

Introduction

Chacun se souvient des révélations fortuites qui se succèdent dans *Le Temps retrouvé* et délivrent au narrateur de la *Recherche* le sens de son projet d'écriture. Avant de faire l'épreuve du méconnaissable au bal de têtes des Guermantes, le narrateur éprouve la joie de la reconnaissance, offerte par des circonstances contingentes : des pavés mal équarris, le bruit d'une cuiller contre une assiette, la raideur d'une serviette de coton empesé, autant de sensations ravivant des instants vécus qui s'imposent soudain dans leur évidence. Alors que le narrateur se désespérait de parvenir à créer, l'expérience du temps retrouvé le délivre de ses ruminations en lui procurant un intense sentiment d'allégresse, dont il souligne, avant de la raconter, le caractère imprévisible et bouleversant :

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, *on y heurte sans le savoir*, et elle s'ouvre. [...] au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter *malgré moi* contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, *tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître* dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure [...] se trouvaient levés comme par enchantement¹.

Pour comprendre la nature de cette félicité singulière et absolue, qu'il inscrit immédiatement dans une série, le narrateur s'efforce de reproduire l'expérience :

Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et *qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés*².

La joie et le sentiment de certitude, que délivrent ces retrouvailles impromptues avec un passé retrouvé dans le présent, sont bien occasionnés par un sentiment de reconnaissance, d'abord obscur et immédiat, puis éclairci par le surgissement de l'image.

Hasard et reconnaissance se nouent dans cette scène fondatrice de la *Recherche* qui met en lumière les enjeux ontologiques et épistémologiques de la reconnaissance. Seule la reconnaissance, qui révèle un élément commun au passé et au présent, permet d'accéder à une vraie connaissance des choses et de l'identité du sujet. Mais les circonstances qui la déclenchent sont fortuites : cette connaissance ne peut être le résultat d'une quête intellectuelle et abstraite qui s'appuierait sur la mémoire volontaire, elle dépend de la disponibilité du sujet à saisir ce qui échappe à sa maîtrise et de son désir de l'approfondir. Le caractère imprévisible de la révélation en accroît l'effet sur celui qui l'accueille, interpellé par cette expérience qui libère « l'essence permanente et habituellement

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 173, nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 174

cachée des choses », « en dehors du temps » et réveille le « vrai moi » du narrateur³. Il revient alors à l'écrivain de donner forme à la vérité qui s'est révélée dans cette scène de reconnaissance, tout autant que dans l'épreuve de la méconnaissance qui suit, pour que celle-ci puisse à son tour être reconnue par le lecteur, car « la reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure »⁴, et sous un jour toujours imprévu par l'auteur. L'articulation de la reconnaissance et de l'imprévu opère ainsi dans la *Recherche* à un double niveau, dans l'ordre de l'intrigue et dans l'ordre de la création et de la réception de l'œuvre.

*

Si au premier abord, les deux notions mobilisées de hasard et de reconnaissance apparaissent pourtant quelque peu antagonistes – le préfixe itératif de la « reconnaissance », conçue comme opération d'identification, induit une logique temporelle et causale, au contraire du « hasard » qui ne se fait précisément remarquer que parce qu'il apparaît sans cause, tandis que la « scène de reconnaissance » s'inscrit dans l'ordre nécessaire de la *fabula* – la reconnaissance est toutefois souvent provoquée par un rebondissement imprévu dès le chapitre XI de la *Poétique* d'Aristote qui relie péripétie et reconnaissance, celle-ci constituant comme le versant épistémologique de celle-là. Aristote inaugure ainsi un débat sur le dénouement, que théoriciens et praticiens de l'intrigue n'ont de cesse de moduler, dans le sens ou non de la réduction du hasard.

C'est aux multiples modalités de cette articulation entre reconnaissance et hasard que sont consacrés les articles ici rassemblés. Issus d'une journée d'étude⁵ et composés dans le prolongement du travail de longue haleine mené au sein du projet ALEA, porté par Anne Duprat et soutenu par l'ANR (2018-2022), ils offrent un complément aux chapitres 1 et 2 du volume *Figures du hasard*, consacrés aux représentations du hasard dans la littérature et les arts des XVI^e et XVII^e siècles⁶. En analysant la scénarisation de hasards producteurs de reconnaissances, ainsi que leurs effets, principalement entre le XVI^e et la fin du XVII^e siècle, ce dossier déploie la « polysémie réglée » de la reconnaissance⁷ et ses enjeux poétiques, épistémologiques et éthiques. Enrica Zanin se penche sur un corpus dramatique, Nicolas Correard et Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo proposent des études de cas narratifs, en étudiant respectivement l'*Old Arcadia* de Sidney et deux des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, Louise Dehondt s'attache aux enjeux de la reconnaissance dans un récit de vie, la *Vita* de Cellini, tandis que Camille Esmein-Sarrazin s'attache au corpus des théoriciens du roman. Du *Nom de la rose* à *Zadig* en passant par *Don Quichotte*, Olivier Guerrier traque, quant à lui, les inflexions de la métaphore du monde comme livre dans lequel il convient d'apprendre à lire pour pouvoir reconnaître les traces par lesquelles il nous parle.

La reconnaissance fonde son effet sur une méconnaissance antérieure ; le hasard n'est constitué comme tel que lorsqu'il se fait remarquer, selon le mot de Valéry⁸, c'est-à-dire lorsqu'est

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵ Organisée à l'université Paris Cité au printemps 2022 par Olivier Guerrier, Guiomar Hautcœur, Anne Teulade et Zoé Schweitzer.

⁶ Voir le chapitre 1 sous la direction d'Olivier Guerrier, « 1340-1610. Figures de la fortune dans la Renaissance européenne : entre hasard et providence », et le chapitre 2 sous la direction de Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo, Zoé Schweitzer et Anne Teulade, « 1570-1700. Contestations de la fortune et émergence du hasard », dans Anne Duprat (dir.), *Figures du hasard. La représentation de la contingence en Occident (XVI^e-XXI^e s.)*, Paris éditions du CNRS [2024] (l'édition anglaise est parue en deux volumes. Anne Duprat, Fiona McIntosh-Varjabédian et Anne-Gaëlle Weber (dir.), *Figures of Chance I : Chance in Literature and the Arts (16th-21st Centuries)* (trad. M. Back), New York and London, Routledge, 2024).

⁷ Selon l'expression de Paul Ricoeur, dans *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 9.

⁸ Paul Valéry, *Variété V*, 1944, np., « Le hasard ne fait rien au monde – que se faire remarquer ».

reconnu comme digne d'intérêt ce qui apparaît dépourvu de cause. Que le hasard soit le déclencheur d'une scène de reconnaissance, réussie ou manquée, heureuse ou tragique, ou qu'il s'agisse plus profondément de reconnaître la part de la contingence dans l'existence humaine, articuler hasard et reconnaissance invite à une posture réflexive sur les limites de toute aspiration à la maîtrise. Raconter la reconnaissance, scénariser une révélation fortuite, mettre en scène le trouble qu'elle peut causer redouble ce passage de l'ignorance à la connaissance, de l'inconscience à la conscience de ses limites, de l'inattention à la curiosité pour ce qui échappe à la compréhension, et invite le lecteur à faire le même parcours, que ce soit dans une position de surplomb, de distance critique ou de proximité empathique.

Comme le montre Enrica Zanin, deux univers tragiques distincts cohabitent dans la production dramatique de la première modernité : un univers moral, régi par la Providence, dans lequel le hasard n'existe pas et où le héros se voit puni pour avoir mal agi, et un univers tragique imparfait où l'acte est en partie le fruit du hasard et où l'évaluation de la responsabilité est incertaine. La reconnaissance finale n'éveille pas les mêmes émotions, selon que la contingence est prise ou non en compte dans l'intrigue : seule l'intrigue où le héros est victime d'un retournement qu'il n'a pu prévoir peut éveiller la pitié du spectateur, ce qui conduit de nombreux commentateurs de la *Poétique* d'Aristote au XVI^e siècle à considérer que la trame tragique la plus parfaite doit nouer reconnaissance et hasard.

Ressort narratif, la reconnaissance se trouve également fréquemment mobilisée pour résoudre des intrigues romanesques où l'héritage des *Éthiopiennes* d'Héliodore est sensible. Comme le souligne Nicolas Correard dans l'article qu'il consacre à l'auteur anglais, la multiplication des reconnaissances qui adviennent par l'effet d'un hasard apparent dans l'*Old Arcadia* de Philip Sidney témoigne d'une passion pour l'accident, nouvelle pour l'époque, tout autant que d'une expérimentation des possibilités narratives.

Mais les reconnaissances par hasard se figent en topique et paraissent alors relever d'un rebondissement romanesque attendu, qui n'est plus susceptible d'éveiller une émotion sincère et dont l'in vraisemblance est de plus en plus dénoncée. Poéticiens et théoriciens du roman témoignent de cette évolution des pratiques comme le montre l'article de Camille Esmein-Sarrazin. Alors que Vauquelin de La Fresnaye recommande encore le procédé de la reconnaissance dans son *Art poétique* de 1605, Furetière et Sorel dans les années 1660 se moquent de ce qui est devenu un poncif. L'usage distancié qu'ils en font dans leurs romans comiques montre combien la scène de reconnaissance est désormais considérée comme un artifice associé au roman héroïque, dont les auteurs se détachent pour privilégier une poétique du naturel. La contingence des circonstances qui permettent de dénouer l'intrigue n'apparaît que comme un leurre, le fruit d'un artifice construit par l'auteur pour augmenter l'efficacité du rebondissement sur son destinataire, dont le lecteur ou le spectateur avisé ne saurait être dupe. Critiquée pour son invraisemblance, l'intervention du hasard est reconnue comme le produit d'un dispositif, qui est même mis en scène au sein d'intrigues où s'affirme une dimension métafictionnelle. L'œuvre de Cervantès, étudiée par Guiomar Hautcoeur Pérez-Espejo, met en lumière tout à la fois la productivité des scènes de reconnaissance fortuite, et le plaisir à jouer de cette topique, que son caractère stéréotypé. Dans ses *Nouvelles exemplaires*, Cervantès propose en effet plusieurs variations sur l'*anagnorisis* pour révéler l'identité des personnages. S'il reprend la structure des *Éthiopiennes* pour interroger, en particulier, les liens de filiation dans la « Petite Gitane » ou dans « La Force du sang », le procédé de la reconnaissance est désigné comme un pur artifice narratif dans le « Colloque des chiens ». Derrière la réécriture parodique de la scène de reconnaissance que propose la dernière nouvelle du recueil, et dont la révélation est refusée par le chien Scipion, le lecteur est invité à reconnaître la puissance créative de l'imagination de l'auteur.

Tout en faisant la part du mouvement propre à l'histoire littéraire, il convient de souligner que toute représentation du hasard s'expose à cette lecture critique et démystificatrice, puisque la mise en intrigue fait disparaître le hasard en tant que tel pour en proposer une scénarisation maîtrisée en vue d'un effet. Mais, comme le souligne Anne Duprat dans *Figures du hasard*, le dispositif de l'œuvre qui donne forme à l'imprévu, à ce qui est apparemment dépourvu de cause et de signification, conserve la trace des interrogations essentielles qu'éveille le hasard⁹. L'intervention du hasard dans la scène de reconnaissance n'est pas seulement une stratégie poétique pour relancer l'intérêt : elle permet de rendre compte du caractère énigmatique du monde, dans lequel l'être humain doit s'orienter et agir sans pouvoir en maîtriser tous les ressorts.

La Renaissance apparaît de ce point de vue comme une période particulièrement féconde de transition, habitée par l'expérience de l'instabilité et de l'incertitude. La question de la vraisemblance ne prime pas sur l'exploration du potentiel de réflexion offert par la fiction, conçue comme un espace de scénarisation des possibles et de la pensée par cas. Comme le montrent Nicolas Correard et Enrica Zanin, chez Sidney et chez les auteurs tragiques qui laissent une place à un renversement imprévisible de la fortune, le hasard n'est pas seulement mobilisé comme un *deus ex machina* sécularisé pour déclencher la reconnaissance et dénouer l'intrigue. En mettant en scène le rôle du hasard dans l'existence des personnages, ces auteurs interrogent la faillibilité des jugements humains, l'articulation entre la Providence et la fortune et en pensent les enjeux épistémologiques, moraux et théologiques. Qu'ils soient dans une position de surplomb où ils en savent plus que les personnages ou qu'ils découvrent la vérité en même temps que les personnages, les lecteurs sont invités à faire l'exercice de leur jugement. Face à ces cas concrets qui mettent aux prises les personnages avec des circonstances dont ils n'ont pas le plein contrôle, les lecteurs font l'expérience de l'écart entre l'intention et ses résultats et se trouvent privés du réconfort des certitudes définitives, perplexes face à l'évaluation de l'acte représenté.

La connaissance que délivrent ces reconnaissances est d'abord conscience de l'ignorance. L'*anagnôrisis* invite les personnages à reconnaître leur méconnaissance antérieure, la témérité de leurs certitudes et le caractère illusoire de leur sentiment de maîtrise : l'identification est aussi aveu de ses limites. Comment agir en tenant compte de l'incomplétude des connaissances dont nous disposons à un instant donné ? L'intervention du hasard instaure un monde fictionnel non idéalisé, où les êtres sont faillibles, où les résultats des actions sont incertains, où les actes sont posés sans être contrôlés, et où les lecteurs partagent l'incertitude des personnages émotionnellement et intellectuellement.

C'est en cela que les fictions qui font place aux renversements de fortune peuvent devenir le lieu d'une pensée de la complexité et d'un apprentissage moral, attentif à la chance morale, où la perplexité l'emporte sur la certitude. « Matrice de vérités complexes » selon l'expression de Nicolas Correard, l'œuvre romanesque permet, par la modélisation d'un *analogon*, de reconnaître le rôle de la contingence dans le monde et d'apprendre à s'y orienter dans une conscience lucide de ce qui est hors de contrôle. La scénarisation du hasard permet d'en appréhender les tenants et les aboutissants pour tenter de lui donner un sens.

En examinant à nouveaux frais la métaphore du monde comme un livre et en retraçant ses inflexions à travers le temps, Olivier Guerrier offre le pendant de cette réflexion sur le récit comme modélisation d'un monde possible. Représenter le monde comme un livre, et inviter à apprendre à le lire, postule un sens et une unité à recomposer, par-delà l'apparence erratique des événements. Chaque trace devient un signe à interpréter. La reconnaissance, comprise comme enquête et arpentage, précède la rencontre : elle est ce qui permet d'accueillir la révélation.

⁹ Anne Duprat, « Entre nous et le chaos : trois figures du hasard », dans A. Duprat (dir.), *Figures du hasard*, Paris, CNRS Editions, 2024.

La révélation permise par la reconnaissance concernant le plus souvent l'identité des personnages, qui se découvrent autres, les scènes de reconnaissance portent des interrogations sur le rôle de la contingence dans la construction de soi. Chez Cervantès, l'introduction du hasard dans la causalité qui mène à la reconnaissance permet de déconstruire la métaphysique aristocratique de l'origine filiale : dans les liens de filiation, une place est faite aux déterminismes économiques, à la contingence et à l'invention d'une liberté qui se construit.

Ces enjeux de subjectivation peuvent habiter les auteurs autant que les personnages – l'*Old Arcadia*, autant que les *Nouvelles exemplaires* sont l'œuvre d'auteurs à la vie romanesque. Cervantès en joue consciemment : la reconnaissance des filiations des personnages s'articule à la reconnaissance, par le lecteur, de l'auteur comme père de ces œuvres. Si Cervantès le fait avec humour, l'enjeu auctorial est une plaie à vif pour le sculpteur et orfèvre Cellini qui lutte pour que soit reconnue la paternité de certaines de ses œuvres et pour qu'elles soient estimées et admirées. Dans les scènes de reconnaissance manquées qu'il égrène au fil de la *Vita*, s'articulent ainsi nettement l'identification de ses œuvres et la reconnaissance de sa propre valeur. L'écriture même de ses mémoires répond à ce besoin d'asseoir son identité en donnant forme à une œuvre dans laquelle se reconnaître et être reconnu.

Ces interrogations face au mouvement continu d'une vie changeante, dont les paramètres échappent à la maîtrise de leur auteur sont au cœur de la pratique intime des mémoires et de la mise en récit de sa propre vie, à la Renaissance. Olivier Guerrier a montré combien chez Montaigne, la reconnaissance de l'imperfection et de la variabilité fondamentales est un mouvement autant d'aveu que d'identification qui ouvre à une « conversion intérieure par laquelle on se déprend du leurre de la permanence et de l'identité pour s'ouvrir à une condition foncièrement précaire »¹⁰. Mais renoncer à l'illusion de maîtrise ne va pas sans résistance, tant cela fragilise les certitudes et l'identité du sujet. Les mémoires témoignent aussi d'un effort contraire pour regagner, par la mise en intrigue, un sentiment de maîtrise de sa destinée, incessamment mise à l'épreuve par les vicissitudes extérieures. C'est le cas dans la *Vita* de Cellini : alors que l'art du sculpteur se manifeste par une maîtrise virtuose de la matière, qui l'arrache aux contingences, la fortune apparaît comme une force persécutrice qui entrave l'impérieux besoin d'une juste reconnaissance, comprise dans son sens évaluatif, de son talent et de ses œuvres.

Cette lecture intentionnelle produit un effet de lecture paradoxal, comme le montre Louise Dehondt. En miroir de la déconstruction critique du lecteur de romans héroïques qui entrevoit la main de l'auteur sous l'apparence du hasard mis en scène, le lecteur de la *Vita* perçoit les incohérences auxquelles conduit la réduction de la contingence dans un récit où tout prétend faire sens et est tenté de relire les événements providentiels ou persécuteurs comme des coïncidences accidentelles.

Les œuvres fictionnelles analysées par Enrica Zanin, Nicolas Correard, Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo et Olivier Guerrier rendent également compte de la passion interprétative à laquelle l'irruption du hasard donne lieu et en soulignent les écueils. Car rien ne suscite plus la pulsion herméneutique que l'événement imprévu, lorsqu'il est reconnu dans son caractère bouleversant. La surenchère interprétative à laquelle donnent lieu les scènes de reconnaissance révèle la difficulté de tenir compte de facteurs extérieurs qui échappent au sujet, mais déterminent son action et son identité. Lorsqu'ils ne cherchent pas à se réfugier dans le déni pour maintenir les croyances antérieures, les personnages préfèrent s'accuser d'une faute ou dénoncer l'injustice d'une situation plutôt que de faire place à la contingence. La tentation est grande de réduire la part du hasard pour préserver un sentiment illusoire de maîtrise et de centralité du sujet – qui peut déboucher sur

¹⁰ Olivier Guerrier, *Rencontre et reconnaissance. Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 219, cité ici par Nicolas Correard.

l'exercice d'une terreur morale, comme le rappelle Enrica Zanin – ou pour préserver une lecture unitaire du monde en enrôlant chaque événement, placé sous le signe du hasard, dans une logique qui en limite le potentiel d'inintelligibilité, comme le montre Olivier Guerrier dans sa lecture de *Don Quichotte*.

La marginalisation des scènes de reconnaissance par hasard dans le roman de la fin du xvii^e siècle témoigne d'une évolution des poétiques ainsi que des attentes du lecteur qui engage la fonction même de la littérature et le rôle réservé au lecteur. Le déplacement d'intérêt de « l'action » vers « le caractère » perçu dans la tragédie moderne par Marmontel, l'évolution des pratiques de lecture vers une pratique silencieuse et solitaire, la recherche de l'immédiateté conduisent à déplacer l'articulation entre hasard et reconnaissance sur le terrain de la réception. L'*anagnôrisis* se trouve internalisée en « intrigues de la psyché » selon l'expression de Terence Cave. Comme le montre Camille Esmein-Sarrazin, la scène de reconnaissance cède la place à la recherche d'un effet de lecture où c'est la reconnaissance par le lecteur des passions représentées dans la fiction qui atteste de sa vérité – conception de la reconnaissance que l'on retrouve encore chez Proust.

L'enjeu se déplace vers une recherche d'adéquation entre l'intrigue et la vie intérieure des lecteurs : c'est le lecteur, et non plus le personnage, qui fait l'épreuve de la reconnaissance en lisant les tourments du héros et qui est conduit à constater, dans le même temps, combien sa propre intériorité, qu'il n'aurait su mettre en mots, lui était méconnue. N'y aurait-il plus de place pour le hasard dans ces processus de reconnaissance ? Si le hasard est désormais ressenti comme un ressort artificiel dans le cadre de l'intrigue, l'œuvre s'attache à la variété immaîtrisable des mouvements du cœur et s'expose à l'imprévisibilité de chaque réception. Comme le montre Olivier Guerrier en analysant *Zadig*, le paradigme cynégétique que met en œuvre patiemment *Zadig* conduit à résorber le hasard en inscrivant les traces dans une série logique mais découvre « mille différences où les autres hommes ne voient rien que d'uniforme ». La contingence devient alors le signe de la singularité.

Louise DEHONDT et Olivier GUERRIER