pages qu'on en a extraites pour les traduire ici n'en donnent pas une idée générale. On espère pouvoir proposer dans un prochain numéro de *Po&sie* un autre extrait de ce maître livre.

De Terence Cave, on peut lire, en français : *Cornucopia, figures de l'abondance au XVI^e siècle, Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* (Macula, 1997), *Pré-histoires : textes troublés au seuil de la modernité* (Droz, 1999), *Pré-histoires 2 : langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle* (2001).

Les passages de *La Poétique* d'Aristote cités par Terence Cave sont donnés ici dans la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Seuil 1980), que l'on a parfois légèrement modifiée et où l'on a, ici et là (comme le fait Cave pour les traductions en anglais qu'il cite) inséré la transcription (entre parenthèses) de certains mots grecs.

Pour les références au texte de *La Poétique*, les numéros des chapitres sont donnés en romain ; les chiffres en italiques ne renvoient qu'à l'édition anglaise utilisée par Terence Cave.

Claude Mouchard

« La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance... »¹ Rien n'est plus facile à définir, semblerait-il, que l'anagnôrisis : le mot lui-même dit tout. Pourtant interprétations et applications ont proliféré d'Aristote à nos jours, masquant le sens « originel » qu'il a pu avoir dans la *Poétique* (œuvre avant laquelle il devait être sans doute déjà un terme d'art). Ce n'est évidemment pas la seule fois que des travaux textuels et philologiques ont exclu des significations antérieures et l'on peut facilement admettre que de précédents interprètes d'Aristote aient commis des erreurs.² De mauvaises interprétations peuvent néanmoins fournir de nouveaux points de départ, voire fonder une nouvelle orthodoxie, et par conséquent elles ne sont pas moins importantes pour l'histoire du sujet que des « corrections » érudites. Le texte de la *Poétique*, de toute façon, est notoirement plein de lacunes et d'ambiguïtés qui laissent une grande place aux hypothèses.

On peut essayer de résoudre ces problèmes en comparant différents passages entre eux, en comparant la *Poétique* avec d'autres ouvrages d'Aristote, en comparant la théorie avec son application dans la tragédie et l'épopée qu'elle entend décrire, ou en usant du « sens commun » (cette dernière démarche étant sans aucun doute le plus court chemin vers l'anachronisme). Ou bien on peut s'abstenir de rechercher un sens qui fasse autorité et attirer plutôt l'attention sur les questions non résolues. La *Poétique* apparaît alors comme un ensemble de propositions malléables sur lesquelles les commentaires à venir édifient des structures plus ou moins fragiles dans des langues autres que le grec.

Cette approche relativiste est peut-être la seule qui convienne à une histoire du sujet. D'un autre côté, si le sujet présente un quelconque intérêt intrinsèque, cet intérêt est déjà manifestement présent dans la *Poétique* elle-même. Aussi devient-il difficile d'éviter d'anticiper non seulement sur les ouvertures qu'exploiteront les commentateurs de la Renaissance ou néoclassiques et modernes, mais aussi sur celles qu'on pourrait vouloir exploiter soi-même dans un plus large contexte. Priorité sera donc donnée ici aux questions que soulève surtout la tradition exégétique, mais d'autres gloses apparaîtront avec elles, annonçant les préoccupations critiques qui ont suscité le retour à la question de l'anagnôrisis. Comme dans les narrations fictionnelles, le point d'arrivée est contenu – comment pourrait-on l'éviter – dans le point de départ.

AU COMMENCEMENT, LA POÉTIQUE

Aristote considère l'anagnôrisis comme l'un des trois « éléments » fondamentaux de l'intrigue, les deux autres étant la peripeteia et le pathos. Tous trois apparaissent au terme d'une longue analyse de l'intrigue, laquelle est pour Aristote (chapitre 6 19) le principe premier et l'« âme » de la tragédie. Ce qui frappe d'emblée, c'est que la peripeteia donne lieu à une brève définition accompagnée de deux exemples (chapitre 11 1-3) et que le pathos est défini en une seule phrase ajoutée comme une réflexion après coup (chapitre 11 10. L'anagnôrisis, en revanche, non seulement se voit accorder plus d'importance dans ce chapitre, mais fait aussi l'objet de deux autres développements substantiels (chapitre 14 12-18 ; 16). Cette disparité est peut-être due en partie à un accident de transmission, mais l'accident peut être motivé, et si l'on devait spéculer sur la motivation, on pourrait fort bien penser que la reconnaissance était considérée dans

1. *Poétique* 11.

2. Voir plus loin la traduction par Segui de la définition de l'anagnôrisis ou la définition par Harrison de la peripeteia, qui peut être considérée comme vraisemblable, mais n'est pas rigoureusement aristotélicienne.

l'antiquité comme une question d'importance primordiale pour la poétique. De toute manière, ici comme ailleurs, on ne peut effacer les accidents subis par un texte : ils en constituent l'histoire.

La peripeteia et l'anagnôrisis sont d'abord mentionnées, par parenthèse, dans le chapitre 6 17 : « ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances. » Cette observation vient à l'appui de la théorie suivant laquelle l'intrigue, dans la tragédie, prime sur le « personnage » (*êthos*) : puisque l'intrigue peut créer d'aussi puissants effets, la représentation des individus et de leurs attributs est reléguée à l'arrière-plan comme un pur accessoire ou véhicule.¹ Le contexte montre très clairement que les deux éléments sont présentés comme des dispositifs formels de « l'organisation des incidents » constituant l'intrigue ; ils participent d'une structure des rapports plutôt qu'ils ne sont (par exemple) des moments de la vie représentée d'un individu.²

Cette importance persiste dans toute l'analyse subséquente de l'intrigue, où des questions comme l'unité, la continuité, la durée et par-dessus tout la logique interne sont examinées en détail. L'insistance sur les rapports de cause à effet (plutôt que la simple succession des faits) est marquée : des variations sur l'expression « selon le vraisemblable (*to eikos*) ou le nécessaire (*to anankaion*) » reviennent comme un refrain dans les chapitres 7 à 11. Les commentaires s'attacheront indéfiniment au problème de la plausibilité, du *vraisemblable*, du *nécessaire*, etc. ; dans la *Poétique*, il ne fait guère de doute que le thème témoigne de l'intérêt d'un philosophe pour les conditions d'un raisonnement en termes de vraisemblance comme c'est le cas de façon plus explicite dans la *Rhétorique*. C'est quelque chose qu'on ne doit pas oublier lorsqu'on aborde la distinction établie par la suite entre les intrigues simples et complexes ainsi que la définition de la peripeteia et de l'anagnôrisis.

L'intrigue « complexe » (*peplegmenos*) se distingue de l'intrigue « simple » (*haplos*) par la présence de la peripeteia ou de l'anagnôrisis ou des deux (chapitre 10 1-3).³ Il est important de remarquer tout d'abord que la *metabasis* (terme traduit en général par « renversement ») est attribuée aux deux types d'intrigue : toutes les tragédies représentent le passage d'une bonne fortune à une mauvaise fortune ou l'inverse (voir chapitre 7 12). Dans l'intrigue complexe, la *metabasis* s'accompagne de la peripeteia ou de l'anagnôrisis ou des deux, et il s'y ajoute le refrain type : ces événements doivent nécessairement ou probablement découler de la structure (*sustasis*) de l'intrigue. La complexité est un genre particulier de logique narrative.

Il s'ensuit que, dans l'exposé d'Aristote, la peripeteia ne peut être synonyme de *metabasis* ; c'est l'une seulement des façons dont le changement de fortune peut se rendre manifeste. Des commentateurs plus tardifs – y compris certains modernes – font souvent glisser le sens de la peripeteia vers celui de « renversement ». Cette approximation vient au moins en partie de la définition concise de la peripeteia donnée au chapitre 11 1 :

1. Voir aussi la phrase souvent citée : « le personnage est inclus pour les besoins de l'action » (6. 13)

2. Parmi les interprètes modernes de la *Poétique*, John Jones est celui qui a le plus attiré l'attention sur ce point, arguant qu'il exclut les conceptions modernes de la tragédie fondées sur le concept du « héros tragique ». Pour son opinion sur l'anagnôrisis, voir ci-dessous, 1, 6, « Commentaires ».

3. Dans ce chapitre, comme ailleurs dans son analyse de l'intrigue, Aristote oscille entre les termes d'« action » (*praxis*, ou un terme apparenté) et « intrigue » (*muthos*). La distinction entre les ensembles généraux d'incidents représentés (la pièce de théâtre comme *mimêsis* d'une *praxis*) et l'ordre et la forme donnés à ces incidents qui constituent le *muthos* peuvent être d'une importance capitale dans certains contextes ; ici, cependant, Aristote présuppose que l'intrigue reproduit une « complexité » déjà présente dans l'action, de sorte que les deux termes deviennent quasiment synonymes. Pour la distinction entre intrigue simple et intrigue complexe, voir D.W. Lucas, *Aristotle : Poetica*, Appendice III.

« le coup de théâtre (*peripeteia*) est, comme on l'a dit, le renversement (*metabolè*) qui inverse l'effet des actions (*tôn prattomenôn*) et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. » La dernière partie de la phrase renvoie sans ambiguïté au passage qui précède et ne nécessite pas d'autre commentaire. La première partie, en revanche, est plus problématique. Sur la foi du « comme on l'a dit », des commentateurs renvoient au chapitre 7 12, où le changement de fortune est mentionné en même temps que la condition de nécessité ou de probabilité ; la *metabolè* dans la définition de la *peripeteia* est après tout liée étymologiquement au *metaballein* de ce passage. Le « renversement » du chapitre 11 1 semble aussi refléter la notion de passage du « mauvais au bon » ou du « bon au mauvais » du chapitre 7 12. En revanche, ce rapprochement a pour effet de pousser nettement la *peripeteia* vers la *metabasis*, encore qu'on pourrait soutenir malgré tout que la *metabolè* de la définition connote un changement plus radical et peut-être plus soudain que la *metabasis*, laquelle indique seulement un mouvement ou passage d'un état à un autre.

On voit mal cependant comment un changement de fortune plus ou moins radical (c'est-à-dire un changement concernant l'état des personnages) pourrait déterminer la distinction apparemment fondamentale entre les intrigues simple et complexe. Le champ est donc ouvert pour les commentateurs désireux de formuler une définition à part de la *peripeteia*. Ils pourront s'appuyer sur les deux exemples donnés par Aristote, où les actes des personnages ont un effet contraire à celui qu'ils avaient escompté ou voulu.¹ C'est là un cas particulier de « renversement » assez manifeste pour justifier la création d'un terme et l'établissement d'une catégorie privilégiée d'intrigues.

Les commentateurs analyseront les notions d'attente et d'intention de diverses manières, par exemple en étendant au public l'« attente » des personnages. Cette démarche acquiert de la consistance si on rapproche le « comme on l'a dit » non du chapitre 7. 12, mais du chapitre 9 11-13 :

D'autre part, la représentation (mimésis) a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente ; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein (...). Aussi les histoires de ce genre seront-elles nécessairement les plus belles. »²

La notion d'incidents survenant « contre l'attente » (*para tèn doxan*) et dans une séquence de cause à effet (*di' allêla*) s'accorde avec le chapitre 11 1-3 beaucoup mieux que le chapitre 7 12 ; la référence à l'effet *maximum* fait déjà apparaître cette occurrence comme une catégorie privilégiée, cependant que c'est précisément l'effet sur le public – la pitié, la crainte, la surprise, le prodigieux (*to thaumaston*) – qui est en question ici.³ Ce rapprochement de passages étant effectué, émerge la conception d'une intrigue

1. L'attribution de l'intention aux personnages dans ce contexte est une caractéristique de l'exégèse moderne, à partir de Valhen (voir ci-dessous, 1, 6, « Commentaires »).

2. J'ai omis dans la parenthèse l'allusion d'Aristote à la statue de Mityos, qui tua l'homme qui avait causé sa mort en tombant sur lui lors d'une fête ; c'est un incident auquel le spectateur donnera par déduction une motivation providentielle. Ce *locus* sera rappelé ailleurs dans cette étude.

3. Les effets puissants (surprise, stupeur) liés à l'intrigue complexe sont évoqués en 6. 17 (voir ci-dessus), 14, 18 et 16. 11 (ces deux derniers concernent tout particulièrement l'anagnôrisis) ainsi que dans le contexte de l'épopée (voir ci-dessus).

destinée à surprendre et frapper de stupeur le public par un dénouement contraire aux attentes mais qui semble rétrospectivement être une conséquence *logique*. Les notions modernes de suspense (au sens de rétention prolongée vis-à-vis du public ou du lecteur d'une information capitale) ou le « tour donné à la fin » (expression pas trop éloignée du sens étymologique de *peplegmenos*, « plié ») sont ici préfigurées.

Il faut souligner à nouveau que ce n'est pas là le sens « réel » du texte. Les commentateurs hésitent entre diverses façons de voir la *peripeteia* : brusque changement de fortune, renversement des intentions des personnages, renversement de leurs attentes et renversement des attentes du public. Ces interprétations restent possibles en raison de la brièveté de l'exposé d'Aristote, mais aussi parce que les changements de sensibilité et de vécu apportent des éclairages totalement différents. Aristote néglige entièrement la question de l'empathie ou de la communication entre public et personnages, tout comme il néglige des questions qui deviendront plus tard capitales comme la destinée tragique ou l'infortune de l'individu, les ironies du sort, etc.

Un autre facteur qui intervient ici est sans aucun doute le caractère de la langue grecque telle qu'Aristote l'utilise. Il emploie par exemple un grand nombre de participes qui ont souvent besoin d'être traduits par des verbes finis ou des substantifs dans les langues européennes modernes ; ou bien des prédicats manqueront. Dans la définition de la *peripeteia*, le terme *prattomenôn* renvoie clairement à la notion d'action (*praxis*) définie par Aristote comme ce qui est représenté par l'intrigue ; il a aussi un sens pluriel et verbal que des traductions comme « la situation » ne rendent absolument pas. Un changement ou une tournure prise par « ce qui s'accomplit » suggère un changement de *rappports* au sein de l'action plutôt qu'un changement dans la vie ou les intentions de tel ou tel personnage.¹

Dans ces conditions, on pourrait dire que l'intrigue complexe est celle qui comporte un enchevêtrement d'incidents prévu vraisemblablement dès le départ, mais qui n'en révèle la conséquence nécessaire ou probable qu'au dénouement, cette conséquence étant un renversement des rapports supposés. L'intrigue prend une autre tournure, elle se replie sur elle-même (*peplegmenos*), comme un syllogisme élégamment conçu prouvant le contraire de ce que les prémisses semblaient contenir. C'est une structure duelle, combinant une détermination apparente avec une détermination cachée au moins en partie (mais réelle) ; avec la *peripeteia*, le plan caché monte à la surface. C'est aussi une structure récursive puisque la fin oblige à revenir au début, à relire en fonction de la « véritable signification » désormais révélée de l'action. La *peripeteia* crée en ce sens une sorte de paradoxe, un enchaînement logique opérant *para tèn doxan*.²

Ces dernières remarques visent à rappeler par parenthèse que les structures logiques (plutôt que, disons, psychologiques) sont au cœur de la question de l'intrigue chez Aristote. Elles sont une interprétation, un commentaire qui n'a d'autre valeur que de permettre une autre lecture, à cela près qu'il attire l'attention plus que ne le font certains autres sur les lacunes dans la *Poétique* – pas seulement accidentelles, mais essentielles, celles qui relèvent de tout exposé sur une structure en tant que telle. Il est aussi capital d'insister sur la *peripeteia* parce que c'est de la façon dont on comprend ce terme que dépendent quasiment toutes les définitions de l'*anagnôrisis* dans l'histoire de la poétique aristotélicienne.

1. Il serait ainsi fallacieux d'interpréter les deux exemples de *peripeteia* donnés au chapitre 11. 2-3 du point de vue des personnages concernés ; ils illustrent tous deux un « revirement » dans l'action en général.

2. Il est intéressant de voir que le second exemple d'Aristote (11. 3) évoque une action juridique qui échoue. Le droit opère suivant une logique *probable*, c'est-à-dire à la fois coercitive et réversible.

La définition que donne Aristote de l'anagnôrisis, citée au début de ce chapitre, fait aussitôt émerger le thème de la connaissance. Il y a ici une divergence possible entre le sens étymologique mis en relief par Aristote et la simple opposition ignorance-connaissance (*agnoia-gnôsis*). L'« ana-gnorisis », comme la « re-connaissance », signifie en réalité le recouvrement de quelque chose de connu plutôt que le simple passage de l'ignorance à la connaissance. Les commentateurs italiens de la Renaissance explorent cette question, en s'inspirant des théories de la connaissance et du souvenir exposées ailleurs dans le corpus aristotélicien. Pour l'instant, il suffit d'observer que la formulation est comparable à la définition de la peripeteia en ce que l'anagnôrisis est traitée elle aussi de changement (*metabolè*), de passage d'une chose à ou vers (*eis*) son contraire, sauf que le changement ne porte pas sur « ce qui s'accomplit », mais sur le degré de connaissance. L'anagnôrisis apparaît d'abord comme la contrepartie ou le corollaire épistémologiques de la peripeteia.

Le reste de la définition est plus compliqué : « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité (*ê eis philian ê eis echthran*) entre ceux qui sont désignés (*hôrismenôn*) pour le bonheur ou le malheur. » (chapitre 11 4). La formulation laisse une liberté d'interprétation considérable (par exemple, *philia* peut signifier « amitié » autant que « parenté »), mais le point essentiel en ce qui concerne l'importance *structurelle* de l'anagnôrisis, c'est que *eis* semble dépendre de *metabolè*, en sorte que le changement est placé littéralement au cœur de deux mouvements, l'un vers la connaissance (*eis gnôsin*), l'autre vers l'amitié ou l'hostilité. Nous avons ainsi une autre application parallèle de la *metabolè*, une autre particularisation de la manière dont l'anagnôrisis peut épouser la peripeteia ; et ceci est complété un peu plus loin par l'antithèse de la bonne et de la mauvaise fortune. La *metabasis* dénotée par cette dernière phrase est définie par conséquent, dans l'exemple précis de l'anagnôrisis, comme étant provoquée par un changement dans les rapports affectifs ou de parenté, provoqué lui-même par un changement de connaissance.

L'allusion à *philia* et *echthra* peut être commentée plus avant si on se réfère au chapitre 14 6-9, où Aristote exclut les actions entre des personnes indifférentes et entre des ennemis au profit d'exemples où un conflit éclate entre des amis ou des personnes apparentées. Si dans le chapitre 11 4 l'inverse est également envisagé, c'est peut-être parce qu'Aristote veut rendre compte d'intrigues où l'acte tragique est détourné ; ses formulations tendent en tout cas à universaliser le sujet, en permettant à tous les rapports possibles d'être mis en évidence.

Ce qui est partout remarquable, donc, c'est le redoublement à différents niveaux de termes antithétiques perçus comme réversibles selon la loi de la peripeteia. Les renversements, en outre, sont à nouveau présentés comme le résultat d'une « intention » ou prédétermination : le mot *hôrismenôn* signifie « désigné », « déterminé », « destiné ». Certains commentateurs lui donneront le sens de « voulu par le poète » ; à l'autre bout de l'échelle, le sens de « destiné » suggérera l'entremise du destin ou des dieux à ceux qui préfèrent voir la tragédie sous cet angle. Ou bien on pourra considérer que la notion de « détermination » ou d'« intentionnalité » propre à l'intrigue elle-même s'accorde à la fois avec cette phrase et la définition de la peripeteia, en n'accordant qu'un statut secondaire aux intentions ou aux attentes des personnages ou du public.

Bien que dans cette définition l'anagnôrisis s'applique sans équivoque à l'interaction des personnages, aucun prédicat n'est énoncé concernant la reconnaissance : le jeu des structures demeure à nouveau ouvert. Toutefois, après une phrase affirmant que le

meilleur type de reconnaissance est celle qu'accompagne la *peripeteia*, comme dans *Œdipe*, intervient une distinction indiquant d'« autres » formes de reconnaissance, et là les prédicats sont précisés : objets inanimés ou banals ; avoir ou non accompli quelque chose. On pourrait en déduire que l'objet du « meilleur » type est animé, une personne ou un personnage, comme le suggère la référence à *Œdipe* : étant donné que la mention des autres formes est suivie d'une nouvelle phrase donnant la priorité au genre d'anagnôrisis qui « est le plus intégrée à l'histoire (*muthos*) », provoquant un changement de fortune et suscitant la pitié et la frayeur (chapitre 11 7), cette catégorie de reconnaissances pourrait sembler avoir été mise entre parenthèses comme marginale, dissociée des principaux mécanismes de l'intrigue tragique. D'autre part, il est possible que la « parenthèse » soit destinée à permettre d'autres formes de reconnaissance que celles qui sont illustrées par *Œdipe* (mais peut-être tout aussi valables) ou encore qu'Aristote veuille indiquer d'autres moyens permettant la reconnaissance de « personnes ». Dans la tradition exégétique, cette distinction se verra accorder plus ou moins d'importance. Jugée par certains comme purement marginale, elle corroborera pour d'autres la notion que les choses et les actions peuvent *remplacer* des personnes comme prédicat de la reconnaissance, ce qui élargit immensément le champ du sujet.

Il ne fait guère de doute qu'Aristote a formulé sa principale thèse de façon qu'elle s'applique aux intrigues faisant état d'une identité voilée. Ses exemples et son constant renvoi aux « intrigues familiales » le suggèrent, et ce genre d'intrigues est une illustration particulièrement remarquable de la *peripeteia* telle que définie ci-dessus, la coexistence d'une identité vraie et fausse constituant la complication ou l'aspect double qui caractérise l'intrigue complexe. Le développement de 11 8 le confirme, puisqu'une distinction y est faite entre des exemples où seule l'identité d'un personnage est voilée et ceux où survient une reconnaissance réciproque, comme dans *Iphigénie en Tauride*. La tradition, du moins jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, souscrira à quelques rares exceptions près à cette opinion.

Le *locus* au chapitre 14 12-19 se présente comme l'éclaircissement d'une remarque précédente sur l'utilisation habile de récits traditionnels et débouche sur une classification et une évaluation de types d'intrigues en fonction du *pathos*. L'interprétation est beaucoup moins problématique à cet endroit, malgré des omissions évidentes, que dans le *locus* précédent. Aristote a de nouveau recours à des couples antithétiques pour élaborer un ensemble exhaustif de possibilités logiques : les actions peuvent être accomplies ou non, sciemment ou dans l'ignorance (*eidotas ê mê eidotas*), ce qui donne quatre types :

1. savoir et agir (*Médée*)
2. savoir et ne pas agir (c'est-à-dire concevoir sciemment une action et ne pas l'accomplir) (Hémon dans *Antigone*)
3. ne pas savoir et agir (*Œdipe*)
4. ne pas savoir et ne pas agir (c'est-à-dire être sur le point d'agir, dans l'ignorance, et « reconnaître » avant d'agir) (Mérope dans les *Cresphontes* ; *Iphigénie en Tauride*)

Le second type est omis dans l'exposé au point où on l'attendrait ; par la suite, quand sont évalués les mérites respectifs des divers types, le second est inclus comme étant le « plus mauvais », tandis que le premier est omis (encore qu'on puisse déduire qu'il est le troisième dans la hiérarchie, celui que pratiquaient « les anciens dramaturges »). Des commentateurs plus récents compléteront le tableau, parfois en rectifiant l'ordre.

Bien que la reconnaissance ne soit pas ici le sujet évident, le verbe *anagnôrisai* revient avec insistance, et la typologie établit en fait une distinction entre les intrigues comportant une reconnaissance et celles qui n'en comportent pas, en marquant une nette préférence pour les premières. La hiérarchie de valeur sera très discutée dans la période néoclassique, où elle soulèvera toute la question du statut des intrigues comportant une reconnaissance. Un autre point controversé sera l'apparente contradiction relevée dans la préférence d'Aristote : au chapitre 13 6 (et aussi au chapitre 13 8-10), il est catégoriquement affirmé que la *metabasis* dans la tragédie doit se faire de la bonne à la mauvaise fortune, non l'inverse ; mais au chapitre 14 19, le meilleur (des quatre types mentionnés plus haut) est déclaré être celui où l'acte tragique est évité grâce à la reconnaissance, plutôt que le type « *Œdipe* », qui apparaît en général comme le paradigme aristotélicien. Ce point capital donnera lieu à des débats passionnés et sans fin ; il est impossible à résoudre, mais l'exploration de solutions possibles conduit à s'interroger sérieusement sur la nature de la tragédie (par rapport, par exemple, à la tragi-comédie) et à le mérite d'éclairer le goût et les habitudes mentales des commentateurs.

Comme dans le précédent *locus*, les prédicats de la connaissance, de l'ignorance ou de la reconnaissance sont souvent absents ici, comme si les modes de connaissance étaient surtout un effet structurel plutôt qu'une question de savoir ; de fait, là où les participes et les infinitifs du verbe agir ou savoir se présentent, le sujet de la reconnaissance est également omis. Toutefois, les objets de la reconnaissance (ou de l'ignorance) sont indiqués à deux reprises, au chapitre 14 13 : « On peut aussi accomplir l'acte effrayant (*to deinon*), mais sans savoir qui est la victime, et ensuite reconnaître l'alliance (*philian*). »¹ Dans cette phrase, *philia* désigne sans aucun doute un rapport, non une personne ; c'est aussi un pôle de l'antithèse *philia-echthra*. Avec *to deinon*, apparaît le pathos et peut-être aussi la question du caractère moral de l'action (l'anagnôrisis en tant que reconnaissance d'une transgression). Cette remarque est facilement généralisable si on la relie au chapitre 13 de la *Poétique* et à la première partie du chapitre 14, et elle fait ressortir dans tous ces passages les questions éthiques qu'ils semblent recouvrir, mais dans son contexte elle frappe par sa brièveté. Dans tout le *locus*, traducteurs et commentateurs se précipiteront là encore pour remplir les chèques en blanc d'Aristote par leurs propres prédicats (« les faits », « la vérité », « l'identité de la victime »). Aussi est-il nécessaire de garder à l'esprit combien cette procédure, sous son apparente évidence, est susceptible de modifier l'équilibre de l'interprétation.

Il convient à ce stade de dire un mot de l'analyse de l'hamartia au chapitre 13 5-6, et pas seulement parce qu'ont été mentionnées les conséquences possibles de *to deinon*. On sait fort bien que le sens de ce mot peut aller d'« erreur » à « faute », « imperfection » et autres termes aux connotations morales, et que ce glissement influe radicalement sur la conception de la tragédie en cause. D'une part, l'exemple d'Œdipe suggère qu'« erreur » est la traduction correcte ; si l'on veut que son malheur se justifie moralement, on doit rechercher les défauts moraux *implicites* de ses actions. D'autre part, l'hamartia est mentionnée dans un contexte où une antithèse morale est posée et le moyen à rechercher (chapitre 13 2-6) : les émotions tragiques que sont la pitié et la peur ne sont pas provoquées, dit Aristote, si on voit un homme entièrement bon passer d'une bonne

1. La structure de la phrase suggère que le verbe répété *praxai* reste sans prédicat, de sorte que « l'horreur » devient le prédicat du participe « en étant ignorant de », comme *philia* est le prédicat de « reconnaître » : *estin de praxai men, agnoountas de praxai to deinon, eith' husteron anagnôrisai tèn philian*. Je cite la phrase dans l'original à cause de l'importance considérable qu'elle a pour l'interprétation de l'anagnôrisis à la Renaissance et à l'époque néoclassique.

à une mauvaise fortune. De plus, l'hamartia apparaît également comme un thème moral dans l'*Éthique à Nicomaque*, ainsi que les commentateurs ne tarderont pas à le souligner.¹ Le problème peut sans aucun doute être élucidé en fonction de l'histoire sociale et juridique à l'époque d'Aristote, ou peut-être au moyen d'une approche anthropologique.² En l'occurrence, cependant, il suffit d'indiquer que si on fait glisser hamartia vers le sens d'« erreur » et qu'on comprend l'erreur comme une forme d'ignorance (pas nécessairement totale), elle fournit – comme dans *Œdipe* – la condition préalable nécessaire de l'anagnôrisis, dans le cas d'une action tragique fondée sur un changement dans les rapports de connaissance. Si on la fait glisser vers un sens strictement moral, elle risque de constituer une question à part, une question d'interprétation de personnages individuels. Il sera possible d'élaborer une version épistémologique du problème moral en faisant intervenir la notion d'une dualité psychologique, mais il s'agit là encore d'une autre sorte de démarche – en grande partie moderne – qui fera plus loin l'objet d'une analyse dans un autre contexte.

La place bizarre du chapitre 16 de la *Poétique* est un sujet de commentaire récurrent. Qu'elle soit justifiable au nom d'un ordre implicite ou que, à l'extrême opposé, on doive la considérer comme une interpolation tardive et peut-être fallacieuse ne nous concerne pas ici.³ Il n'en reste pas moins que, en tant que taxinomie des moyens entraînant la reconnaissance, ce chapitre offre une vision plus détaillée du sujet et qu'il présente avec le plus de force, pour les lecteurs de la littérature européenne, les propriétés (presque dans le sens d'accessoires que désigne le mot anglais *stage-properties*) d'une scène de reconnaissance. On voit d'emblée, de fait, qu'il s'agit bien du statut des moyens ou dispositifs : il n'est peut-être pas négligeable de constater que la célèbre attaque contre les dénouements entraînés par un *deus ex machina* figure dans le chapitre précédent.

On peut grouper provisoirement les types comme suit :

1. les signes (*sêmeia*)
 - (a) congénitaux (taches de naissance)
 - (b) acquis : sur le corps (cicatrices)
 - (c) acquis : extérieurs (colliers et autres emblèmes)
2. les moyens forgés (*pepoiêmena*) par le poète (manifestations fortuites ou gratuites ne découlant pas des exigences de l'intrigue)
3. le souvenir (les réactions d'un personnage dont la mémoire est stimulée mènent à sa reconnaissance)
4. (a) par raisonnement ou déduction (*sullogismos*)
 - (b) par faux raisonnement (*paralogismos*)
5. découlant de façon vraisemblable des incidents eux-mêmes

Une hiérarchie de valeur est établie comme au chapitre 14 : le premier type est « le moins artistique » (*atechnotatè*) ; le dernier, dont sont expressément exclus les « signes inventés et les colliers » le meilleur, le raisonnement venant en second.

Des problèmes se posent ici à cause du recoupement possible de diverses catégories (le *sullogismos* ne peut-il procéder des signes ? la plupart des types, exception faite bien

1. *Éthique à Nicomaque*, v.8 ; voir aussi la *Rhétorique*, i. 13

2. Des interprétations anthropologiques de l'hamartia d'Œdipe seront mentionnées ultérieurement ; pour une explication du terme en poétique, voir D.W. Lucas, Appendice IV. Une étude plus générale est maintenant disponible dans Sorabji, *Necessity, Cause and Blame*. Voir aussi Stinton, « *Hamartia in Aristotle and Greek tragedy* », qui propose un large éventail d'applications possibles du terme, et Halliwell, *Aristotle's Poetic*, p.215 et suivantes.

3. Cette question sera débattue plus loin, dans Transition, « Signes de reconnaissance ».

entendu du 2, ne peuvent-ils être motivés de façon vraisemblable par des incidents antérieurs ?) et à cause de l'interférence entre taxinomie et évaluation. Divers moyens de résoudre ces difficultés seront proposées à des époques plus récentes ; le nombre et la classification des types varieront considérablement. Néanmoins, la préférence pour l'enchaînement de cause à effet et pour le lien de l'anagnôrisis avec la peripeteia en vue de créer la surprise demeure constante, de même que le choix d'*Œdipe* comme « meilleur » type.

Ce qui est particulier à ce chapitre, c'est d'abord que les exemples sont tirés de l'*Odyssée*, ou de pièces de théâtre basées sur les légendes concernant Ulysse (chapitre 16 4-5). La cicatrice d'Ulysse devient, par son inclusion dans ce passage, un signe archétypal de reconnaissance ; la reconnaissance d'Ulysse au moyen du « souvenir » dans le palais d'Alcinoüs est aussi un topos qui a une résonance considérable.¹ En second lieu, les appréciations vont susciter une masse énorme de commentaires sur la question de l'invention de moyens, de l'enchaînement arbitraire d'événements dans l'intrigue et de l'usage de procédés plus ou moins « artistiques »². De fait, dès le début, le chapitre 16 rattache ces questions, et ce fermement, à l'anagnôrisis. Sauf dans quelques exemples parfaits, la reconnaissance est « contaminée » par association avec ce qui est « forgé » (par le poète), alors que dans des chapitres antérieurs la tragédie fondée sur la reconnaissance est la forme exemplaire de la tragédie même ; c'est comme si, avec l'intrusion de l'épopée, l'anagnôrisis avait en quelque sorte perdu son emprise – ou montré son jeu.

La question de ce qui est « forgé », avec ses connotations péjoratives, ne devrait cependant pas masquer le fait que le chapitre 16 de la *Poétique* porte aussi sur les modes de preuve et d'argumentation : il complète le propos épistémologique des chapitres 11 et 14 en indiquant, même sommairement, comment faire venir au jour une connaissance dissimulée ou supprimée et comment convaincre les personnages ou le public ou les deux de l'authenticité du changement dans le rapport de connaissance.³ Dans ces conditions, il n'est peut-être pas surprenant que des signes tels que les colliers (faciles à imiter, comme l'a fait remarquer le père de Chariclea) aient une faible priorité et un piètre statut en tant que preuves. De même, le quatrième type, avec son couplage antithétique de vraie et fausse déduction, reflète là encore les préoccupations du logicien, quoique les exemples donnés soient locaux et non une fonction de la structure de l'intrigue en général. Les commentateurs italiens manifesteront un intérêt marqué à l'égard de cette catégorie et en exploreront les possibilités dans des directions parfois imprévues. Quant au *paralogismos*, c'est sans conteste l'élément le plus obscur de la liste, n'en déplaise à Lane Cooper⁴ : la fausse déduction mène-t-elle à une fausse reconnaissance, ou une vraie reconnaissance procède-t-elle d'une série inadéquate ou défectueuse de prémisses ? La mention du public (*ek paralogismou tou theatrou*) vise-t-elle à exclure une fausse déduction de la part des personnages ?⁵ Qu'est-ce que l'histoire d'*Ulysse le faux messager*, citée ici en exemple ? Est-ce Ulysse lui-même, évidemment déguisé, qui exploite

1. Voir ci-dessous la reconnaissance dans l'épopée. Une pièce perdue, *Ulysse le faux messager*, est citée au chapitre 16. 10 (voir aussi la référence à *Ulysse blessé* au chapitre 14. 13).

2. Pour le sens du mot *atechnos* (« non artistique ») et de termes apparentés, voir ci-dessous « Signes de reconnaissance » (également mentionnés plus loin dans le présent chapitre) à propos de l'analyse de la comédie.

3. Dans ce contexte, les commentateurs rapprocheront le chapitre 16 de la *Poétique* de l'analyse des preuves dans la *Rhétorique* i. Voir Eden, *Poetic and Legal Fiction*.

4. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, pp. 294-305, considère le problème comme aisément résolu. Son argumentation, qui s'inspire également du *locus* sur la tromperie poétique dans la *Poétique*, 24, est tout à fait plausible, mais doit figurer ici comme une spéculation destinée à combler une des lacunes les plus notoires d'Aristote.

5. Certains rédacteurs considèrent *theatrou* comme une mauvaise lecture de *thaterou*, « de l'autre [personnage] ».

le paralogsme, ou un autre personnage l'utilise-t-il avec succès pour convaincre le public (ou, pire, Pénélope) qu'il est Ulysse ? Les commentateurs s'efforcent avec ingéniosité de reconstruire l'intrigue de cette pièce perdue ; certains, comme nous le verrons, relie également le *locus* à un passage du chapitre 24 sur la façon dont les poètes (en particulier Homère) utilisent le paralogsme pour créer des effets de vraisemblance.

Ainsi, un chapitre qui pourrait sembler n'être que secondaire en ce qui concerne l'anagnôrisis ouvre-t-il une boîte de Pandore pleine de questions capitales sur la nature de la logique fictionnelle. À aucun autre endroit de la *Poétique* l'ambivalence de la reconnaissance n'est mise en relief de façon aussi frappante.

LA RECONNAISSANCE DANS L'ÉPOPÉE : L'ART DE DIRE DES MENSONGES

À certains égards, il paraît superflu et même erroné de séparer la reconnaissance dans l'épopée de la reconnaissance dans la tragédie. Pour Aristote, l'épopée diffère de la tragédie par l'usage qu'elle fait de la narration, par opposition au mode dramatique, par sa longueur et sa métrique ; pour ce qui est de l'intrigue, les principales caractéristiques sont les mêmes. La distinction entre simple (*L'Iliade*) et complexe (*L'Odyssée*) reste valable, et avec elle les caractéristiques de l'intrigue complexe, la peripeteia et l'anagnôrisis (chapitre 24 1-3). Réciproquement, l'*Odyssée* fournit des exemples de deux des modes de reconnaissance mentionnés au chapitre 16 de la *Poétique*, où la tragédie est le sujet apparent. On peut donc en déduire que l'essentiel de ce que dit Aristote de l'anagnôrisis dans la tragédie peut s'appliquer à l'épopée.

Pourtant le chapitre 24 de la *Poétique* soulève un nouveau problème spécifique – le maniement par le poète du non vraisemblable et du « merveilleux » – dans le contexte de l'épopée, en citant au moins une scène de reconnaissance comme exemple.¹ De plus, les scolies de l'antiquité tardive et le commentaire d'Eustathe sur l'*Odyssée* s'inspirent de la notion aristotélicienne de l'anagnôrisis et apportent ainsi d'autres témoignages d'interprétations anciennes qui viennent compléter celle de la *Poétique* elle-même.² La question de l'anagnôrisis dans l'épopée prend ainsi un caractère particulier dans la tradition de la poétique : Ulysse rejoint Oedipe comme exemple.

L'intrigue de l'*Odyssée* est qualifiée de complexe parce qu'elle comporte « de la reconnaissance d'un bout à l'autre » (*anagnôrisis dialou*) (chapitre 24 13). L'analogie avec la tragédie se retrouve ici, en particulier si l'on regroupe les divers épisodes au cours desquels Ulysse est reconnu après son retour à Ithaque. Les scolies disent qu'Aristote a commenté cette succession de faits et sa logique, peut-être dans les *Problèmes homériques*³, et elles voient elles-mêmes dans ces scènes une succession d'événements ingénieusement concertée, un passage progressif de l'ignorance à la connaissance de l'identité d'Ulysse. Bien qu'il n'y ait pas de « renversement » unique, modifiant simultanément tous les rapports, il est clair que l'anagnôrisis et la peripeteia se sont généralisées entre le retour d'Ulysse à Ithaque et sa reconnaissance par Pénélope. Par ailleurs, cet enchaînement de faits même frappe par la multiplicité et la diversité des manières

1. Comme on le découvrira bientôt, on ne sait pas s'il s'agit de la reconnaissance d'Ulysse par Euryclée, ou de sa non reconnaissance par Pénélope dans le chapitre XIX de l'*Odyssée*.

2. Pour mon exposé sur la reconnaissance dans l'épopée en général, je suis redevable à Richardson qui étudie en détail ces éléments dans « Regognition scenes in the *Odyssey* ».

3. Voir Richardson, pp. 225 et suivantes. Les preuves les plus détaillées apparaissent dans les gloses d'Eustathe : les citations qui leur sont empruntées sont là encore empruntées à Richardson.

dont s'effectue l'anagnôrisis : Eustathe emploie les adjectifs *poikilos* (multicolore, varié, et aussi complexe, rusé) et *polutropos* (varié, ingénieux, rusé) pour le souligner. En outre, on relève dans l'*Odyssée* plusieurs autres scènes de reconnaissance qui ont eu lieu auparavant, tel l'épisode cité au chapitre 16, dans lequel Ulysse se voit reconnu dans le palais d'Alcinoüs.¹ La tradition aristotélicienne, par conséquent, considère l'anagnôrisis dans l'épopée comme diverse et astucieusement élaborée.

L'épopée diffère de la tragédie, selon le chapitre 24 de la *Poétique*, en ce que la forme narrative se prête davantage aux incidents merveilleux, invraisemblables et irrationnels que l'œuvre dramatique. Les termes employés ici par Aristote sont *to thaumaston*, qui peut recouvrir toutes sortes d'incidents extraordinaires ou surnaturels et *to alogon*, l'absence de logique ou l'absurdité, comme par exemple le fait qu'Œdipe ignore les circonstances de la mort de Laïos (exemple tiré de la tragédie qu'Aristote excuse – notamment – en disant qu'il se trouve « hors de l'intrigue »).² Dans la poésie narrative, violer la logique ou les normes de la vraisemblance peut être habilement déguisé de façon à produire sur le lecteur ou le public un effet maximum d'« étonnement » sans discréditer la narration. (chapitre 24. 15-17, chapitre 19. 22).

C'est au milieu de cette analyse (chapitre 24 18) que se trouve précisée la valeur du « paralogisme » en poésie, ce qui éclaire (peut-être) le *locus* équivoque du chapitre 16 10. Homère, déclare Aristote, est maître dans l'art de dire des mensonges (*pseudê legein*), le « mensonge » étant une rupture de la logique narrative, une tromperie pratiquée à l'égard du lecteur. Le paralogisme est le moyen qui permet de faire passer le mensonge ; il est défini comme un argument incitant fallacieusement le lecteur à déduire la vérité d'un antécédent de la vérité du conséquent ; ou, pour dire les choses autrement, à croire que si p implique q, la présence de q implique celle de p. Un épisode du « Bain » (*Odyssée* XIX) est cité en exemple. Aucune précision n'est fournie, mais la plupart des commentateurs de la Renaissance et néoclassiques supposent qu'Aristote songe à la scène où Ulysse abuse Pénélope en lui contant une histoire convaincante dans le détail mais fondée sur une fausse identité ; elle croit, puisqu'il décrit correctement la tenue d'Ulysse, que le reste du récit de l'« étranger » est vrai et que, par conséquent, il n'est pas Ulysse.

Il s'agirait donc d'une fausse reconnaissance, ou plutôt d'un moyen d'empêcher une vraie reconnaissance. Toutefois, les scolies rapportent qu'Aristote aurait critiqué ailleurs la scène où Euryclée reconnaît Ulysse parce que « si l'on en croit le poète, à ce compte-là, toute personne ayant une cicatrice est Ulysse ».³ Bien qu'Aristote loue cette scène au chapitre 16 de la *Poétique*, l'éloge est mitigé du fait qu'il parle d'une utilisation meilleure plutôt que moins bonne des « signes » concrets, signes qui figurent au bas de son échelle de valeurs : de tels signes peuvent amener les crédules à tirer des conclusions hâtives et fausses. Si donc la scène de la « cicatrice » était pour Aristote un exemple de paralogisme, il est possible que la mention au 24. 18 du « Bain » renvoie à cette scène, non à la tromperie exercée par Ulysse aux dépens de Pénélope, la différence étant, bien entendu, qu'ici la reconnaissance est « vraie » pour les personnages et n'est un mensonge qu'au sens où elle est une fiction.⁴ Quelle que soit l'interprétation « correcte »,

1. Les autres comprennent la reconnaissance de Pallas Athénè par Télémaque dans le chapitre 1 de l'*Odyssée*, et la reconnaissance de Télémaque par Hélène et Ménélas au chapitre IV.

2. *Poétique*, 24. 20, cf. 15. 10d

3. Voir Richardson, p.230, à qui j'ai emprunté cette traduction et aussi D.W. Lucas, p.229. Pour une autre analyse de la signification du *paralogismos* selon Aristote, voir Vuillemin : « Le paralogisme du Bain ».

4. La référence est d'autant plus problématique que, lorsque Aristote mentionne un paralogisme au 16. 10, il cite encore un autre exemple.

paralogisme et anagnôrisis semblent avoir partie liée, et leur statut commun fait problème. Le logicien dédaigne la déduction fautive d'Eurycleé, l'interprète de la poétique considère ce genre de déduction comme un aspect fondamental de l'art de la fiction.

On se souviendra que, dans toute l'analyse de la tragédie, la condition de « nécessité » ou de « vraisemblance » revient avec insistance ; il importe avant tout que la succession des incidents qui constitue l'intrigue suive la règle non du *post hoc* mais du *propter hoc*. D'autre part, il est de la nature de l'intrigue complexe qu'un élément de logique narrative enfoui (ou à demi enfoui) produise un effet contraire à la détermination apparente de l'action ; une imperfection dans la vraisemblance de la suite des événements « en surface » est démasquée. Le chapitre 24 de la *Poétique* semble inverser cette analyse : c'est l'imperfection qui est maintenant déguisée. L'anagnôrisis épique sanctionne la fautive logique ; pourtant ici l'épopée n'est qu'un cas particulier de la poésie dans son ensemble. Peut-être est-il plus difficile de faire passer le paralogisme au théâtre, mais 16. 10 suggère que c'est possible, et la préférence donnée aux « impossibilités vraisemblables » plutôt qu'aux « possibles invraisemblances » (chapitre 25 27) ne se limite visiblement pas à l'épopée.¹ Le paralogisme est donc la suprême astuce pour abuser autrui. Il permet à la charade de l'« action déductive », de la motivation narrative, d'aboutir à un renversement surprenant que le public accepte comme logique bien qu'il soit fondé sur un sophisme.

Il est heureux que la fiction puisse éviter les questions embarrassantes que l'on poserait en pareilles circonstances dans la réalité. Et si Ulysse *était* un faux messager, un espion bien équipé ou un escroc ? Et si Œdipe n'était pas l'assassin de Laïos (la preuve n'est qu'indirecte), ou s'il était un autre bébé que des bergers incompetents ou malins auraient substitué à Œdipe ? Les commentateurs d'Aristote n'explorent pas de tels scandales ; ceux-ci ne font leur apparition, pourrait-on dire, que dans la théorie critique moderne. Mais il vaut la peine de noter au moins que le problème naît de la confrontation de l'argumentation philosophique avec des fictions improbables. L'anagnôrisis ne peut être complètement assimilée à la logique : chercher à la plier aux besoins de la cause engendre des gauchissements et des ruptures, des paradoxes et des paralogismes.

Dans l'analyse de l'anagnôrisis dramatique, les effets de surprise sont certes importants, mais ils ne sont mentionnés qu'en passant. Il est fait allusion au *thaumaston* et au *paradoxon* au chapitre 9 11-12 ; l'*ekplêxis* est invoquée comme critère des « meilleurs » types de reconnaissance au chapitre 14 18 et au chapitre 16 11. La liberté plus grande accordée à l'épopée au chapitre 24 éclaire davantage la question et révèle l'aspect problématique indiqué plus haut. Il est frappant que les scolies insistent en particulier sur l'*ekplêxis* comme effet produit à la fois dans et par la narration dans l'*Odyssée*. Un bref exposé de leurs commentaires nous ramènera, sous un autre angle, à la question du chapitre 24 18.²

Les connotations d'*ekplêxis* sont nombreuses. « Surprise » est un équivalent fade et à bien des égards trompeur, bien qu'on le trouve souvent dans les traductions. Liddell et Scott proposent « peur panique », « consternation » (et, pour l'adjectif *ekplêtikos*,

1. Des exemples et des contre-exemples sont tirés de la tragédie aussi bien que de l'épopée aux chapitres 24 et 25 de la *Poétique*.

2. Je dois à nouveau reconnaître ma dette envers Richardson pour son traitement lucide de la question de l'*ekplêxis* (p.224 et suivantes).

« stupéfiant », « qui frappe de terreur ») : ces sens suggèrent un lien avec la « peur » de la célèbre formule : « pitié et frayeur » d'Aristote. De même que l'effet produit par *to thaumaston* (qui peut cependant être dans certains contextes un proche synonyme de *ekplêsis*), il indique l'effroi et la stupeur, mais connote aussi l'effet *soudain* de l'événement prodigieux.

Les scolastes s'emparent du mot et l'associent aux scènes de reconnaissance de l'*Odyssée*. Cependant, ils l'appliquent à l'effet de ces scènes non seulement sur le lecteur, mais aussi sur les personnages, comme dans cette glose sur le passage où Télémaque va voir Ménélas et fond en larmes quand celui-ci évoque par mégarde l'absence d'Ulysse :

[Homère] a donné à Ménélas l'occasion d'un type inédit de reconnaissance. Car selon le schéma habituel, lorsqu'une personne pose une question, l'autre répond qu'il est le fils d'Ulysse, comme cela se passe lors de la visite à Nestor. Or cette scène implique une sorte de renversement (peripeteia), lorsque le jeune homme fond en larmes au souvenir d'Ulysse et que Ménélas vient à soupçonner la vérité. Ainsi le choc émotionnel (ekplêxis) éprouvé par le jeune homme donne-t-il à Ménélas l'occasion de faire son discours.¹

C'est là, bien entendu, la « reconnaissance par le souvenir » d'Aristote et l'épisode annonce la reconnaissance d'Ulysse lui-même au palais d'Alcinoüs. Eustathe remarque ce lien et, de même que d'autres commentateurs appartenant à cette tradition, il attire l'attention sur la réaction émotionnelle des personnages, réaction provoquée par un mélange de souvenir et de reconnaissance.² La « reconnaissance » prend souvent la forme d'un récit : Ulysse pleure en entendant Demodocus chanter ses exploits à Troie et se met lui-même, une fois reconnu, à faire le récit de ses errances ; tout le diptyque *Iliade-Odyssée* est ainsi présent en germe dans cette reconnaissance au moyen du souvenir. Les personnages ici et ailleurs jouent le rôle de conteurs et d'auditeurs ; bien qu'ils soient évidemment plus concernés par le récit et ses effets que le narrateur ou le public de l'*Odyssée* elle-même, les scolastes semblent avoir perçu que leur comportement fournit un modèle pour assurer l'impact d'une puissante narration.

Une analogie similaire ressort de certaines gloses sur la série de reconnaissances après le retour d'Ulysse à Ithaque, où les scolastes cherchent à expliquer pourquoi la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope et Laërte est retardée. Entre autres raisons, ils suggèrent qu'Homère « recherche l'inattendu [*to paradoxon*] et veut que ces reconnaissances soient saisissantes [*ekplêktikai*] »³. Mais le sujet de cette phrase est ambigu au moins en partie. Les précédentes raisons de retardement sont attribuées à Ulysse, qui avait sa stratégie pour confondre les prétendants, et il se peut bien que les scolastes aient vu en lui un substitut d'Homère créant les effets de surprise et de choc à sa place. C'est indubitablement Ulysse qui invente une histoire vraisemblable pour déjouer les pressentiments de Pénélope et qui provoque sa reconnaissance par Laërte d'une façon analogue.⁴

1. Cité par Richardson, p.224. Richardson fait remarquer le lien entre « l'impact émotionnel sur les personnages » et « l'effet dramatique produit sur le public » (p.227).

2. Voir *ibid.*, p.224-5.

3. Cité *ibid.*, p.226. J'ai modifié ici la traduction, substituant « l'inattendu » à « surprise » parce que, bien qu'il y ait manifestement « surprise » pour les personnages, il n'y a pas de véritable surprise pour le lecteur, simplement un effet de « choc », comme lorsqu'on reçoit un coup qu'on attendait depuis longtemps.

4. Voir Richardson (pp.227-8), qui propose un parallèle intéressant entre la reconnaissance d'Ulysse par Laërte, la scène du *Roi Lear*, où Edgar dit que son père est mort du choc de l'avoir reconnu, et les scènes de reconnaissance de *Mesure pour mesure* et du *Conte d'hiver*.

On a déjà remarqué qu'Eustathe, en parlant des différents genres de scènes de reconnaissance dans l'*Odyssée*, emploie l'adjectif *polutropos*. C'est évidemment là l'épithète utilisée pour caractériser Ulysse dès le premier vers du poème, ce qu'Eustathe ne pouvait guère ignorer. Les reconnaissances sont aussi multiples, variées et ingénieuses qu'Ulysse lui-même, qui raconte notoirement des histoires (dans les deux sens de l'expression) et sait sans aucun doute comment organiser une reconnaissance. Eustathe n'aurait eu qu'à franchir un pas pour faire explicitement d'Ulysse une personnification de la stratégie narrative. Et c'est ici le moment de se rappeler le chapitre 24 8. Si l'allusion au « Bain » est censée désigner le récit vraisemblable mais fallacieux qu'Ulysse fait à Pénélope, Aristote a vu dans l'*Odyssée* un exemple de ce qu'on nomme aujourd'hui la mise en abyme. Dans une narration probablement destinée à convaincre le lecteur au moyen d'un paralogisme déguisé en vraisemblance, on observe un personnage déguisé qui en convainc un autre au moyen d'une fiction vraisemblable (dans laquelle lui-même, pour organiser l'effet, apparaît en retrait).¹

Les énoncés de cette analyse ne sont pas (une fois de plus) tout à fait ceux des commentateurs classiques, et les preuves ne sont pas toutes irrécusables. Mais il y a néanmoins, semble-t-il, de bonnes raisons d'affirmer que, dans la tradition aristotélicienne de l'antiquité, l'anagnôrisis n'est pas seulement un trait structurel des poèmes épiques et tragiques. C'est aussi un foyer de réflexions sur la façon dont les fictions se constituent, la façon dont elles jouent avec le lecteur et dont le lecteur les reçoit, sur leurs caractéristiques *en tant que* fictions – mensonge, déguisement, supercherie, « suspense » ou retardement, la création d'effets de surprise et de choc, etc. Les commentateurs sont conduits presque sans le vouloir à ces réflexions par l'imbrication dans l'*Odyssée* d'exemples d'« histoires qu'on raconte », par la possibilité de voir Ulysse comme un narrateur, sans nul doute habilement déguisé, de substitution. Et ces histoires sont, de façon caractéristique, par leur contenu ou leur effet, des histoires de reconnaissance. Il apparaît déjà que l'anagnôrisis peut devenir, pour peu qu'on mette légèrement l'accent sur elle, la figure de la poétique dans son ensemble.

extrait de Terence Cave, *Recognitions, A Study in Poetics*,
Clarendon Press – Oxford University Press
© Terence Cave 1988. Reprinted 2002.

1. Richardson (pp.230-4) met en relief un autre aspect connexe de ce topos : lorsque Aristote parle du maniement habile du paralogisme par Homère, on peut dire qu'il se réfère aussi à l'astuce consistant à distraire l'attention du lecteur d'une invraisemblance ou impossibilité poétiques précisément en créant des effets d'*ekplêxis*. Par exemple, dans l'épisode où Ulysse arrive à Ithaque, le poète dissimule *to aloga*, selon Aristote, « par le charme de tous ses autres mérites » (24. 12), parmi lesquels il faut certainement compter la scène remarquable de reconnaissance qui s'opère entre Ulysse et Pallas Athénè. Cf. *Poétique* 25 sur les « problèmes » et « erreurs » poétiques : en général, si une invraisemblance ou une impossibilité n'est pas nécessaire pour obtenir un effet particulier, elle devrait être critiquée. En d'autres termes, Aristote fait de la fonction ou de l'effet – non de la logique – le critère de ce qui est acceptable en poésie.