

I RHÉTORIQUES DE LA SCÈNE

Questions de définition : une évidence problématique

Fantasma de la « Mimésis absolue »

Bien que le terme se trouve incessamment employé par la critique et fasse partie du vocabulaire de base propre à l'explication de texte, la scène comme élément du récit n'a semble-t-il guère fait l'objet d'études spécifiques. Ce flou méthodologique peut s'expliquer par une (fallacieuse ?) impression d'évidence ; il a surtout pour cause le fait que la scène, en tant que mode narratif, est le plus souvent abordée sous l'angle d'une rhétorique de l'effet. La scène se caractériserait par l'obtention d'un impact émotionnel maximal sur le lecteur, grâce à une unité textuelle relativement brève fondée sur la concentration et l'orchestration des effets ; elle se trouve généralement distinguée de la narration proprement dite, sans que soient toujours précisés les critères qui fondent cette distinction.

Si troublante qu'elle puisse paraître, l'impression d'évidence attachée au concept de scène présente au moins l'avantage de souligner un double caractère de ce type d'unité textuelle : sa forte clôture d'une part, qui permet d'en marquer les frontières apparemment sans guère d'ambiguïté, et d'autre part son unité massive — d'où, chez certains romanciers, la tendance à qualifier l'ensemble d'une scène par un terme unique, qui en résume la « couleur » : ainsi, Balzac répète à deux reprises l'expression « cette scène délicieuse » pour désigner la séquence qui prépare la mort de Charles dans *La Femme de trente ans*¹.

Quant à l'intensité de l'impact émotionnel qui définit la scène, elle se trouve le plus souvent attribuée à sa valeur mimétique (au sens aristotélien), considérée comme plus forte que dans le récit-sommaire. Cette valorisation de la mimésis comme facteur maximal d'effet marque la prégnance du modèle dramatique, dont Genette souligne l'importance : « [L'influence d'Aristote se révèle] dans cette sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique, qui se traduit si bien dans l'emploi du mot "scène" pour désigner la forme fondamentale de la narration romanesque. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique... »². Il nous faudra examiner de plus près la pertinence de ce parallèle, au demeurant parfait-

tement attesté par le discours critique du siècle dernier ; l'idée d'une supériorité mimétique du théâtre, et la nécessité de transposer ce potentiel émotionnel dans le récit grâce à l'emploi de « scènes », se trouve reflétées jusque dans les propos pédagogiques qui visent à apprendre le « beau style » : « Dans un sujet simple et court, dans une composition de collège, histoire ou fiction [...] la forme la meilleure, la plus maniable et la plus efficace, est la forme dramatique. »³ Cette exorbitante puissance attribuée à l'écriture théâtrale se double d'une capacité de dévoilement essentielle : « Le monde doit être fait théâtre. Représenter ce n'est pas montrer les choses telles qu'elles apparaissent, mais les instaurer en spectacle afin de les voir en elles-mêmes, dans leur nudité, dégagées de leur inscription dans le temps. »⁴ La scène, qui instaure une rupture par rapport à l'espace et à la temporalité générales du récit, se fait clôture et concentration révélatrice. Centrer la définition de la scène sur la mimésis crée finalement une sorte de « vertige du showing » (au sens donné par Henry James à ce terme) : il s'agirait tout simplement d'un « art qui imite la vie »⁵, une forme d'écran minimal et transparent ouvert sur l'existence. Cette visée idéale explique le rapport essentiel qu'entretient la scène avec l'image : plus qu'en aucun autre point du texte narratif, et autant au moins qu'à l'occasion de la description, l'écrit a l'ambition de *faire voir*.

Cette force d'impact qui la caractérise définit la scène comme une sorte de point focal où se cristallise l'intérêt du récit, point fort par excellence de toute narration, moment essentiel et déterminant. C'est pourquoi les manuels des petites classes, depuis le XVII^e siècle au moins, opèrent dans leurs morceaux choisis un véritable montage de scènes juxtaposées, afin de ne pas lasser l'attention des jeunes lecteurs ; Lhomond, dans sa préface au célèbre *De Viris*, analyse ainsi cette supériorité du « fait » et du « trait », c'est-à-dire du noyau de la scène, sur les « longues descriptions » et les sommaires introductifs, quand il s'agit de « piquer la curiosité des enfants » ; le bon abbé conclut : « Cette suite de tableaux détachés [...] m'a paru préférable à une chaîne chronologique de faits. »⁶ Le même principe pédagogique se retrouve d'ailleurs dans nos modernes manuels de lecture et jusque dans nos antholo-

3. G. LANSON, *Conseils sur l'art d'écrire*, éditions Hachette (sans date), p. 157. Notons que ce concept de « forme dramatique » ne fait l'objet d'aucune définition.

4. I. DAUNAIS, *Flaubert et la scénographie romanesque*, éditions Nizet, 1993, p. 28.

5. J. BRUNEAU, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, éditions Armand Colin, 1962, p. 467.

6. LHOMOND, Préface au *De Viris*, réédition Babel, Actes-Sud, 1995, p. 22 ; le terme de « tableau » (nous le retrouverons) ne doit pas surprendre : il s'agit en fait de séquences brèves centrées sur une ou plusieurs scènes bien détachées, présentées selon la technique qu'adopte également le *Selectae* (cette création du XVIII^e siècle resta en vigueur dans certains lycées jusqu'en 1945...).

1. BALZAC, *La Femme de trente ans*, édition Folio, p. 211 et p. 215. Cette expression, qui scande le déroulement de la scène proprement dite, prépare le renversement final.

2. G. GENETTE, *Figures III*, éditions du Seuil, 1972, p. 193.

gies, où les scènes, "morceaux choisis" en quelque sorte prédécoupés, avoient les descriptions et les portraits, qui jouissent eux aussi du privilège de constituer une unité textuelle brève et (apparemment) incontestable. Cette efficacité structurelle, indépendante du contenu, se trouve renforcée par le canon romanesque classique qui limite la scène aux « points essentiels » de l'intrigue, les « perles » par rapport au « fil » du roman⁷ : toutes les potentialités émotionnelles se déploient alors dans la tension du climax dramatique.

Frontières de la scène

La scène semble avoir pour caractère essentiel son aspect « détachable », ses limites bien marquées qui l'empêchent de se dissoudre dans la coulée narrative ou discursive qui l'entoure. Rien d'étonnant à cela, puisque, comme le souligne Philippe Hamon, « le texte lisible-classique est un texte fortement territorialisé, découpé, un texte qui à la fois affiche, assure, mais aussi s'efforce de justifier ses frontières entre unités, un texte qui [...] tend à ritualiser ses passages et ses frontières, tant internes qu'externes. »⁸ La forte unité perceptible dans la scène est en premier lieu attribuable au dispositif de clôture qui la cerne et la délimite. Par ce terme de clôture, il faut entendre non pas le cadre diégétique, spatio-temporel, de la scène, mais bien l'ensemble des marques textuelles qui en signalent la frontière. Ces marques s'avèrent extrêmement ritualisées.

Il s'agit tout d'abord de certains adverbes ou expressions adverbiales à valeur temporelle (« Tout à coup », « Soudain », « Un jour »...) qui indiquent une rupture claire ; on peut y ajouter l'idée d'une coïncidence riche de conséquences, qu'apporte souvent l'adverbe « justement »⁹. L'entrée dans la scène peut en outre se trouver orchestrée par une annonce à effet dramatique, qui crée une sorte de « roulement de tambour » annonçant à quel point la séquence qui suit va être extraordinaire, inouïe, aux frontières de l'indicible¹⁰, et soulignant au besoin la performance narrative qu'elle va exiger du locuteur ;

7. L'image est flaubertienne ; voir J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 467 : « Ces scènes sont situées dans le roman aux moments essentiels, et rattachées les unes aux autres par des récits et des analyses qui fournissent le "fil" du roman. »

8. P. HAMON, *Du Descriptif*, réédition Hachette-Université, 1981, p. 170.

9. Sur la fréquence de ces éléments introductifs relevant du lieu commun, voir M. BAKHTINE, *Théorie et esthétique du roman*, NRF Gallimard, 1975, p. 244, et J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981, pp. 69-71. J. BRUNEAU note que ce type d'incipit se trouve fréquemment chez Flaubert, dans la première *Éducation sentimentale* : « Ces scènes commencent presque toutes par la même formule : "un jour", "un soir", "un matin"... Dans la trame temporelle de la narration Flaubert choisit une courte période », *op. cit.*, p. 421.

10. Le modèle sur ce point est virgilien ; Enée, sur le point de raconter la chute de Troie, commence ainsi sa narration :

« Infandum, regina, jubes renovare dolorem... » *Enéide*, II, 3.

ainsi, Des Grieux, avant de peindre la mort de Manon, déclare : « Je vous raconte un malheur qui n'eut jamais d'exemple. Toute ma vie est destinée à le pleurer. Mais, quoique je le porte sans cesse dans ma mémoire, mon âme semble reculer d'horreur, chaque fois que j'entreprends de l'exprimer. »¹¹ Le procédé peut parfois aller jusqu'à la prétérition.

Enfin, un simple « blanc » se révèle parfois un moyen très efficace pour indiquer une rupture totale avec l'univers spatio-temporel qui entoure la scène ; c'est ce que fait Flaubert au début de la fameuse « première rencontre » dans *L'Éducation sentimentale* : « Ce fut comme une apparition : / Elle était assise... »¹². Ici, la force expressive du passage à la ligne est soulignée par la majuscule suivant les deux points, sensible incongruité grammaticale qu'ont signalée plusieurs critiques contemporains. Ce système de rupture, s'il est récurrent, crée un rythme particulier, discontinu, à intermittences, où le texte "saute" de scène en scène ; tel est le procédé employé avec virtuosité par Vallès dans sa trilogie : « Mardi matin (en exergue). / C'était composition en version latine. / Je cherchais un mot... »¹³. L'écriture vallésienne, qui progresse souvent par bonds en évitant le sommaire, porte la scène romanesque aux limites de la technique proprement dramatique : on sait d'ailleurs que *L'Enfant* avait tout d'abord été présenté oralement à un cercle d'amis, sous la forme de sketches comiques, joués par l'auteur lui-même.

Par leur valeur quasiment ritualisée, les marques textuelles avertissent clairement le lecteur d'un changement de mode ; mais il existe un autre dispositif qui permet, non moins efficacement, d'isoler la scène : il s'agit des procédés de mise à distance. Cette mise à distance se trouve remarquablement présentée dans la correspondance de Flaubert, chaque fois que l'écrivain emploie le terme de « tableau » pour désigner et circonscrire telle ou telle scène par lui racontée : « Cette instauration du réel en spectacle témoigne surtout d'une volonté de distance et de fermeture [...]. L'espace n'est plus alors celui de la vie qui se déroule, et où se trouve Flaubert-observateur, mais celui de la représentation, espace abstrait où les êtres et les choses se détachent de tout ce qui les a précédés et de tout ce qui suivra. »¹⁴ L'un des moyens les plus sûrs pour opérer cette distanciation consiste à placer aux frontières externes de la scène un témoin, qui n'a pas à proprement parler fonction de public (il ne participe pas à la scène, il ne s'y intéresse nullement, on ne le reverra pas dans le récit...), mais permet d'inscrire à l'intérieur même du texte une sorte de regard au second degré.

11. PREVOST, *Manon Lescaut*, édition Presses-Pocket, p. 188.

12. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, édition GF, 1985, p. 50.

13. J. VALLES, *L'Enfant*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 244.

14. I. DAUNAS, *op. cit.*, p. 25.

Tel est le rôle des innombrables passants ou rêveurs sur les pas de porte, dans les romans de Flaubert : « Ces personnages [...] servent de témoin à l'action, ce qui permet de la distancier pour le lecteur, de repousser les protagonistes au même plan que le décor. »¹⁵

Ces témoins muets ne servent même pas à orchestrer le spectacle, ou à permettre un relais émotionnel pour le lecteur ; ils ont pour unique effet d'isoler la scène, de la délimiter comme espace du destin. C'est ainsi que Zola isole fortement la scène-charnière que représente la chute de Coupeau. A l'ouverture de cette séquence tragique, le texte s'attarde sur un regard qui « cadre » l'espace de la chute fatale : « Dans la rue de la Nation, large, déserte, leurs paroles, lancées à toute volée, avaient seulement fait mettre à sa fenêtre une petite vieille ; et cette vieille restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre. »¹⁶ Après la chute de Coupeau, la scène se clôt sur ce même témoin, énigmatique figure du destin : « Cependant, en face, la petite vieille, comme satisfaite, fermait tranquillement sa fenêtre. »¹⁷ La simple présence d'un regard suffit à refermer un espace sur lui-même, à le soustraire aux contiguités spatio-temporelles du récit. Aussi n'est-il nullement nécessaire que le témoin puisse réellement voir quoi que ce soit ; dans *Les Misérables*, la barricade devient un lieu à part, un territoire épique dans le Paris de 1832, non seulement grâce à sa configuration réaliste (un espace par définition fermé, de plus entouré du cercle de fer des assiégeants, parfait théâtre de l'héroïsme), mais aussi parce qu'il se trouve placé sous un regard très particulier : « Au-dessus d'eux, à la lucarne d'un troisième étage, Marius distinguait une espèce de spectateur ou de témoin qui lui semblait particulièrement attentif. C'était le portier tué par Le Cabuc. D'en bas, à la réverbération de la torche enfouie dans les pavés, on apercevait cette tête vaguement. Rien n'était plus étrange, à cette clarté sombre et incertaine, que cette face livide, immobile, étonnée, avec ses cheveux hérissés, ses yeux ouverts et fixes et sa bouche béante, penchée sur la rue dans une attitude de curiosité. On eût dit que celui qui était mort regardait ceux qui allaient mourir. »¹⁸ Loin de toute présence humaine, dans une scène intime par définition dépourvue de témoin, un

15. I. DAUNAI, *op. cit.*, p. 119. Notons qu'il ne s'agit pas là de personnages fonctionnels destinés à prendre en charge une description : ils n'introduisent aucun passage en focalisation interne, aucune séquence proprement descriptive.

16. E. ZOLA, *L'Assommoir*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 480.

17. E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 483. Pour une analyse précise de ce passage comme séquence tragique, voir C. SEASSAU, *Émile Zola, le réalisme symbolique*, José Corti, 1989, pp. 370-371.

18. V. HUGO, *Les Misérables*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1153. Notons que c'est un portier, singulier veilleur des Enfers, que Hugo a placé à l'entrée de l'espace épique de la mort.

simple animal peut suffire à cet isolement de l'espace scénique¹⁹ ; à défaut, les objets eux-mêmes endossent ce rôle, comme ces pavés et ces réverbères de la rue Tronchet, « spectateurs ironiques » de la vaine attente qui agite Frédéric Moreau guettant Mme Arnoux²⁰ : « Le procédé qui consiste à utiliser un personnage secondaire comme témoin de l'action principale est repris ici par le décor : par sa permanence ou son renouvellement, l'objet se dissocie de l'action, plus éphémère. Flaubert a recours à ce procédé pour "isoler" une action. »²¹

A ces effets de clôture dus aux marques textuelles s'ajoute, au niveau de la diégèse, une « mise en cadre » qui vise à détacher et à délimiter l'espace de la scène. Il s'agit, pour ainsi dire, de « planter le décor » ; mais apparaît alors une difficulté majeure pour l'analyse : comment différencier cette « pose des fonds » d'avec la description proprement dite ? La distinction ne semble guère aisée, et nombre de critiques assimilent sans hésiter cette fonction de cadrage à une description en bonne et due forme, fût-ce d'ailleurs pour souligner la divergence fonctionnelle entre ces deux modes textuels ; ainsi, Bruneau oppose en ces termes la tendance descriptive de Balzac au système de représentation scénique flaubertien : « Contrairement à Balzac, Flaubert distribue ses descriptions à l'intérieur des scènes qu'il présente au lecteur. »²² Et le critique d'avouer le problème méthodologique ainsi posé : « Il est parfois difficile de distinguer une courte scène d'une description suivie d'une analyse. »²³ La terminologie usuelle ne fait que renforcer l'ambiguïté ; le *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Larousse, par exemple, définit la scène comme « un paysage, [ou] accident de terrain comme ceux que figurent souvent les décors de théâtre » (mais il ne précise pas quels critères objectifs rendent opératoire et concluante cette analogie), ou comme le « lieu où se passe une action ». En somme, le cadre scénique se différencierait de la description non pas par ses caractères intrinsèques, mais par sa fonction : il s'agirait d'une séquence descriptive, ou à

19. Voir par exemple E. ZOLA, *Son Excellence Eugène Rougon*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 116-118 : la scène entre Clorinde et Rougon, dans l'écurie, a pour témoins les chevaux, dont la mention ouvre et ferme la séquence (« Les chevaux soufflaient, tournant la tête », p. 117 ; « Les chevaux, au fond de leurs stalles, tournaient la tête, soufflant plus fort », p. 119).

20. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, édition citée, p. 347 : « Il considérait les fentes des pavés, la gueule des gouttières, les candélabres, les numéros au-dessus des portes. Les objets les plus intimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs ironiques ; et les façades régulières des maisons lui semblaient impitoyables. » Le rôle de témoin adopté ici par les objets s'avère essentiel, puisque Flaubert construit avec cette séquence un superbe dispositif scénique qui sera centré sur un vide.

21. I. DAUNAI, *op. cit.*, p. 176.

22. J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 435.

23. J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 421.

tendance descriptive, ayant pour but explicite d'ancrer dans une réalité close et instrumentale une action unique.

C'est pourquoi il serait sans doute vain de rechercher systématiquement quels types d'espaces seraient, en soi, plus aptes que d'autres à servir de cadre scénique. Il est vrai que certains lieux semblent plus productifs à cet égard : c'est le cas pour les « espaces insulaires », bien délimités et coupés du reste du monde (un défilé, une clairière dans un bois touffu²⁴, une pièce bien close...), ainsi que pour les endroits voués par définition à une utilisation théâtrale, où le personnage se fait nécessairement spectateur et/ou acteur : espaces sociaux de représentation (l'église, le salon...) et salles de spectacle proprement dites²⁵ (l'Opéra, la Comédie...). Dans ce dernier cas, il va de soi que le fonctionnement normal du spectacle risque de se trouver perturbé : Marivaux, dans *La Vie de Marianne*, nous présente une étrange messe où ce n'est pas la célébration sacrée qui focalise les regards, mais la scène que joue l'héroïne face à un public d'admirateurs fascinés.

Cependant, il n'est pas de lieu qui ne soit susceptible de devenir cadre d'une scène : la seule clôture de la séquence, ainsi que l'espace de la coïncidence²⁶, peut se substituer à la fermeture purement spatiale (rencontres dans la rue...). En outre, un procédé extrêmement simple suffit à transformer n'importe quel lieu diégétique en espace scénique ; dès qu'il y a public, le cercle des spectateurs permet de délimiter un cadre : « Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés. »²⁷ Enfin, à défaut, certains

24. Ainsi, la scène d'amour dans *Une partie de campagne* se déroule dans un espace doublement isolé, quoique ouvert et libre ; il s'agit d'une île couverte de fourrés épais, où s'ouvre une clairière singulièrement close : « Ils pénétrèrent dans un inextricable fouillis de lianes, de feuilles et de roseaux, dans un asile introuvable qu'il fallait connaître et que le jeune homme appelait en riant "son cabinet particulier" ». (MAUPASSANT, *La Maison Tellier et autres nouvelles*, édition Le Livre de Poche, p. 198).

25. MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, GF, pp. 87-89. Précisons que le texte ne fait à aucun moment mention de la messe : l'église devient pur espace de mise en spectacle pour la jeune fille. Il arrive pourtant que la mise en scène textuelle exploite directement le dispositif fourni par l'espace social de représentation : ainsi, la rencontre de la princesse de Clèves et de M. de Nemours se fait au milieu de la salle de danse, centre de tous les regards, sous les yeux de toute la Cour qui les regarde danser.

26. D'où l'importance de souligner cette coïncidence : le cadre de la scène se définit comme le point d'intersection qui superpose un lieu et un temps, permettant ainsi la rencontre ; hors de ce fugitif espace-temps, il ne se serait rien passé (cette définition "abstraite" du cadre s'avère particulièrement opératoire pour les scènes d'éblouissement amoureux, qui ne nécessitent pas nécessairement un décor spectaculaire : voir la rencontre de Nadja chez Breton). Le cadre de la scène devient alors « le lieu d'un moment, tranche visuelle d'une tranche temporelle, dont il a pour fonction de constituer le support. » (I. DAUNAIS, *op. cit.*, p. 75).

27. A. UBERSFELD, *L'École du spectateur*, Éditions sociales, Paris, 1981, p. 53. La question du public sera traitée ultérieurement de manière plus détaillée.

accessoires bien reconnaissables et relevant du lieu commun permettent de « fixer » une scène topique, même en évitant tout effet de cadrage²⁸.

Non plus que le décor, le temps propre à la scène ne se laisse cerner par des caractères constants. On note d'ailleurs sur ce point un curieux paradoxe : alors que le fantasme de la mimésis et la prégnance du modèle dramatique amèneraient logiquement à conclure que le temps de la scène devrait être (aussi exactement que possible) superposable au temps de l'histoire, on constate le plus souvent, bien au contraire, que la scène opère une suspension et une dilatation de la durée, qui étend le bref instant du climax aux dimensions d'une séquence parfois fort longue²⁹ — cette distorsion permettant d'obtenir un impact émotionnel maximal³⁰. Tel est le conseil que donne Lanson aux apprentis-écrivains : « Souvent un fait immense tient dans un très court moment de la durée ; souvent, dans un instant indivisible, une action impossible à décomposer s'est produite : ce qui en fera sentir la grandeur, c'est l'opposition fortement marquée entre cette action et les actions qui la précèdent et qui la suivent [...] que l'on développera parfois jusqu'à la limite extrême de la patience du lecteur. »³¹ Il s'agit là d'un effet de ralenti qui prépare le nœud de la scène, puis l'orchestre. En fait, il semble que ce qui importe soit non pas la vitesse narrative en elle-même, mais la rupture qu'elle introduit avec le traitement temporel propre au contexte : la scène cristallise un temps particulier, qui lui est strictement propre, temps pour ainsi dire instrumental et technique (il s'agit d'avoir le temps de dire son amour, de s'enfuir...), qui instaure une tension entre les impératifs extérieurs qui régissent la diégèse (la durée d'une messe, d'une danse³²...) et l'ex-

28. C'est le cas pour les scènes « surprises » où le témoin, ou le narrateur, ne voit rien de ce qui se passe : nécessairement, il n'y a pas de décor, mais des indices sans équivoque permettent de délimiter une scène de ménage, une rencontre amoureuse... Le roman policier utilise abondamment ce type de dispositif scénique jouant sur le lieu commun, pour le fausser.

29. « L'éclair n'est pas plus prompt que ne le fut cette chute », écrit par exemple Balzac au sujet de la mort de l'enfant dans *La Femme de trente ans* (p. 216).

30. Le cinéma rend parfois cet effet par un ralenti (l'attaque de la barricade dans *Les Misérables*). La question de la « vitesse narrative » dans la scène est essentielle : trop précipitée (contes de Voltaire : l'éblouissement amoureux de Cunégonde et de Candide) ou trop lente (la mort d'Hernani dans la mise en scène de Vitez), une scène pathétique devient comique.

31. LANSON, *Conseils sur l'art d'écrire*, p. 60.

32. Cette tension est rendue parfaitement explicite quand ni le lieu, ni le temps ne sont adaptés à la scène prévue : ainsi, le héros de *Gros-Câlin* envisage une scène de conversation amoureuse avec sa collègue Melle Dreyfus... dans l'ascenseur, un ascenseur plein où tiennent huit personnes (« les lieux de rencontre, c'est capital »), et dans la durée du voyage entre le rez-de-chaussée et le neuvième étage (« Cinquante secondes n'est pas assez pour me faire comprendre »). Voir R. GARY, *Gros-Câlin*, édition Folio, p. 64.

tension temporelle que nécessite la scène. Aussi l'écoulement de la durée, ou au contraire son immobilisation, sont-ils nécessairement rendus sensibles³³ ; M. Bakhtine remarque ainsi, à propos du roman d'aventures grec, que, si la durée totale des aventures n'est pas mesurée, si les personnages ne changent nullement du début à la fin de l'œuvre, en revanche chaque scène est soumise à un traitement temporel qui lui est propre : « [Le temps] est composé d'une série de brefs segments, correspondant à chaque aventure. A l'intérieur de chacune d'elles, le temps est organisé techniquement. »³⁴ En somme, la scène crée un espace-temps particulier, qui, empruntant à la fois à la description, à l'art du dialogue et à l'analyse, « intègre tous ces procédés dans un ensemble significatif »³⁵. La scène fonctionne comme système clos, comme dispositif fermé à fonctionnement autonome.

La scène : efficacité d'une écriture

La technique de l'amplification

Se définissant essentiellement comme concentration de l'efficacité émotionnelle, la scène s'apparente à la rhétorique de l'amplification : celle-ci se caractérise en effet, selon Cicéron, comme un mode d'écriture qui tend avant tout à « toucher les âmes » et à « émouvoir » ; loin de se limiter à l'exorde et à la péroraison, l'amplification peut être employée aussi « dans tout le corps du discours »³⁶, y compris, donc, dans la narration. Parmi les quatre genres d'amplification que distingue Quintilien³⁷, deux seulement paraissent propres à l'orchestration d'une scène : le grossissement et l'accumulation. Ces deux techniques recoupent précisément le double sens traditionnellement attribué au terme d'amplification : « énumération des détails » (il s'agit de « gagner du texte », d'étendre le « noyau » de la scène aux dimensions d'une séquence complète), et « insistance ou exagération » (le narrateur développe les potentialités émotionnelles ou pathétiques conte-

33. C'est là la différence majeure avec l'« arrêt temporel » qui caractérise la description : dans la scène, la suspension de l'instant se trouve soulignée et dramatisée, elle appartient de plein droit à l'univers sensible de la diégèse, alors que « la description [...] parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité [...] contribue à étaler le récit dans l'espace » (G. GENETTE, « Frontières du récit », *Figures II*, Points-Seuil, 1969, p. 59).

34. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, p. 244.

35. J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 421.

36. CICÉRON, *Partitiones oratoriae*, 53 (traduction H. Bornecque, Les Belles-Lettres, 1924).

37. CICÉRON, *Partitiones oratoriae*, 27 (traduction H. Bornecque, Les Belles-Lettres, 1924).

38. *Ibid.*

39. « Le grossissement, la comparaison, le raisonnement, l'accumulation. » (QUINTILIEN, VIII, 4, 3).

nues dans chaque élément de la scène)⁴⁰. On reconnaît d'ailleurs là une pratique pédagogique essentielle dans le programme des humanités : c'est en effet par la pratique de l'amplification que, du XVII^e siècle à l'aube du XX^e siècle, les jeunes gens apprenaient à écrire au collège⁴¹.

En fait, il apparaît que ces deux modes d'amplification (énumération des détails et grossissement) se trouvent étroitement imbriqués dans l'esthétique de la scène : c'est en détaillant l'action, les gestes, les paroles que le texte accroît son impact émotionnel. Les rhéteurs anciens l'expriment d'ailleurs clairement, en conseillant ce système pour produire un effet pathétique : « Les amplifications que peut employer la rhétorique sont les suivantes : le prévenu a supprimé ou transgressé maintes obligations [...] ; ainsi, un seul délit s'amplifie en plusieurs. »⁴² La narration, grâce à l'amplification, se centre ainsi sur une scène violemment dramatisée : « Ce qui accroît le plus l'horreur, c'est la manière, si l'agression a été violente, si elle a été outragante ; ainsi Démosthène cherche à irriter les juges contre Midias, en mettant l'accent sur la partie du corps qui a reçu le coup, sur la physionomie et l'attitude de celui qui a frappé. S'agit-il d'un assassinat ? Est-ce par le fer ou par le poison ? Y a-t-il eu une ou plusieurs blessures ? La victime est-elle morte sur-le-champ ou torturée par l'attente ? »⁴³ Si grande est la force émotionnelle prêtée à l'énumération des détails qu'au XIX^e siècle, même les scènes théâtrales sont parfois analysées comme des amplifications ; Lanson écrit par exemple au sujet de la scène des portraits dans *Hernani* : « Cette scène, qui saisit l'imagination à la lecture, se réduit à cette pensée : "Vous me demandez, Sire, de déshonorer le nom que mes aïeux m'ont transmis glorieux et pur." A l'idée des aïeux, le poète s'est contenté de substituer celle des individus : il a mis les unités à la place du groupe. »⁴⁴

Ainsi définie, la technique stylistique de la scène consiste à étendre le "noyau" qui en forme le centre, en exploitant toutes les possibilités émotionnelles que recèlent les divers éléments mis en œuvre ainsi que leurs rapports ; à cette fin, il convient de s'attacher aux « circonstances tirées des

40. Ces deux sens sont ceux que donne LAROUSSE dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (il y ajoute l'acception scolaire du terme).

41. Rollin explique clairement de quoi il s'agit : l'amplification consiste à étendre « les matières de composition [qui] sont une espèce de plan que le maître trace aux écoliers pour leur indiquer ce qu'ils doivent dire sur le sujet qu'on leur donne à composer » (*Traité des Etudes*, réédition Firmin Didot, 1883, tome I, p. 365).

42. ARISTOTE, *Rhétorique*, 1375a (traduction M. Dufour, Les Belles-Lettres, 1932).

43. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI, 1, 17.

44. LANSON, *Conseils sur l'art d'écrire*, p. 49. Notons que Lanson n'analyse pas cette scène comme essentiellement théâtrale : il parle de « lecture » et qualifie Hugo de « poète ». Cette particularité marque bien à quel point le concept de scène confond parfois récit et théâtre.

lieux et des occasions »⁴⁵, en rendant chacune d'entre elles aussi particularisée et nettement accusée que possible, afin d'accroître son potentiel pathétique⁴⁶. De ce point de vue, la "fabrique littéraire" d'une scène relève d'une technique éprouvée, mise au point dès l'Antiquité et pratiquée dans les classes jusqu'au début de notre siècle : « La rhétorique possède des catégories générales ou *loci inventionis*. Parmi ces derniers, il y a ceux relatifs à la chose et ceux relatifs à la personne. Ces derniers (*argumenta a persona*) sont : l'origine, la patrie, le sexe, l'âge, l'éducation, etc. Les premiers [...] répondent aux questions : pourquoi ? où ? comment ? etc. La division de ces *argumenta e re* est également très alambiquée. »⁴⁷ La pédagogie des humanités a ensuite, à l'usage des jeunes gens, synthétisé la méthode en énumérant un nombre fixe de questions permettant d'orchestrer une scène en étendant les circonstances. La *Ratio studiorum* des Jésuites est très claire à cet égard, et le père Pomey, auteur d'un manuel ayant pour titre *Novus candidatus rhetoricae* explique sans détour comment s'y prendre pour passer d'un sec énoncé à une scène dramatisée : « Toute chose, dit le Père Pomey, peut se diviser en parties. Soit la proposition : "Caïn a tué Abel". On peut, par la pensée, distinguer les parties de ce crime exécrable ; un certain nombre de précisions supplémentaires que nous appelons circonstances, dont la personne, le lieu, le temps, l'instrument, la fin, etc., sont les parties de ce crime. [...] Il énumère les onze circonstances de personne, les sept circonstances de chose. Ainsi la rhétorique, quand elle se propose d'amplifier, a-t-elle recours à l'examen des circonstances comme à une méthode d'investigation : à propos d'un fait ou d'un homme, un questionnaire en sept ou douze points a été dressé. »⁴⁸ Après quoi, pour assurer à la scène ainsi esquissée une efficacité maximale, il suffit de trier les circonstances pour dégager celles qui seront exploitables, puis de les mettre en parallèle ou en opposition en vue d'un seul effet : « Toutes les circonstances employées doivent être en harmonie. »⁴⁹

Dès lors, la confection d'une scène littéraire passe par un certain nombre de procédés bien répertoriés. La mise en place du cadre qui circonscrit une séquence relève de l'*argumentum a loco* ; on est exactement

dans la problématique propre à la scène, puisqu'il s'agit de poser un décor indépendamment du type de texte où il s'insère, et de tracer une frontière délimitant un espace dramatique à un point fort de l'œuvre : « Il pouvait être nécessaire au poète, à l'orateur, à l'historien, de dépeindre à grands traits le théâtre d'un événement — de planter en quelque sorte le décor fictif ou réel. En grec, cela s'appelait *topothesia* ou *topographia*, en latin *positus locorum* (Stace, *Silves*, V, 3, 236) ou *situs terrarum* (Horace, *Épîtres*, II, 1, 25). [...] L'action épique, lorsqu'elle se trouve à un tournant décisif ou à un point culminant, doit être rendue plus claire par une description sommaire des lieux où elle se passe, de même que les scènes dramatiques exigent un décor, fût-il primitif, ne serait-ce qu'une pancarte indiquant : "Ceci est une forêt." »⁵⁰ L'aspect instrumental du cadre, simple toile de fond, est ici parfaitement évident ; on en jouera par un système de congruences ou d'oppositions savamment calculées : « Placez un malheureux dans un pays hérissé de roches, dans de sombres forêts, auprès des torrents, etc. ; ces horreurs feront une impression qui se confondra dans celle de la pitié. Placez des jeunes gens amoureux sous de riants berceaux... »⁵¹.

Une fois le décor planté, le travail de mise en scène consiste, à partir de la matière donnée, à transposer sous forme de figures frappantes les analyses et données abstraites que suppose le sujet. Autrement dit, toutes les circonstances de personne doivent se traduire en traits matériels évocateurs et expressifs, soit par des paroles révélatrices (la *sermocinatio*), soit par des gestes et des attitudes "parlantes". Ainsi, Quintilien (IX, 240) loue beaucoup Cicéron d'avoir ouvert une de ses scènes les plus dramatiques (un citoyen romain frappé de verges et crucifié par Verrès, dans le *De Suppliciis*) par ce trait : « [Verrès] se rend au Forum. Ses yeux étincelaient, la cruauté lui sortait par tout le visage. »⁵² Qu'il s'agisse là d'une éthopée selon la définition d'Aristote⁵³, ou d'un hypotypose selon les analyses de Quintilien sur ce même passage, la fonction dans la mise en scène est claire : une notation d'ordre abstrait est devenue geste et image. Diderot ne fait pas autre chose lorsque Suzanne, sur le point de refuser de prononcer ses vœux, exprime sa faiblesse par ses conséquences physiques : « Je ne me trouvais plus de jambes. »⁵⁴

45. ARISTOTE, *Rhétorique*, 1368a.

46. Nombre d'ouvrages à vocation pédagogique mentionnent la nécessité de particulariser les circonstances pour faire une « bonne » scène (voir par exemple A. ALBALAT, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1908, p. 95).

47. E. A. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, éditions Agora, 1954, p. 314.

48. G. COUTON, *La Poétique de La Fontaine*, PUF, 1957, p. 32.

49. A. ALBALAT, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1908, p. 96 (Albalat cite le critique Blair, qu'il approuve).

50. E. A. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, p. 323.

51. SAINT-LAMBERT, Discours préliminaire aux *Saisons*, passage cité par P. HAMON, *Du descriptif*, p. 23.

52. CICÉRON, *Seconde action contre Verrès*, V, 161-162. Le traducteur (G. RABAUD, Les Belles-Lettres, 1929) note, après Quintilien : « Cette description est un exemple saisissant de cette figure de pensée que les rhéteurs nommaient hypotypose. »

53. « Il y a d'autres traits moraux, ceux qui découlent de chaque caractère ; par exemple "Il parlait tout en marchant", ce qui montre la décision et la rudesse de caractère. » (*Rhétorique*, 1417ab).

54. DIDEROT, *La Religieuse*, édition GF, p. 51.

Composer une scène par amplification revient ainsi à tresser subtilement plusieurs éléments expressifs tirés de l'étude des circonstances ; le bon Père Pomey donne un exemple de cette technique infaillible, en donnant une version en « style orné » (et auto-commenté) du *Loup et L'Agneau* : « Tandis que l'agneau boit, il voit, terrible, dans l'eau, l'ombre du loup. Tremblant de tous ses membres, il était terrorisé ; figé sur place, le pauvre n'ose bouger ni la queue, ni la tête (Hypotypose). Cependant, le loup, poussé par son appétit glouton (Ethopée), cherche des sujets de chicane et une occasion de dépecer l'agneau. "Hé bien, dit-il, petit audacieux, ne cesseras-tu pas, pendant que je bois, de troubler l'eau avec tes pieds vaseux ?" (Sermocinatio). »⁵⁵ C'est à ce type de pratique que se réfère La Fontaine lui-même, lorsqu'il affirme en tête du second volume des *Fables* : « Il a fallu que j'aie cherché d'autres enrichissements, et étendu davantage les circonstances. »⁵⁶ Nul besoin d'en citer davantage : on saisit sur le vif la fabrication d'une séquence scénique extensible *ad libitum*, selon des techniques aisément transposables.

On remarque que la caractéristique commune à tous les traitements littéraires appliqués aux circonstances est la traduction matérielle imposée aux notations abstraites ; il s'agit de « donner, pour ainsi dire, du corps et de la réalité aux choses dont on parle, et [de] les peindre par des traits visibles qui frappent les sens, qui remuent l'imagination, et qui montrent un objet sensible. »⁵⁷ Cette tendance s'explique aisément par l'ambition de mimésis absolue, de "showing", qui définit l'esthétique de la scène. En effet, selon ce type d'analyse, l'impact de la séquence scénique viendrait essentiellement de sa parenté avec l'image, à laquelle elle emprunterait sa valeur d'immédiateté : « Son principal but est de convaincre et de toucher ; à quoi [elle] ne peut réussir si [l'auteur] ne trouve le moyen de plaire. Il veut aller à l'esprit et au cœur ; mais il ne le peut faire qu'en passant par l'imagination, à laquelle par conséquent il faut parler son langage, qui est celui des figures et des images, parce qu'elle n'est frappée et remuée que par des choses sensibles. »⁵⁸ L'imagination s'avère également la faculté maîtresse qui permet au narrateur de se représenter les circonstances pour créer une scène, grâce à sa faculté quasiment picturale : « Qu'est-ce que l'imagination ? Le pouvoir de se représenter les objets sous forme de

tableaux et avec leurs détails. »⁵⁹ La scène littéraire, dans son acception idéale, aurait donc d'évidentes affinités avec l'image, ce que révèle à maintes reprises le discours des rhéteurs : il importe avant tout de « donner une vue distincte des faits, des personnes, des circonstances, des lieux, des causes »⁶⁰, afin que les auditeurs ou les lecteurs aient « l'impression qu'ils assistent à la scène »⁶¹ ; tel est également le but avoué qui préside à la pratique pédagogique de l'amplification : « Il s'agit d'étendre [un] récit, et de l'enrichir de pensées et d'images qui intéressent et frappent vivement le lecteur, et lui rendent cette action si présente, qu'il s'imagine non pas la lire, mais la voir de ses propres yeux. »⁶²

Cette esthétique a pour ambition essentielle de « copier la nature » : ainsi, Albalat vante chez Homère « la réalité, le détail vrai, le trait circonstancié, le mouvement vu, le geste, l'attitude prise sur nature, la matérialité des êtres et des scènes. »⁶³ (Il faudra d'ailleurs se demander s'il s'agit bien en fait d'imiter la nature, et non de reproduire certains lieux communs littéraires ou picturaux, venus s'interposer entre le réel et sa représentation scénique). C'est pourquoi le travail stylistique de mise en scène commence par une mise en images mentale, à visée réaliste, du noyau à développer : « On tâchera de se le figurer avec toutes ses circonstances, et de se donner, comme aussi au lecteur, l'illusion de la réalité même [...]. Si on a vu le fait qu'on raconte, on en évoque l'image, avec tout le cortège des émotions qu'il a suscitées. Sinon, on l'imagine tel qu'il a dû être, tel que les témoins l'ont ressenti. »⁶⁴ A l'autre bout de la chaîne, l'auteur peut aider à la réception d'une scène comme image en l'introduisant par « des formules comme : "Imaginez que vous voyez", ou, chez Cicéron : "Ce que vous n'avez pas sous les yeux, vous pouvez vous le représenter en imagination". »⁶⁵

L'écriture d'une scène littéraire se place donc aux frontières du descriptif par son ambition suprême de se faire image animée ; ce n'est pas un hasard si Quintilien emploie le terme d'hypotypose⁶⁶ (Verrès arrivant écu-

55. Cité par G. COUTON, *op. cit.*, p. 31 ; les renvois sont du Père Pomey lui-même.

56. LA FONTAINE, Préface au second recueil des *Fables*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 245. Houdar de la Motte définit d'ailleurs la fable comme « un amas de circonstances qui concourent à faire entendre une même vérité. » (*Discours sur la fable*, cité par J. P. COLLINET, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 948).

57. ROLLIN, *Traité des Études*, livre IV, tome I, p. 507.

58. ROLLIN, *Traité des Études*, livre IV, tome I, p. 416.

59. A. ALBALAT, *L'Art d'écrire* (première édition : 1899), réédition Armand Colin, 1992, p. 158.

60. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IV, 2, 36.

61. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IV, 2, 123.

62. ROLLIN, *Traité des Études*, livre IV, tome I, p. 440.

63. A. ALBALAT, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, p. 109.

64. G. LANSON, *Conseils sur l'art d'écrire*, pp. 57-58. Rollin donne le même avis : « Il faut se représenter vivement toutes les circonstances de la chose qu'on veut décrire, et se la rendre présente à soi-même par la force de l'imagination, comme si on en était réellement témoin, et qu'on la vit de ses propres yeux. » (*op. cit.*, livre IV, I, p. 506 ; le passage est inspiré de Quintilien).

65. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 41.

66. Quintilien précise pourtant que « l'hypotypose ne doit pas être tenue pour une narration », signalant par là une confusion possible, mais sans développer les critères qui permettraient de s'en garantir (IV, 2, 3).

mant sur le forum de Messine) ou de diatypose, voire de *descriptio*⁶⁷, pour qualifier certains procédés stylistiques à l'œuvre dans telle ou telle scène. Reste que c'est la fusion de ces figures dans une visée dramatique d'ensemble qui permet seule de caractériser l'esthétique scénique⁶⁸.

Mise en scène du discours

Étant donné cette dimension essentiellement visuelle de la scène, on pourrait s'étonner du rôle primordial qu'y joue la mise en spectacle de la parole. Cet apparent paradoxe n'a cependant rien qui puisse surprendre : la référence systématique à la mimésis pour caractériser l'esthétique scénique, ainsi que le parallèle souvent établi avec l'écriture théâtrale, explique l'importance accordée au discours direct. Celui-ci est en effet considéré comme un élément mimétique fondamental, et ce depuis Platon ; dans le passage fameux de *La République* où celui-ci analyse la première scène de *L'Iliade*, la supplication de Chrysès, c'est la présence du discours direct qui permet de rattacher la séquence à l'écriture de la mimésis⁶⁹. Donner la parole aux personnages présente deux avantages considérables en ce qui concerne l'ambition suprême de la scène, à savoir *montrer* le réel : contrairement aux autres objets de la réalité, seul le langage peut être dans un texte reproduit et non représenté ; d'autre part, la présence du discours direct semble garantir la quasi-conformité du temps de l'histoire et de celui

67. C'est le terme qu'emploie le rhéteur pour qualifier le passage suivant, qui s'apparenterait plutôt à une scène à itération interne : « On le trouve prostré dans l'hébétéude de l'ivresse, ronflant de tous ses poumons, poussant des hoquets redoublés, dans la compagnie de belles femmes, dont les unes étaient couchées en travers des lits et les autres gisaient çà et là à l'entour. Mortes cependant d'épouvante à l'annonce de l'ennemi, elles tentaient d'éveiller Antoine, l'appelaient par son nom, le soulevaient vainement par la nuque ; l'une lui parlait amoureusement à l'oreille, l'autre le secourait même assez rudement ; mais lui, les reconnaissant toutes à leur voix et à leur contact, il cherchait à passer son bras autour des cous les plus proches » (IV, 2, 123).

68. P. HAMON se heurte à ce type de difficulté lorsqu'il analyse le passage des *Travailleurs de la mer* dans lequel Gilliat est pris par une énorme pieuvre : « Le problème se pose alors de définir quelle est la "dominante" du texte, descriptive ou narrative, les deux modes d'organisation étant ici inextricablement liés. Une certaine tonalité "paroxysmique" du vocabulaire du danger [...] souligne un enjeu de type narratif. » (*Du descriptif*, p. 147). La séquence se rattache en fait explicitement à l'esthétique de la scène ; elle en porte toutes les marques : l'isolement textuel (ouverture sur le traditionnel « Tout à coup », clôture avec la fin du chapitre dévoilant enfin l'identité du monstre), l'action instantanée (« en moins d'une seconde »), le pathétique violent (« L'angoisse, à son paroxysme, est muette »), enfin la dimension d'image (« Il y avait assez de jour pour qu'il pût voir... ») / « Gilliat reconnut la pieuvre »).

69. PLATON, *République*, III, 292c-295. G. GENETTE analyse ce passage dans *Figures II*, Seuil, pp. 50-56, et dans *Figures III*, pp. 184-185. Curtius remarque que, de fait, « presque la moitié de *L'Iliade* et les deux tiers de *L'Odyssée* se passent en discours » (*op. cit.*, p. 124).

du récit⁷⁰. Aussi les théoriciens classiques recommandent-ils d'orner régulièrement le récit de discours : « Les Anciens sont pleins de ces harangues directes, pour la plupart imaginées [...]. Il est des circonstances où cette espèce de fiction, sans altérer le fond de vérité, répand dans la narration beaucoup de force et de chaleur. »⁷¹

A cette valeur mimétique intense s'ajoute le fait que le discours direct n'est nullement réductible aux paroles qui le composent : il est avant tout geste et attitude. Cette *actio* oratoire se trouve valorisée depuis l'Antiquité : « Personne ne saurait [...] séparer l'action oratoire de l'orateur lui-même [...]. Cette chironomie, qui est, comme son nom l'indique, la loi du geste, remonte aux temps héroïques, a été appréciée par les Grecs les plus éminents et même par Socrate lui-même, mise également par Platon au nombre des qualités du citoyen, et elle n'a pas été omise par Chrysippe dans les préceptes de pédagogie qu'il a rassemblés. »⁷² Rien d'étonnant à ce que le geste de l'orateur ait acquis un caractère quasiment topique, puisque, presque inchangé, il est transmis à travers les siècles par la statuaire, qui dresse dans les lieux publics et les carrefours d'innombrables grands hommes de marbre ou de plâtre, figés dans l'attitude de la harangue ; la peinture reprend cette attitude consacrée en l'intégrant à des ensembles scéniques plus larges.

Aussi la littérature rêve-t-elle la parole sous un aspect essentiellement visuel. Songeant à ses futures pièces, Jules, l'apprenti-dramaturge de la première *Éducation sentimentale*, imagine « ses acteurs dans la pose de la statuaire et [...] les entend, d'une voix puissante, débiter ses longues tirades »⁷³. Encore pourrait-on objecter qu'il s'agit là d'une représentation théâtrale du discours, où le geste se trouve nécessairement accentué jusqu'à l'outrance ; mais c'est encore sous forme d'un tableau, et non d'un texte, que Frédéric Moreau envisage ses triomphes oratoires à venir : « Il se voyait dans une cour d'assises, par un soir d'hiver, quand les jurés sont pâles et que la foule haletante fait craquer les cloisons du prétoire, parlant depuis quatre heures déjà... »⁷⁴. La performance rhétorique s'avère avant tout riche en potentialités de mise en scène visuelle, qu'elle semble d'ailleurs sécréter d'elle-même ; à la limite, point n'est besoin de com-

70. Sur cette illusion, voir G. GENETTE, *Figures III*, pp. 122-123 : « Il n'y a donc dans la scène dialoguée qu'une sorte d'égalité conventionnelle entre temps du récit et temps de l'histoire [...]. Elle ne peut nous servir de point de référence pour une comparaison rigoureuse des durées réelles. »

71. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, tomes IV-V, article "Direct".

72. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, I, 11, 17.

73. G. FLAUBERT, *Première Éducation Sentimentale* (Seuil, Paris, 1964), p. 371.

74. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, p. 139.

prendre les paroles prononcées pour les représenter sous forme de scène. Ainsi Flaubert, voyageant en Orient, ne peut saisir le sens des propos que tiennent les divers interlocuteurs d'un entretien, faute de connaître leur langue ; néanmoins, cela ne le gêne nullement, bien au contraire : « En faisant de l'Orient une vaste scène où il situe un réel découpé en plans et où il place des personnages proches de la pantomime ou de la statuaire, [Flaubert] devient scénographe. »⁷⁵

La référence quasi systématique à l'écriture dramatique et aux exigences de la mimésis explique que la scène soit généralement conçue comme le lieu, par excellence, du dialogue. Celui-ci apparaît comme « le grand moyen d'action sur le lecteur, la possibilité de rendre la scène présente — la troisième dimension »⁷⁶ ; cette puissance émotionnelle inhérente au discours direct est rendue sensible par la valeur pathétique que peuvent prendre, dans un contexte dramatisé, les expressions les plus usées, employées avec une totale absence d'originalité⁷⁷. Aussi certains romanciers, comme Flaubert, recommandent-ils de réserver le dialogue aux points essentiels de la narration, en le faisant systématiquement coïncider avec les séquences scéniques : « Pourquoi ne pas vous servir plus souvent de la forme narrative et réserver le style direct pour les scènes principales ? »⁷⁸ La tendance à dialoguer les scènes s'explique par le fait que le discours direct joue, par rapport au caractère des personnages, le même rôle de « traduction » qu'une bonne hypotypose : il s'agit avant tout de « montrer les personnages principaux et secondaires en action, dans le cadre de scènes où ils révèlent au lecteur le détail de leurs sentiments et de leurs pensées. »⁷⁹ De ce point de vue, le dialogue est la mise en scène la plus économique d'une analyse psychologique, de même que la *sermocinatio* permet de peindre un caractère : « Cet artifice ne sert qu'à dévelop-

75. I. DAUNAIS, *op. cit.*, p. 59.

76. A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, chapitre V (ouvrage non paginé).

77. Voir, par exemple, ce bref passage au discours direct dans une scène d'une grande intensité : « La bière était en chêne, et ils se mirent à dévisser la paroi supérieure qui faisait couvercle. L'humidité de la terre avait rouillé les vis et ce ne fut pas sans efforts que la bière s'ouvrit. Une odeur infecte s'en exhala, malgré les plantes aromatiques dont elle était semée. / "Oh mon Dieu ! mon Dieu ! murmura Armand, et il pâlit encore. / Les fossoyeurs eux-mêmes se reculèrent. / Un grand linceul blanc couvrait le cadavre... » (DUMAS fils, *La Dame aux camélias*, édition GF, 1981, p. 87). Nous reverrons la question de l'«orchestration» du pathétique par le discours direct lorsque nous analyserons le rôle du public.

78. Lettre du 8-9 avril 1867 adressée à Saint-Valéry, à qui Flaubert reproche de trop utiliser la forme dialoguée.

79. J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 431.

per, par une peinture plus animée, le caractère et les desseins [du personnage] ; la parole devient alors « le tableau de l'intérieur [...] des hommes. »⁸⁰ Notons l'effet d'interaction qui régit les rapports entre les paroles prononcées et la scène qui les enchâsse : si la poésie d'un échange peut cristalliser la beauté d'une scène d'amour, en revanche la mise en scène peut suffire à dramatiser les mots les plus banals, que leur enchâssement va charger d'un sens nouveau⁸¹.

La scène peut également se trouver centrée sur un discours au sens plein du terme, harangue ou plaidoyer. Cette présence obstinée de la rhétorique remonte à ce qu'on a appelé le « roman sophistique », c'est-à-dire le moment où les *controversiae* d'école commencèrent à donner naissance à des scènes violemment dramatisées : « Partant d'un droit et de lois inventés de toutes pièces, on fabriquait des cas juridiques fictifs, qui n'avaient rien à voir avec la réalité [...]. Au Moyen-Age, on considérait ces fictions comme des nouvelles [...]. Plusieurs de ces récits ont survécu longtemps. Un roman de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, est tiré de la *Controversia de archipiratae filia* (I, 6) de Sénèque. »⁸² Ce sont de telles controversiae que Pascal Quignard appelle « romans » dans son ouvrage *Albucius*. Ce type de scène, centrée sur un plaidoyer, reparaît incessamment dans le « roman grec », où abondent les discours de justification et de défense, sur le modèle judiciaire : « Dans bien des cas [le héros] privé et isolé se comporte, extérieurement, comme un homme public des genres rhétoriques et historiques : il prononce de longs discours, construits d'après les règles de la rhétorique... »⁸³.

L'importance de la scène oratoire se trouva ensuite maintenue par la prégnance d'un lieu commun aussi bien textuel que pictural. En effet, la pédagogie des humanités privilégiait l'apprentissage du discours, souvent entouré d'une mise en scène minimale mentionnant brièvement les circonstances et l'attitude de l'orateur, le tout réduit au minimum (les circonstances exactes se trouvaient bien souvent ignorées des élèves, et la

80. MARMONTEL, *Éléments de littérature*, article « Direct » cité ci-dessus.

81. Ainsi, la première grande scène d'amour entre Serge et Albine, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, s'achève sur un échange des plus anodins, mais lourd de toute la tendresse née entre les héros : « Bonne nuit, Serge. / Bonne nuit, Albine » (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1383).

82. E. A. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, p. 259.

83. M. BAKHTINE, *Esthétique et Théorie du roman*, p. 259. Ainsi, la question de savoir si la belle Callirhoé doit appartenir à Chéréas ou à Dionysios se juge par un procès, où une scène très dramatisée, s'achevant sur un coup de théâtre extraordinaire, oppose les deux discours adverses, en présence d'un nombreux public (CHARITON D'APHRODISE, *Chéréas et Callirhoé*, traduction P. Grimal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp. 462-466).

gestuelle était toute de convention⁸⁴). Un modèle du genre nous est donné par les « Dernières paroles de Décimus Mus », devoir de troisième dont Anatole France, dans *Le Livre de mon Ami*, nous donne le corrigé magistral : « Près de se dévouer aux dieux Mânes et pressant déjà de l'éperon les flancs de son coursier impétueux, Décimus Mus se retourna une dernière fois vers ses compagnons d'armes et leur dit : / " [...] J'entre, pour la patrie, dans l'immortalité. Le gouffre m'attend..." »⁸⁵. Ces gestes et attitudes, consacrés par une longue tradition, se trouvaient d'autre part repris à l'envi par la peinture ; le genre historique, notamment, choisissait souvent pour sujet... un discours (dont le texte était parfois reproduit sous la toile même, sur le panneau portant le titre). Ce type de scène ayant véritablement statut de lieu commun, il est bien naturel qu'on la retrouve souvent dans diverses formes de récit ; le roman en particulier en fait grand usage⁸⁶.

Il arrive donc fréquemment qu'une scène entière se construise autour d'un discours, qu'elle enchâsse et met en valeur en lui donnant tout son sens. C'est le cas, par exemple, du très long discours que prononce Vautrin lors de son arrestation⁸⁷, au cours d'une sorte d'« arrêt sur image » que rien ne justifie, sinon les nécessités de la dramatisation. La dimension oratoire s'avère essentielle à l'impact émotionnel, et supprimer la prise de parole revient souvent à effacer la scène en tant que telle ; le phénomène est d'ailleurs réversible, puisque la suppression des auditeurs, en suspendant le discours entamé, peut mettre fin à la séquence ; ainsi, dans le passage de *La Religieuse* évoqué ci-dessus, Suzanne, une fois tombé le rideau qui la séparait du public, renonce à plaider sa cause, et met fin d'elle-même à la scène par son silence : « Je vis qu'il était inutile de continuer. »⁸⁸ Cette dimension oratoire fondamentale explique la hantise des tambours de Santerre, mythe révolutionnaire qui, superbement orchestré par Alexandre Dumas, fit peser l'angoisse sur tout le XIX^e siècle⁸⁹ : empêcher Louis XVI de parler au peuple du haut de l'échafaud, c'est renvoyer sa mort, et du même coup son personnage, au néant littéraire, c'est effacer au sens

84. Vallès se souvient ainsi de quelque composition de collège grotesque, dans laquelle « [il] faisai[t] se camper sur la hanche Spartacus... » (*La Rue*, « La Servitude », Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 817).

85. A. FRANCE, *Le Livre de mon Ami*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 506.

86. CAMUS met en pièce cette scène-topos dans *L'Étranger*.

87. BALZAC, *Le Père Goriot*, GF, pp. 184-188.

88. DIDEROT, *La Religieuse*, p. 52.

89. C. Asselineau raconte par exemple l'anecdote suivante, fort révélatrice : Philoxène Boyer, à qui l'un de ses amis prédisait la mort sur la guillotine à la prochaine révolution, répondit en extase : « Mais aussi je parlerai ! » L'ami répondit impitoyablement : « Non, il y aura les tambours de Santerre. » Et le pauvre Philoxène de baisser la tête d'un air atterré.

propre son exécution d'une histoire conçue comme récit régulièrement orné de discours ; le silence forcé du roi le renvoie inexorablement de la scène au sommaire, du drame au compte-rendu, de la mémoire collective à l'oubli. D'un point de vue rhétorique, la mort sans phrases, et donc sans mise en scène, a tendance à s'abolir comme événement — ce que ne manque pas de souligner le *Dictionnaire des idées reçues* : « Echafaud : s'arranger, quand on y monte, pour prononcer quelques paroles éloquentes avant de mourir. »

A cette même tradition rhétorique se rattache l'esthétique du « mot sublime », formule brève⁹⁰ qui couronne une scène et lui sert en quelque sorte de point d'orgue. Ces mots sublimes peuvent jouer soit le rôle d'un titre pour un tableau (« Haec sunt mea veneficia »⁹¹), soit le rôle d'exergue pour un portrait⁹². Ainsi, A. Dumas (grand pourvoyeur de formules mythiques...) rapporte les dernières paroles de Marie-Antoinette sur l'échafaud ; elles auraient été adressées au bourreau Sanson, à qui la reine avait par inadvertance marché sur le pied : « Excusez-moi, Monsieur [...] je ne l'ai pas fait exprès. »⁹³ Ces paroles emblématisent, mieux qu'une longue analyse, la parfaite douceur et la politesse exquise de la grande dame aux portes de la mort⁹⁴.

Le mot sublime ne se caractérise pas par sa beauté stylistique intrinsèque, mais par sa force dramatique ; aussi le travail de mise en scène vise-

90. Non plus qu'au théâtre (voir sur ce point les analyses de Diderot), le mot sublime ne fait pas nécessairement l'objet d'une élaboration stylistique poussée ; rien de plus frappant, et de moins raffiné, que les dernières paroles de Porthos mourant en Titan, écrasé sous le poids d'un roc énorme, « Trop lourd » (*Le Vicomte de Bragelonne*), sans parler du « mot de Cambronne » superbement mis en scène par Hugo (chapitre des *Misérables* intitulé « Le dernier carré », s'achevant sur ce « Merde ! » historique).

91. L'anecdote se trouve incessamment transmise par les Morceaux choisis en tout genre qui formèrent des générations de jeunes gens : un paysan fort laborieux fut accusé de sortilège par son voisin, dont les champs, cultivés mollement, produisaient beaucoup moins. « Le jour de l'assignation venu, [l'accusé] comparut. Il amena avec lui sa fille, qui était une grosse paysanne très laborieuse, bien nourrie et bien vêtue [...]. Il fit apporter tous ses instruments de labour, qui étaient en fort bon état, des hoyaux très pesants, une charrue bien équipée et bien entretenue, et fit aussi venir ses bœufs, qui étaient gros et gras. Puis, se tournant vers les juges : *Veneficia mea, Quirites, haec sunt.* » (ROLLIN, *Traité des Etudes*, livre IV, tome I, pp. 406-407). C'est cette dernière formule qu'illustre par exemple le tableau de Nicolas-Guy BRENET, *Caïus Furius Cressinus accusé de sortilège* (1777, musée de Toulouse) : le geste du paysan remplace éloquentement le discours direct.

92. Voir à ce sujet les analyses de S. DURRER, *Le Dialogue romanesque*, Droz, Genève, 1994, p. 97.

93. Cette scène figure dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*.

94. V. HUGO reprend cette exquise politesse pour l'attribuer au héros républicain Gauvain, qui s'adresse en ces termes au bourreau : « Pardon. Un moment encore » (*Quatre-vingt-treize*, GF, 1965, dernière page).

t-il à le mettre en valeur pour lui donner tout son impact émotionnel. La formule frappante peut ponctuer une interminable tirade rhétorique à laquelle elle s'oppose ; au très long discours anti-révolutionnaire que vient de lui tenir son oncle prisonnier à la Tourgue, Gauvain répond laconiquement : « Vous êtes libre. »⁹⁵ Cette fonction de mise en valeur se trouve parfois confiée à un bref échange, travaillé et ciselé pour s'achever sur le mot sublime ; Marius, voyant la barricade d'Enjolras envahie, chasse les soldats en menaçant de faire sauter un baril de poudre : « Sauter la barricade, dit un sergent, et toi aussi ! / Marius répondit : / Et moi aussi. / Et il approcha la torche du baril de poudre. »⁹⁶

Non moins que l'esthétique du discours, la mise en scène du « mot sublime » est issue d'une très ancienne pratique d'élaboration littéraire, ce que ne manquent d'ailleurs pas de souligner certains critiques : « Il arrive qu'un sentiment violent, agitant toute l'âme [...], arrache à un homme un cri sublime qui fait l'admiration des âges [...]. La critique de notre siècle a fait une rude guerre à toutes ces belles paroles ; elle nous a appris qu'il fallait les imputer plus souvent à l'homme d'esprit qui racontait, qu'à l'homme de cœur qui avait senti. »⁹⁷ Un exemple suffira à montrer le travail de « fabrique littéraire » que nécessite la création d'un mot sublime. Racontant la bataille des Thermopyles, Hérodote écrit : « L'homme le plus brave entre tous fut, dit-on, le Spartiate Diécénès dont on rapporte ce mot qu'il prononça juste avant la bataille : il entendait un homme de Trachis affirmer que, lorsque les Barbares décochaient leurs flèches, la masse de leurs traits cachait le soleil, tant ils étaient nombreux ; nullement ému, le Spartiate répliqua, sans attacher d'importance au nombre immense des Perses, que cet homme leur apportait une nouvelle excellente : si les Mèdes cachaient le ciel, ils combattraient donc à l'ombre au lieu d'être en plein soleil⁹⁸ ». Pour faire de ce récit, qu'Hérodote situe bizarrement tout à la fin de la séquence consacrée à la bataille, une scène à « mot sublime », il convient de lui faire subir toute une série de transformations, qu'entreprend d'abord Plutarque, puis toute la tradition ultérieure : passage au style direct, resserrement et concentration des effets, attribution du « mot » à un personnage central de l'épisode (Léonidas lui-même) ; enfin, il suffit de replacer l'ensemble à sa place chronologique, juste avant la bataille fatale, pour dramatiser les moindres circonstances. La fécondité littéraire de ce dispositif se révéla considérable : la scène ainsi ciselée s'enrichit par la suite d'un autre

95. V. HUGO, *Quatre-vingt treize*, pp. 350-355.

96. V. HUGO, *Les Misérables*, quatrième partie, livre XIV, chapitre IV : « Le baril de poudre ». Nombre d'éditions du siècle dernier proposaient une illustration de cette scène.

97. LANSON, *Conseils sur l'art d'écrire*, p. 4.

98. HERODOTE, *Enquête*, VII, 226, traduction d'A. Bargaet (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964).

mot sublime (« Nous dînerons chez Pluton ») et d'un second échange percutant entre Léonidas et l'envoyé perse (« Rends les armes / Viens les prendre. »). Finalement, elle appartient de plein droit aux « beautés de l'histoire grecque » telles que les comprennent Bouvard et Pécuchet⁹⁹.

Une fois élaborés comme tels, les mots sublimes relèvent d'une sorte de répertoire rhétorique transmis par la tradition et les humanités, et attachés indéfectiblement à tel ou tel personnage dans une situation donnée ; de cette association automatique témoignent des ouvrages aussi fameux et pratiqués que le *De Viris* ou le *Selectae*, dont certains passages fournissaient d'ailleurs des sujets d'amplification. Ce fonds commun sert ensuite de modèle à toute création de « bons mots » et paroles historiques à placer en exergue d'une scène frappante, dont la valeur dramatique se trouvera ainsi cristallisée sous une forme brève et donc emblématisée dans la mémoire littéraire (d'ailleurs relayée, on l'a vu, par les lieux communs de la peinture et de la sculpture).

La parole apparaît donc comme un mode de dramatisation extrêmement efficace dans l'art de la mise en scène ; symétriquement, son inverse, le silence, n'est que rarement présenté de manière neutre : il s'affirme nettement comme non-discours, comme impossibilité de parler, et se trouve donc soigneusement orchestré dans l'écriture de la séquence. Le silence signifie d'abord le paroxysme de l'émotion : la rencontre amoureuse laisse généralement les protagonistes stupéfaits et sans voix¹⁰⁰ ; quant aux grandes terreurs, ou aux grandes douleurs, la tradition les prétend muettes¹⁰¹, ce qu'on ne manque presque jamais de rappeler pour commenter le mutisme des protagonistes. Il peut également arriver que la scène soit centrée sur le silence héroïque du personnage principal ; dans ce cas, la mise en valeur de ce mutisme correspond, dans ses grandes lignes, à celle du Mot sublime. Ainsi, chez Vigny, la Mort du Loup proprement dite, qui clôt le poème, forme une scène abruptement séparée du reste de l'œuvre (passage au passé composé puis au présent) qui culmine sur le fier silence de l'animal supplicié ; le dernier vers souligne cette mort muette comme elle aurait mentionné les derniers mots d'un héros guillotiné ; le Loup en effet « refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri ». Le silence, dans ce cas, tient lieu de mot sublime comme climax de la scène.

Corinne Saminadayar-Perrin

99. « Tant de matières l'embarrassent [l'histoire universelle] qu'on doit seulement en prendre les Beautés. / Il y en a pour la grecque : "Nous combattrons à l'ombre..." » (FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Folio, p. 381).

100. Voir J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *passim*.

101. Ainsi Gilliat, pris par la pieuvre, reste silencieux : « L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliat ne jeta pas un cri. » (V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 930).