

«Mises en scène: l'impossible hors-texte », *Chemins ouverts*,
Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 121-129.

Mises en scène : du réel comme palimpseste

Victimes du livre : ainsi Vallès qualifie-t-il les lecteurs vampirisés qui cherchent dans les pages de leurs œuvres préférées le scénario de leur propre existence. De tels lecteurs possédés hantent souvent l'univers romanesque, faisant du récit non pas une représentation du monde mais la mise en scène seconde d'un texte autre.

Or, la manie imitative dont sont atteintes les victimes du livre s'avère riche d'informations quant au fonctionnement d'une séquence scénique dans un récit. En effet, la transposition d'un texte dans le réel s'applique de préférence aux scènes, en raison de leur dimension mimétique ressentie comme quasi-dramatique qui les rend plus propres à ce type de traitement (on voit mal comment on pourrait projeter dans notre espace-temps un sommaire accéléré...). Ce psittacisme obsessionnel permet en premier lieu d'étudier la réception de la scène comme élément autonome et détachable, en cernant précisément le rôle du médiateur-image. D'autre part, les deux attitudes complémentaires des victimes du livre (percevoir le monde comme juxtaposition de scènes, ou mettre en scène le texte dans le monde) mènent à analyser étape par étape la fabrique d'une unité scénique. Mais ce processus de transposition révèle maints dysfonctionnements inquiétants ou burlesques : la scène, objet textuel, ne se laisse ni exporter, ni réduire ; les points de résistance marquent en creux les caractères irréductiblement discursifs propres à ce mode de représentation.

« Combien de fois, sans le vouloir au juste ni le savoir tout à fait, tel qui croit être *lui*, ne s'est-il pas tenu en face d'une émotion ou d'un événement

dans l'attitude de la gravure, avec le geste d'Edgar ? »¹ Telle est, aux yeux de Vallès, la manie la plus caractéristique des « victimes du livre » : chercher à inscrire dans le réel les scènes-types que dictent leurs textes de prédilection. Le personnage d'Edgar renvoie à l'ouvrage de Walter Scott *La Fiancée de Lammermoor*, c'est-à-dire un de ces romans « dramatiques » dont l'esthétique favorise la projection et l'identification (Emma Bovary succombe à un tel vertige quand elle assiste à l'opéra que Donizetti a tiré du même roman). Quant à la référence à la gravure, elle souligne l'importance du médiateur-image : d'une part l'illustration choisit en général pour sujet les passages à effet, ceux-là mêmes qui s'offrent le plus naturellement à l'imitation ; d'autre part, la gravure permet un processus de condensation qui prédécoupe dans l'œuvre les tableaux à reproduire, et suggère la pose à prendre tout en matérialisant le cadre.

Ce passage par l'image concentre tout le pouvoir fascinateur propre à l'écriture de la scène. Il arrive d'ailleurs que le processus d'interaction entre l'image-source et sa transposition soit plus complexe. Dans *Le Docteur Pascal*, le héros et sa nièce font d'une scène biblique la projection mythique de leur amour : il s'agit du passage où l'on voit s'avancer le vieux roi David appuyé sur l'épaule d'Abisaïg. Très vite, le texte sacré disparaît pour laisser place à l'image seule : « Dans une Bible du quinzième siècle qu'il possédait, ornée de naïves gravures sur bois, une image surtout l'intéressait, le vieux roi David entrant dans sa chambre, la main posée sur l'épaule nue d'Abisaïg. »² Après les noces, Clotilde réinterprète l'image en un tableau emblématique : « Elle évoquait la scène tendre du vieux roi David et d'Abisaïg [...] Elle termina les visages en quelques coups de crayon : le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg. »³

Cette fascination qu'exerce la scène cristallisée en image devient particulièrement nette quand ce n'est plus la page écrite, mais la vie elle-même qui s'efface pour laisser place à un médiateur pictural autoritaire et quelque peu importun. Le narrateur de la *Vie de Henry Brulard*, racontant le passage du Grand-Saint-Bernard, ne parvient pas à mettre en scène son expérience vécue, car l'écran d'une représentation graphique s'interpose indûment : « Je me figure fort bien la descente. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvai fort ressemblante, et mon souvenir n'est plus que la gravure. »⁴

Méfiez-vous des gravures, donc : mais lorsqu'il s'agit de récits « dramatiques », comme ceux de Walter Scott, le texte se convertit presque spontanément en instantanés scéniques : « Des paysages artistiquement composés, entourent les scènes comme un décor de théâtre. [...] Sans connaître les

modèles, [Bouvard et Pécuchet] trouvaient ces peintures ressemblantes. »⁵ Un pas de plus, et la scène se trouve suspendue, transformée en icône : Emma Bovary rêve à « ces châtelaines qui [...] passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. »⁶ C'est cette attitude qu'imitera la jeune femme lors des longs après-midis passés à la fenêtre.

En fait, tout texte narratif tend à se fixer dans la mémoire sous la forme simplifiée de vignettes, d'où l'éclatement du suivi narratif en lambeaux scéniques isolés, comme ces tableaux splendides qui aux yeux d'Emma représentent Paris⁷. La réduction en scènes-types affecte non seulement les œuvres de fiction, mais aussi les événements réels, telle l'Histoire de France : « Sur l'immensité ténébreuse de l'histoire [...] saillaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans rapport entre eux, Saint Louis avec son chêne, Bayard mourant, quelques férocités de Louis XI, un peu de Saint-Barthélémy, le panache du Béarnais, et toujours le souvenir des assiettes peintes où Louis XV était vanté. »⁸ Sans doute cette vision prédécoupée du monde est-elle favorisée par les catalogues d'expositions ou les ouvrages explicatifs et descriptifs comme les manuels Roret, qui pullulent au XIXe siècle ; reste que cette habitude est lourde de dangers : ce type de regard « privilégiant tous les constituants [...] qui correspondent aux cases du schéma préexistant. Ce faisant, il découpe, élague et efface. Toutes les nuances qui ne sont pas immédiatement pertinentes sont gommées. Toutes les variantes sont réduites et réinsérées bon gré mal gré dans le moule initial. »⁹ Le filtre scénique oblige à une déformation significative qui marque l'impossibilité de greffer le dispositif de la scène sur le réel.

Par le relais de la réduction en image, la scène a tendance à s'exporter hors de son environnement narratif. L'arrière-plan livresque informe d'abord l'imaginaire, où le rêveur se projette dans des scènes souvent stéréotypées ; ainsi de Frédéric Moreau, qui « ne pense que par chromos. »¹⁰ Plus exactement, la démarche du jeune homme consiste à extrapoler une scène-type à partir d'un seul élément que lui fournit le réel. Ce support concret peut appartenir au décor ; celui-ci va aussitôt engendrer un arrière-fond complet, propre à enchâsser les premiers plans correspondants : « Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires... »¹¹ Au contraire, si c'est le per-

5. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, édition Folio, p. 201.

6. FLAUBERT, *Madame Bovary*, édition GF, 1986, p. 97.

7. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 118.

8. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 97.

9. Ruth AMOSSY, *Dictionnaire des idées reçues*, éditions Nathan, «Le Texte à l'œuvre», 1991, p. 23.

10. P. COGNÉ, *L'Éducation sentimentale, le monde en creux*, Larousse, 1975, p. 61.

11. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, p. 120.

1. J. VALLES, *Les Réfractaires*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 231.

2. E. ZOLA, *Le Docteur Pascal*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1048.

3. E. ZOLA, *Le Docteur Pascal*, p. 1077-1078.

4. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, édition Folio, p. 418 et p. 420.

sonnage central qui s'offre à ses regards, Frédéric construit le cadre approprié : « La Polonaise [...] lui inspirait l'envie de la tenir contre son cœur, en filant tous les deux dans un traîneau sur une plaine couverte de neige. »¹² Il s'agit bien là d'un mode d'imagination scénique, et non pas seulement pictural ; en effet, lorsque le jeune homme rêve aux chefs-d'œuvre des musées de peinture italiens ou aux splendides paysages orientaux, qu'il compte découvrir à l'occasion de son voyage de noces, il se les représente médiatisés par la mise en scène : « Il apercevait [Louise Roque] debout sur un monticule, contemplant un paysage, ou bien appuyée à son bras dans une galerie florentine, s'arrêtant devant les tableaux. »¹³ Finalement, la vision scénique s'impose avec une force presque hallucinatoire ; voici un épisode de jardinage, issu des manuels Roret, où Bouvard et Pécuchet se plaisent à se projeter : « Déjà, ils se voyaient en manche de chemise, au bord d'une plate-bande, émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre. »¹⁴

Encore peut-on comprendre ces emprunts lorsqu'il s'agit de rêver l'avenir : il en va tout autrement lorsque la réalité la plus concrète se trouve érigée en scène. Ainsi, Homais entend transformer la mort d'Emma Bovary en *exemplum* : « Sans les représentations de sa femme, il eût emmené avec lui ses deux fils [...] pour que ce fût une leçon, un exemple, un tableau solennel qui leur restât dans la tête. »¹⁵ Le cas d'Emma elle-même est plus grave : au lieu d'attribuer volontairement une fonction scénique à certains événements, elle reconnaît *a priori* comme scène littéraire tel ou tel moment de sa propre existence, le plus souvent en vertu de signes ténus qu'elle rassemble aussitôt selon les lois du stéréotype ; ainsi, une barque, la nuit, sur un lac ne peuvent à ses yeux qu'être les sûrs indices d'une passion romantique¹⁶, comme l'indique d'ailleurs Flaubert dans le *Dictionnaire des Idées-reçues*¹⁷.

Les victimes du livre s'épuisent ainsi à retrouver dans l'univers les formes scéniques préconçues qu'elles portent en elles ; mais le plus sûr moyen d'assouvir leur manie mimétique reste la mise en scène proprement dite de leurs séquences préférées. Ce processus détaille et transpose un par un les éléments constitutifs de la scène, à commencer par le cadre ; celui-ci se caractérise par un petit nombre de signes destinés à créer une ambiance, selon des techniques éprouvées qu'énumère un ouvrage comme *L'Architecte des jardins* : « Il y a, d'abord, le genre mélancolique et romantique, qui se signale par des immortelles, des ruines, des tombeaux, et "un ex-voto à la Vierge, indiquant la place où un seigneur est tombé sous le fer d'un assassin". »¹⁸ Emma Bovary, elle, n'a nul besoin d'un manuel Roret ; dès qu'elle a constaté que le jeune Léon traverse la place tous les matins alors qu'elle se trouve à sa fenêtre,

elle fabrique immédiatement le cadre scénique adapté : « Elle fit ajuster, contre sa croisée, une planchette à balustrade pour tenir ses potiches. » Ainsi Mme Bovary emprunte-t-elle à un motif romanesque (et pictural) fréquent¹⁹ le dispositif séducteur indispensable aux sentiments qu'elle entend inspirer à Léon, lequel, féru lui aussi de lectures sentimentales, répond par un procédé similaire : « Le clerc eut aussi son jardinet suspendu ; ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à la fenêtre. »²⁰

Par la vertu du stéréotype, la scène acquiert une réalité d'autant plus grande qu'elle comporte aussi les accessoires obligés ; Bouvard et Pécuchet arrivent presque à transformer leur mannequin de carton en véritable cadavre à force de soigner la mise en scène : « Ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans les amphithéâtres, et à la lueur de trois chandelles, ils travaillaient leurs morceaux de carton. »²¹ Une fois réunis tous les accessoires, il suffit de prendre la bonne attitude, et la transposition devient satisfaisante ; Pécuchet incarne l'idéal du jardinier par la seule vertu d'un ensemble scénique convaincant : « Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche un manuel ; et il en étudiait un paragraphe debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le frappa même beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur. »²² La mise en scène remplace à la fois le sentiment et l'action, d'où un véritable fétichisme du décor.

Le processus fonctionne parfois fort bien, à condition d'être sciemment érigé en spectacle ; ainsi, Bouvard, dans son Muséum, profite du cadre pour jouer un mini-drame Moyen-Age devant ses visiteurs : « Bouvard [...] reparut, affublé d'une couverture en laine, puis s'agenouilla devant le prie-Dieu, les coudes en dehors, la face dans les mains, la lueur du soleil tombant sur sa calvitie ; et il avait conscience de cet effet, car il dit : "Est-ce que je n'ai pas l'air d'un moine Moyen-Age ?" »²³ Mais, dès que la transposition n'est plus perçue comme dramaturgie volontaire, d'inquiétants dysfonctionnements se produisent, mettant en pleine lumière le caractère exclusivement littéraire du dispositif de la scène. Car nombre de caractères structurels qui définissent la scène, étant par essence textuels, n'ont pas d'équivalent dans le monde concret.

Ainsi, il est impossible de traduire l'effet de clôture propre à la séquence scénique ; faute de matérialisation des frontières, l'unité scénique se dissout, et sa résonance s'en trouve gravement faussée. Si la fameuse scène de séduction lors des Comices agricoles, dans *Madame Bovary*, provoque un effet comique aussi réussi, c'est en grande partie parce que la séquence amoureuse se fissure, disloquée et montée en parallèle avec la cérémonie officielle : le texte perdrait

12. FLAUBERT, *L'Education sentimentale*, p. 175.

13. FLAUBERT, *L'Education sentimentale*, p. 321.

14. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 66.

15. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 399.

16. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 330.

17. « LAC: avoir une femme avec soi, quand on se promène dessus. »

18. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 100.

19. Voir par exemple BALZAC, *Le Curé de village*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 653.

20. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 164.

21. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 119.

22. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 97.

23. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, p. 172.

beaucoup de sa force satirique si la scène se trouvait "recollée" et rendue à son fonctionnement particulier ; l'éclatement du monobloc scénique, en rendant le passage illisible selon le code de réception traditionnel, souligne la vertigineuse vacuité du texte qu'aurait voilé un dispositif plus régulier. En outre, faute de "roulement de tambour" annonçant un passage important, la scène risque de n'être pas reconnue comme telle par la personne qui prétend la jouer. *L'Éducation sentimentale* présente ainsi une séquence virtuelle, inscrite dans le texte en pointillé. Il s'agit de l'enterrement de M. Dambreuse ; Frédéric Moreau, qui se prépare à épouser la riche veuve et à s'élever, comme Rastignac, par les femmes, devrait réagir puisqu'il se trouve dans une position exactement semblable à celle de son modèle, contemplant Paris du haut du Père-Lachaise ; mais l'absence de marques explicites lui cache la "scène à faire" : « Le terrain dévale, en cet endroit, par une pente abrupte. On a sous les pieds des sommets d'arbres verts ; plus loin, les cheminées de pompes à feu, puis toute la grande ville. Frédéric put contempler le paysage pendant qu'on prononçait les discours. »²⁴ Les perturbations introduites par la disparition du procédé de clôture montrent qu'à l'évidence, le fonctionnement de la scène est affaire de dispositif plus que de contenu.

Quant à la valeur mimétique censée caractériser l'esthétique de la scène, elle semble également problématique. En effet, il s'avère que les accessoires et les gestes, si naturels qu'ils paraissent dans leur mise en œuvre textuelle, ne s'accordent nullement ; le dysfonctionnement apparaît dès le premier essai de mise en scène. Un mouvement aussi simple que l'*actio* oratoire consacrée semble ainsi impossible à transposer dans le réel. Le vêtement moderne constitue le premier obstacle ; le Communard Lisbonne, haranguant ses troupes avant la bataille dans la grande tradition du récit héroïque, se heurte à une difficulté inattendue : « Il parle en révolutionnaire et termine par un geste d'orateur romain rejetant sur l'épaule le pan du peplum. Seulement, sa vareuse est bien courte, et il a beau tirer, ça ne se retrouse pas plus haut que le nombril. »²⁵ Les conséquences se révèlent plus graves quand une impossibilité matérielle majeure bloque le déroulement normal de la scène. Dans le *Télémaque travesti*, Phocion, à l'occasion d'un naufrage, manque de se noyer pour vouloir imiter trop fidèlement le passage-modèle : « Phocion, se ressouvenant des discours que Mentor en nageant tenait à son prince, ne veut rien omettre de son rôle ; il veut ouvrir la bouche pour avertir Brideron que c'est à lui d'abord à parler ; mais un flot qui lui entre à gros bouillons dans la gorge lui impose silence. »²⁶

Même si aucune difficulté matérielle ne se présente, la réalité ne peut s'accommoder de l'instant infiniment dilaté qui caractérise souvent l'émotion dans une scène littéraire. Voici par exemple Jacques Vingtras dans les bras de

24. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, p. 461.

25. J. VALLES, *L'Insurgé*, II, p. 1051.

26. MARIVAUX, *Le Télémaque travesti*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 811. La scène originale de Fénelon ne tient aucun compte de cette contradiction entre le cadre et le discours.

son ami Matoussaint : « Nous nous sommes jetés dans les bras l'un de l'autre et nous nous tenons enlacés. // Nous sommes enlacés. Je n'ose pas lâcher le premier, de peur de paraître trop peu ému [...] Matoussaint connaît mieux que moi les traditions et sait combien de temps doivent durer les accolades ; quand il faut se relever, quand il faut se reprendre. Il y a longtemps que je crois avoir été assez ému, et Matoussaint me tient encore très serré. »²⁷

C'est parce que la scène semble relever d'une logique mimétique forte que les « victimes du livre » la choisissent avec prédilection comme matière d'imitation ; or, l'échec de leurs tentatives montre que cet effet de mimésis relève plus d'une véritable technologie littéraire que d'une illusoire fidélité référentielle. Mais la manie de la mise en scène souligne également la dimension stéréotypée de certaines séquences : le rapprochement dans un même espace d'indices spécifiques permet, aux yeux des victimes du livre, de créer l'illusion d'une scène reconnaissable dans une logique narrative ; cette illusion est caractéristique d'un mode de réception spécifique : chaque élément du dispositif fonctionne comme un signal, et la scène se lit par référence à un schéma de base qui s'inspire soit du motif (scène de bal, de première rencontre, etc.), soit de l'effet à produire (scène pathétique, scène d'amour...). Ce qui la fonde comme unité immédiatement identifiable, c'est qu'elle renvoie à un réseau intertextuel qui la donne immédiatement à lire au second degré. A la limite, il semble que la scène puisse se déployer indépendamment de tout contenu effectif, comme une machine textuelle produisant du sens par simple combinaison d'éléments appropriés. Ainsi, la scène de première rencontre, qui obéit à un rituel précis, peut suffire à former un couple, sans que l'amour ait besoin d'entrer en ligne de compte ; c'est ce qui se produit chez les héros du *Pharsamon* de Marivaux²⁸.

On en arrive ainsi à un curieux paradoxe : une scène qui rassemblerait tous les éléments canoniques en perdrait par là même son efficacité en ce qu'elle ressemblerait à l'exhibition d'une machinerie. Dans *L'Étranger*, Meursault a la subite impression, après son arrestation, de passer par les scènes obligées d'un roman policier ; il ressent cette scénographie comme un vertige déréalisant : « Au début, je n'ai pas pris [le juge d'instruction] au sérieux. Il m'a reçu dans une pièce tendue de rideaux, il avait sur son bureau une seule lampe qui éclairait le fauteuil où il m'a fait asseoir pendant que lui-même restait dans l'ombre. J'avais déjà lu une description semblable dans des livres et tout cela m'a paru un jeu. »²⁹

Ce malaise invalide le principe mimétique fondateur de l'esthétique de la scène, d'où une tentative de conjuration qui consiste à exhiber dans le roman même cette dimension stéréotypée, pour la mettre à distance en l'enfermant dans un cadre soigneusement marqué. Telle est la fonction, dans *Madame*

27. J. VALLES, *Le Bachelier*, II, p. 462.

28. J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981, p. 205.

29. A. CAMUS, *L'Étranger*, collection Folio, p. 100.

Bovary, de la scène du sextuor dans l'opéra *Lucie de Lammermoor* : la traduction en gestes et en attitudes des sentiments et des passions, typique du traitement littéraire de la scène, se trouve outrageusement exagérée ; la séquence parodie ainsi une scène de prédilection des romans dramatiques, et par là même garantit de tout soupçon l'ensemble du récit. Une scène stéréotypée peut au contraire se trouver creusée lorsqu'elle est présentée de l'extérieur, par un regard qui ne la saisit pas comme telle ; à la reconnaissance immédiate se substitue une opacité aussitôt traversée, mais d'autant plus étrange que la séquence se rattache davantage à un lieu commun. Voici par exemple un échange de billets doux, scène attendue durant un bal : « Une dame [...] laissa tomber son éventail. Un danseur passait. "Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé !" / Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre le bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans le chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle. »³⁰ Tous les éléments propres à la scène sont présents, mais privés de leur fonction d'indice — une séquence-puzzle à reconstruire.

Plus discrètement, certains romanciers font jouer une série de déplacements ludiques autour des procédés traditionnels de composition scénique. Proust instaure ainsi une disjonction quasiment permanente entre la mise en scène et sa signification profonde que révèlent les gestes involontaires du personnage ; la séquence ne prend sens que par les tiraillements entre ces indices divergents et incompatibles. Au contraire, une scène trop "parfaite" révèle un flagrant délit d'inauthenticité : « C'est triste pour sa pauvre mère, ajouta Mme Verdurin, d'un air mélancolique sous les sphères de ses tempes chargées d'expérience et de douleur. »³¹ Cette ironie garantit inversement la valeur des interprétations données par le narrateur aux scènes à double sens, qui fourmillent dans l'œuvre.

Ce principe d'exhibition de la "machinerie" dramatique culmine lorsque deux scènes exactement symétriques, l'authentique et la fausse, se trouvent montées en parallèle, comme le fait Balzac dans *La Cousine Bette*. La chaste baronne Hulot, pour sauver de la ruine sa famille, se résigne à se vendre à l'ignoble Crevel ; pour obtenir de lui deux cent mille francs, elle tente une des scènes de séduction qu'excelle à jouer Valérie Marneffe, la maîtresse de Crevel³². Malheureusement, la baronne ignore à la fois l'art du costume (« [Elle] ne savait pas servir sa blanche poitrine dans un magnifique plat de guipure ») et celui des accessoires (« La pauvre Adeline [...] était incapable d'inventer une mouche ») ; de plus, elle ne maîtrise pas la succession des étapes obligées : « Elle ignorait totalement l'art d'avancer, au moment décisif, un joli pied... ». De maladroites en tiraillements, la scène progresse difficilement

30. FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 112.

31. *Sodome et Gommorrhé II*; passage cité par J. Y. TADIE, *Proust et le roman*, NRF Gallimard, 1971, p. 90: «Le visage est tellement signifiant, surdéterminé, que son expression en devient suspecte.»

32. BALZAC, *La Cousine Bette*, pp. 331-347.

jusqu'au point de rupture ; la baronne avoue alors son inefficace duplicité : « Je jouais, d'ailleurs, bien mal mon rôle, n'est-ce pas ? reprit-elle en regardant Crevel. » Et, dans un foudroyant renversement final, c'est ce cri de douleur qui obtient de Crevel l'argent demandé. Or, cette scène, qui constituait déjà un (problématique) calque de celles que jouait Valérie Marneffe, se trouve à son tour entraînée dans un enchaînement de réduplications : le tableau de la vertu sert de canevas à Valérie, qui démontre par là que l'efficacité d'une scène attendrissante relève avant tout de procédés stéréotypés. Ce tournoiement des apparences, régi par la voix du narrateur omniscient, permet un partage sans équivoque entre les scènes authentiques et les scènes fausses ; ainsi, le caractère artificiel des grandes scènes qui scandent le roman (l'ouverture, à cet égard, est très significative) échappe au soupçon.

Autre manière de conjurer l'automatisme scénique : introduire un dispositif déceptif qui joue sur les attentes du lecteur. Ainsi, Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, multiplie les brouillages, en créant des scènes parfaitement bien construites mais centrées sur un vide (Frédéric attendant Mme Arnoux), ou au contraire en le rédupliquant à l'infini, pour en déstabiliser le rôle de ponctuation ; l'œuvre va jusqu'à mentionner des scènes qui ne se sont nullement déroulées de la manière dont les personnages les évoquent. Lors de la dernière rencontre du héros avec Mme Arnoux, celle-ci rappelle un épisode décisif à ses yeux : « C'est un soir que vous m'avez baisé le poignet entre le gant et la manchette »³³; or, si cet événement figure bien dans le récit, il concerne... Rosanette : « Lui tenant toujours le poignet, [Frédéric] appuya dessus ses lèvres, entre le gant et la manchette. »³⁴ La fonction structurante des séquences scéniques se trouve ainsi perturbée.

Stendhal va plus loin encore dans le refus de la « scène à faire » : « Le premier des traits caractéristiques du récit stendhalien est sans doute le déplacement systématique du récit par rapport à l'action, qui résulte à la fois de l'élimination des événements principaux et de l'accentuation des circonstances accessoires »³⁵. Les croquis et leur commentaire dans la *Vie de Henry Brulard* subvertissent le système scène-gravure : « Ce jour-là, je vis couler le premier sang répandu par la Révolution française. C'était un ouvrier chapelier S, blessé à mort par un coup de baïonnette S'. » Le malaise devant les automatismes scéniques mène alors à une véritable stratégie d'éviction, qui modifie en profondeur le mode de production du sens.

Corinne SAMINADAYAR
Université de Saint-Étienne

33. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, p. 502.

34. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, p. 265.

35. G. GENETTE, «Stendhal», *Figures II*, éditions du Seuil, 1969, p. 181.