

Faire scène dans Les Angoisses douloureuses d'Hélisenne de Crenne

Audrey Gilles

Le regard dans *Les Angoisses douloureuses* est un motif essentiel. La critique s'y est plusieurs fois intéressée, notamment en raison de son rôle dans la passion amoureuse¹ et dans le cheminement d'un personnage d'amoureuse regardée à celui d'une écrivaine regardante². Dans son article sur « La représentation de la passion amoureuse dans la première partie des *Angoisses* », Philippe de Lajarte a exposé une typologie des regards dans le roman : regard amoureux d'Hélisenne pour Guénélic et de Guénélic sur Hélisenne, regard du mari jaloux, regard des hommes sur Hélisenne, regard d'Hélisenne sur elle-même. On peut toutefois compléter cette typologie par deux autres types de regard : celui de personnages témoins de la passion amoureuse et de ses conséquences, et celui du lecteur, comme le notait déjà Colette Winn : « Hélisenne est précisément consciente du lecteur, de l'Œil public, qui la juge ; aussi, elle entend mettre celui-ci de son côté³. » La multiplicité de ces regards crée une polyscopie⁴ singulière dans l'élaboration du roman – à l'image de sa dimension polyphonique – qui contribue à un effet de mise en scène de la quête amoureuse, de la souffrance qui en découle, mais également de mise en scène de soi dans la tripartition des instances représentées par une Hélisenne à la fois personnage, narratrice et autrice. Cette spectacularisation du récit est renforcée par le travail éditorial du texte et son usage des vignettes. Provenant de bois déjà utilisés pour d'autres œuvres par les éditeurs⁵, ces illustrations renforcent les effets de sens et de dramatisation du récit et « contribuent à métamorphoser la séquence narrative en véritable scène qui la rattache à un ensemble d'étapes conventionnelles que le développement de la prose sentimentale au cours des années 1530-1540 contribue encore à systématiser⁶. »

-
- 1 Voir Philippe de Lajarte, « La passion amoureuse et sa représentation dans la première partie des *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », Bernard Yon (dir.), *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Âge Classique*, Actes du Colloque international de Saint-Étienne (10-12 avril 1991), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 67-69.
 - 2 Robert D. Cottrell, « Female Subjectivity and Libidinal Infractions: Hélisenne de Crenne's *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amours », *French Forum*, 16-1, 1991, p. 5-19.
 - 3 Colette H. Winn, « La symbolique du regard dans *Les Angoisses douloureuses* qui procèdent d'Amours », *Orbis Litterarum*, n° 40, 1985, p. 216.
 - 4 Issu de la linguistique et de l'analyse narratologique, le concept de polyscopie est avancé par Marc Wilmet pour « distinguer la polyphonie ou “concert des voix” de l'hétéroscopie ou “diversité des points de vue” » (*Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 2003, p. 481.), puis repris par Alain Rabatel dans un article qui interroge la valeur dialogique des perceptions et dans lequel le parallèle de Wilmet entre multiplicité des voix et multiplicité des points de vue est repris (« Genette, les voix du texte littéraire et les phénomènes d'hétérogénéité discursive », *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Laurent Perrin (dir.), *Recherches linguistiques*, n° 28, Metz, Université Paul Verlaine, 2006, p. 175-188).
 - 5 Voir Christine de Buzon et William Kemp, « Interventions lyonnaises sur un texte parisien : l'édition des *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amours d'Hélisenne de Crenne (Denys de Harsy, vers 1539) », Michèle Clément et Jeanine Incardona (dir.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 188-189.
 - 6 Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Paris, Droz, 2013, p. 264.

Selon son étymologie grecque, le mot *scène* signifie « lieu abrité », « tente », « tréteaux » et renvoie, plus largement, au dispositif technique du théâtre. Une scène peut donc être délimitée et fonctionner de manière singulière au sein de l'ensemble romanesque : Patricia Eichel-Lojkine, à propos de certains épisodes de *L'Heptaméron*, parle de « “capsules” scéniques [qui] forment une unité détachable⁷ ». La scène renvoie ainsi à un espace, clos et défini, ce sur quoi insiste Stéphane Lojkine dans son ouvrage *La scène de roman. Méthode d'analyse* : « dans la scène le temps s'arrête, les choses adviennent simultanément, l'effet est global. C'est pourquoi dans la scène l'espace revêt une importance toute particulière. La scène se situe dans un espace et cet espace fait sens globalement, est donné d'un coup⁸. » Cette théorisation de la scène de roman repose sur trois autres notions importantes : la suspension du discours, la dimension visuelle permettant à la scène de faire tableau (on peut dessiner un plan de la scène) et la mise en place d'un dispositif superposant aspects matériels et aspects symboliques, la scène étant organisée autour d'un interdit qu'elle cache et révèle à la fois : l'analyse d'une scène de roman vise ainsi à mettre au jour le dispositif⁹. Le lien étroit que Stéphane Lojkine développe entre scène de roman et peinture souligne l'importance du regard dans cette approche de la scène romanesque. En ce sens, ses réflexions constituent un point de départ théorique stimulant pour aborder le « faire scène » dans *Les Angoisses douloureuses*.

Toutefois, une part importante du roman de Crenne repose sur la parole. Parmi les procédés de l'écriture de la passion amoureuse, Philippe de Lajarte identifie les monologues et les soliloques¹⁰ ; Pascale Mounier, dans son analyse des *Angoisses douloureuses* comme un « roman nouvelle manière », souligne l'importance du « dialogue littéraire¹¹ » comme mise en échec du narratif : « [p]artout la parole déborde¹² », écrit-elle, « le fil de la narration est [...] sans cesse brisé par une matière verbale¹³ ». Or, dès lors, comment concilier une scène de roman qui met en échec le discours (S. Lojkine) avec un roman où le discours met en échec le narratif ? Faut-il nécessairement évacuer l'un au profit de l'autre dans l'étude des *Angoisses* ? Cet article souhaite montrer comment le roman d'Hélisenne de Crenne élabore des séquences narratives entre mise en espace et mise en spectacle, entre un *faire tableau* et un *faire théâtre*, entre suspension et théâtralisation du discours.

7 Patricia Eichel-Lojkine, « Marguerite de Navarre. *L'Heptaméron* », Jean-Michel Gouvard (dir.), *Agrégations de Lettres 2021. Tout le programme du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 2020, p. 163.

8 Stéphane Lojkine, « Introduction. Modéliser la scène : quelques outils d'analyse. La scène comme transgression de performance », *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002. [En ligne] URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/fiction-illustration-peinture/scene-roman-introduction#header> (consulté le 08/09/24).

9 « [...] le dispositif donne une signification symbolique au plan ; il superpose la disposition matérielle des personnages et des lieux aux relations symboliques entre les personnages, aux rituels et aux interdits qui les séparent ou les relient. », *ibid.*

10 P. de Lajarte, art. cit., p. 73.

11 Pascale Mounier, *Le Roman humaniste. Un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 276 et sq.

12 *Ibid.*, p. 215.

13 *Ibid.*, p. 241.

Faire scène : mettre en espace

Espaces fermés sur le privé et l'intime ou sur un lieu public clos, dessinant un quotidien de repli (la chambre) ou d'impératifs sociaux (le temple, le tribunal), dont la fréquentation ne peut être que décidée par le mari, les lieux de la première partie reflètent l'enfermement du personnage féminin, les contraintes auxquelles elles se heurtent et qui sont autant de limites à transgresser. À l'inverse, les espaces ouverts sur l'aventure, sur une géographie mythique et livresque offrent dans les deuxième et troisième parties des lieux de rencontres, d'échanges, de liberté aux personnages masculins, et, par procuration, à Hélienne « parlant en la personne de son ami Guénélic¹⁴ ». Cependant, comme le note Marie-Claude Malenfant, « nous ne connaissons des lieux, qui sont fréquentés sans être décrits, que leurs fonctions¹⁵ ». Si *Les Angoisses douloureuses* sont un roman où les lieux ont un rôle narratif et symbolique important, leur seule mention explicite dans un épisode donné ne suffit pas, toutefois, à *faire scène*. Ce qui permet cela, c'est le rôle narratif et actanciel que joue l'espace. En effet, les interactions visuelles et spatiales (par les déplacements) entre les personnages et le lieu permettent de *faire scène*, ce que Patricia Eichel-Lojkine analysait à propos de *L'Heptaméron* : « l'usage de dispositifs visuels met la disposition spatiale au premier plan et dynamise le récit¹⁶ ». En ce sens, le faire scène est proche d'un faire tableau, idée au cœur de ce que théorise Stéphane Lojkine : « C'est ici que la logique iconique intervient. Le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture [...] : l'écriture fait tableau. La scène est le moment de ce retournement de la narration en tableau¹⁷. »

Dans la première partie, les intérieurs – formes de « lieu abrité » pour reprendre l'étymologie de scène – structurent la progression narrative. Certains de ces espaces en contiennent d'autres : ainsi, dans la première partie, le logis se démultiplie en chambre, fenêtre, garde-robe, et l'église en chapelle. Le déroulement narratif tend à ritualiser l'espace par des effets de répétition¹⁸, que ce soit dans la même partie (le logis, le temple, le tribunal), ou d'une partie à l'autre (la tour). Leur démultiplication et les jeux d'écho contribuent à faire de ces lieux non seulement des espaces fonctionnels, mais également des espaces symboliques. La première partie du roman est particulièrement marquée par le *faire scène*. Les va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur dans la première partie, le jeu avec la

14 Hélienne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2005, p. 147. Je simplifie désormais cette édition sous la forme *Angoisses*. Sur la question du masque masculin comme accès à une forme de liberté, voir Cathleen M. Bauschatz, « Travestissement textuel dans la "Seconde partie" des *Angoisses douloureuses* », Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *Hélienne de Crenne. L'Écriture et ses doubles*, Paris, Classiques Garnier, 2022 [2004], p. 55-70.

15 Marie-Claude Malenfant, « Quelques modalités exemplaires des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* d'Hélienne de Crenne (1538) », Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *op. cit.*, p. 84.

16 P. Eichel-Lojkine, art. cit., p. 163.

17 S. Lojkine, « Introduction. Modéliser la scène : quelques outils d'analyse. La scène comme mise en échec de la logique discursive », *op. cit.*

18 Voir M.-C. Malenfant, art. cit., p. 88.

transgression poussé toujours plus loin dans la relation à Guénélic (regard, paroles, lettres), la progression ascendante des violences (Hélisenne envers elle-même, le mari envers sa femme) jusqu'à l'emprisonnement final dans la tour concourent à la dramatisation d'un récit soutenu par une dynamique spatiale forte. Dans la première partie, les épisodes suivants peuvent ainsi être considérés comme *faisant scène* : la première rencontre, les trois moments où Hélisenne est surprise à la fenêtre par son mari, le concert donné par Guénélic, les violences d'Hélisenne contre elle-même, les deuxième et troisième sorties au temple, les quatre scènes de violences conjugales.

En ce qui concerne les deuxième et troisième parties, la plupart des épisodes appartiennent davantage au décor et ne permettent pas d'identifier des dispositifs scéniques. C'est le cas par exemple d'épisodes de la deuxième partie : le repos sous l'arbre et la rencontre du religieux à l'ermitage (chapitre III) ou encore les jours passés dans le palais du duc de Goranflos et de son fils Zélandin. Dans ces passages, la mention explicite du lieu ne suffit pas à faire scène, car on ne retrouve pas les interactions visuelles et actancielles élaborant le dispositif. On constate dès lors un déséquilibre entre la première partie et les deux autres, tant la première apparaît saturée de « capsules scéniques ». Cette différence peut s'expliquer par les modèles littéraires convoqués : si le roman sentimental offre à la première partie des espaces resserrés, illustrant la quête transgressive de la passion amoureuse, le roman de chevalerie ouvre l'espace et s'affranchit des impératifs sociaux liés au statut du personnage féminin. Par ailleurs, pour Stéphane Lojkin « le roman fabrique des scènes pour faire oublier l'épopée perdue, pour retrouver, avec des moyens nouveaux, les prestiges de l'épopée¹⁹. » En ce sens, le *faire scène* apparaît contradictoire avec le récit épique. On peut toutefois identifier quelques « capsules scéniques » dans ces deux parties. Il s'agit d'épisodes à portée allégorique en lien avec l'amour : le songe que fait Guénélic à propos d'Hélisenne et le récit de la nuit de noces de la fille de Merlieu avec le duc de Fouquerolles. Dans la troisième partie, le retour du personnage d'Hélisenne dans le récit donne lieu à deux scènes : les retrouvailles entre les amants à la fenêtre de la tour et la mort d'Hélisenne. Dans l'« Ample narration », le thème amoureux est évacué des scènes romanesques au profit du merveilleux allégorique : l'apparition de Mercure et les scènes aux Enfers.

Dans l'épisode de la fureur d'Hélisenne et de sa tentative de suicide, une première séquence se déroule dans la chambre. Celle-ci est mentionnée au début (« courais au long de la chambre²⁰ ») et à la fin (« voulant sortir de la chambre²¹ »), mais l'épisode fait scène par la présence de verbes indiquant des déplacements (« courais », « en pensant marcher, je tombais », « me levai », « voulant

19 S. Lojkin, « Introduction. Histoire de la scène. La scène comme supplément de l'agôn », *op. cit.*

20 *Angoisses*, p. 71.

21 *Ibid.*, p. 73.

sortir »²²) et par les regards d'Hélisenne (« en regardant », « offrit devant ma vue »²³) mais aussi, implicitement, de son mari et d'une suivante (« en la présence de mon mari et d'une jeune demoiselle²⁴ »). La deuxième séquence s'ouvre sur la mention explicite d'un autre lieu (« la garde-robe²⁵ ») puis se poursuit par les déplacements (« retirai », « survint »²⁶ deux fois) et les regards (« voyant », « quand il eut regardé »²⁷). Cet extrait propose donc un enchâssement de scènes par la démultiplication du lieu de départ et la redéfinition des interactions entre les personnages d'une séquence à l'autre, sans qu'une seule parole soit tenue. Seules les pensées d'Hélisenne, données en discours direct, sont insérées, mais loin de mettre en échec la scène, elles contribuent à sa dramatisation : le discours intérieur est simultanément à l'action du personnage, ce que souligne l'emploi des participes présents « disant en moi-même²⁸ » – formule récurrente dans la première partie²⁹ – et « étant de telle fureur émue³⁰ ». Le même dispositif se retrouve dans un épisode radicalement différent : celui de la catabase de Quézinstra dans « L'ample narration » de la troisième partie. L'épisode repose lui aussi sur un enchâssement progressif de scènes qui présentent certaines des grandes figures mythologiques infernales (Charon, Cerbère, les fleuves des Enfers, Minos, les Furies, Tantale, Tytos, les filles de Danaé). La circonscription spatiale commence par une évocation du premier lieu découvert qui reprend en micro-structure les éléments du faire scène : la mention explicite d'un lieu défini, les verbes de mouvement, la dimension scopique (lexique des couleurs et du regard) : « parvînmes à un fleuve, lequel arrosait une eau obscure, profonde noire et diaphanée, tant que le regarder rendait grande terreur³¹ ». La suite poursuivra ce modèle, qui est le même à l'œuvre dans l'ensemble du roman. Le discours est présent ponctuellement, soit sous forme de discours direct, soit sous forme narrativisée. Comme dans l'épisode de la tentative de suicide, elle ne s'oppose pas au *faire scène* et tend même à le renforcer en doublant par exemple l'évocation visuelle par une évocation sonore (« Ces cris épouvantables que tu as ouïs sont ceux des âmes mal purgées », « se lamentent et douleurent³² »). Ces « capsules scéniques », par leurs sujets et leur structuration, apportent une autre forme de dramatisation du récit, celui du devenir des âmes d'Hélisenne et Guénélic jugées par Minos. Loin du réalisme psychologique et sentimental de la première partie, il

22 *Ibid.*, p. 71-73.

23 *Ibid.*, p. 72.

24 *Ibid.*, p. 71.

25 *Ibid.*, p. 73.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 71.

29 Voir Christine de Buzon, « Roman et style piteux : *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) », Christine de Buzon (dir.), *Le Roman à la Renaissance*, Actes du colloque international de Tours dirigé par Michel Simonin (CESR, 1990), Lyon, *RHR*, 2012, p. 15-16.

30 *Angoysses*, p. 72.

31 *Ibid.*, p. 352.

32 *Ibid.*

s'agit ici pour Hélienne-auctrice de faire entrer le lecteur dans le genre de l'allégorie, en composant des vignettes scéniques qui frappent son imagination.

Certains épisodes apparaissent plus problématiques si l'on s'en tient à l'élaboration d'un dispositif scénique reposant en grande partie sur la dimension visuelle voire picturale. C'est le cas de trois épisodes de la première partie : la première sortie au tribunal, la fureur d'Hélienne contre Guénélic, le désir de mort d'Hélienne et son adresse aux mains. Leur singularité tient à ce que la parole n'est pas suspendue ou simultanée à des déplacements : elle est au contraire ce qui *fait scène*, mais dans une perspective plus théâtrale que picturale.

Faire scène : mettre en spectacle

La notion de *scène* convoque implicitement le langage dramatique, même si l'essai de Stéphane Lojkin évacue cette dimension de sa réflexion au profit du tableau : « la théâtralité même du discours dans la scène se déconstruit³³. » La recherche de dramatisation du récit par l'auctrice est soulignée par une volonté de mise en spectacle. Si le *faire scène* dans *Les Angoisses* permet de circonscrire un épisode par un dispositif qui le singularise et l'autonomise, il ne peut en effet être réduit à un *faire tableau*. L'effet de scène doit ainsi s'entendre pour ce roman également dans des enjeux qui empruntent au théâtre, et notamment à la tragédie : la présence d'un public et une parole aux intonations tragiques. Dans leur introduction au volume *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Concetta Cavallini et Philippe Desan distinguent le théâtre des autres arts parce qu'il « est destiné à être perçu directement par un lecteur ou un observateur³⁴ », ce qui rejoint le constat de Patricia Eichel-Lojkin sur la scène de roman, laquelle suppose « la présence d'un observateur extérieur pour qui la disposition des lieux et de l'interaction entre les actants fait sens, d'un spectateur servant de relais au lecteur à l'intérieur de la fiction³⁵ ». Dans la plupart des épisodes des *Angoisses* identifiés comme *faisant scène*, cet observateur existe : il peut s'agir des admirateurs d'Hélienne lors de sa première sortie au temple³⁶, d'une demoiselle qui l'y accompagne³⁷, des demoiselles et des « serviteurs domestiques » témoins des violences conjugales³⁸ ou des syncopes d'Hélienne³⁹, l'audience simulée par les noceurs à la suite de la nuit de noces de la fille du duc de Merlieu⁴⁰, Quézinstra assistant aux derniers échanges entre Guénélic et Hélienne lors

33 S. Lojkin, « Introduction. Modéliser la scène : quelques outils d'analyse. La scène comme transgression de performance », *op. cit.*

34 « Introduction », *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Concetta Cavallini et Philippe Desan (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 12.

35 P. Eichel-Lojkin, art. cit., p. 165.

36 Première partie, chapitre VI.

37 Première partie, chapitres VI et VII.

38 Première partie, chapitres XII, XVIII, XXII.

39 Première partie, fin du chapitre XXII.

40 Deuxième partie, chapitre XI.

de la mort de celle-ci⁴¹, Quézinstra devant l'apparition de Mercure⁴². Dans les dispositifs les plus complexes, les personnages principaux peuvent changer de statut pendant la scène. C'est notamment le cas pour le personnage du mari ou de Guénélic qui peuvent à la fois être actants et spectateurs lorsque la scène repose sur un principe d'enchâssement. Ainsi, dans les trois scènes où Hélienne est surprise à la fenêtre par son mari, la scène se dédouble puisque sa composition repose sur le regard que porte le mari sur Hélienne et Guénélic se regardant. Son rôle d'observateur est brisé dès qu'Hélienne-personnage prend conscience de ce regard ou dès qu'il prend la parole pour sortir de sa posture de spectateur et entrer dans la scène entre Hélienne et Guénélic :

[Guénélic] avait aussi ses yeux inséparablement sur moi, qui fut cause que mon mari (en considérant les contenance de nous deux) eut quelque suspicion [...]. Et en ce disant, il me montra mon ami (comme s'il n'eut pris garde à nos continuel regards) et me dit : « Voyez là le jouvanceau le plus accompli en beauté que je vis depuis longtemps, bienheureuse serait celle qui aurait un tel ami »⁴³.

[...] car en se venant appuyer à la fenêtre auprès de moi, me vint prononcer aucunes paroles, qui me semblèrent merveilleusement acerbes. Il se tourna vers moi et en souriant me dit : « M'amie, ce jeune homme-là vous regarde fort, il a ses yeux immobilement sur vous⁴⁴ [...].

[...] mon mari se vint appuyer auprès de moi, lequel ne se put garder de déclarer et décharger son cœur. [...] « Je vois là votre ami que vous regardez merveilleusement [...]. Je vous vois user de regards dissolus et impudiques⁴⁵ [...].

Dans ces trois exemples, la narration souligne le dispositif scénique de façon polyscopique et chacune des interventions du mari vise à rompre la scène originelle de la contemplation amoureuse réciproque, celle de la première rencontre que ne cesse de rejouer Hélienne dans les premiers temps de sa relation avec Guénélic. La structuration de ces trois scènes repose sur un élargissement du plan : la focalisation porte d'abord sur Hélienne, puis sur le couple Hélienne-Guénelic dans leurs échanges de regards, puis sur le mari regardant l'un ou l'autre pour finir sur la scène globale montrant, au lecteur, les trois personnages. Entre les trois scènes, la progression est cependant inversée dans le regard du mari qui se focalise d'abord sur l'extérieur (« il me montra mon ami », « Voyez là le jouvanceau ») puis sur le couple adultère (« ce jeune homme-là vous regarde ») pour terminer sur Hélienne (« Je vous vois user de regards dissolus et impudiques »). Cette double dynamique révèle la mise en spectacle orchestrée dans la diégèse par le mari qui « montre » ce qu'il faut voir, qui feint d'abord d'ignorer ce qu'il pressent, qui entre dans le jeu d'Hélienne en prenant part à la répétition de la scène de la fenêtre. À un niveau extra-diégétique, c'est Hélienne-auctrice qui procède à la mise en spectacle, qui arrange et compose le récit pour le lecteur, soulignant dans ces trois scènes

41 Troisième partie, chapitre IX.

42 Troisième partie, « Ample narration ».

43 *Angoisses*, p. 40-41.

44 *Ibid.*, p. 42.

45 *Ibid.*, p. 44-45.

l'ambivalence d'une relation triangulaire dans laquelle le mari, bien que mettant en garde son épouse, l'invite dans un premier temps à admirer la beauté de celui qu'elle aime⁴⁶.

Le statut de ces scènes spectaculaires est parfois ambigu dans leurs intentions didactiques, mais il met en évidence des intentions esthétiques assez nettes. Le spectacle offert par la scène est souvent transgressif, comme dans les scènes à la fenêtre ou dans les deux premières sorties à l'église. Ces dernières en effet ne s'intéressent pas à la dimension sacrée des lieux et, au contraire, utilisent le temple comme un théâtre profane pour les parades sociales et amoureuses d'Hélisenne.

[...] parquoi je veux, et vous commande, que vous accoutriez triomphalement afin que vous assistiez au temple avec moi. [...]

Je vêtis une cotte de satin blanc et une robe de satin cramoisi, j'ornai mon chef de belles brodures et riches pierres précieuses. Et quand je fus accoutrée, je commençai à me pourmener, en me mirant en mes somptueux habillements, comme le paon en ses belles plumes, pensant plaire aux autres comme à moi-même. Et cependant, mon mari s'habillait, lequel prenait singulier plaisir en me voyant, et me dit qu'il était temps d'aller. En ce disant, sortîmes de la chambre, en la compagnie de mes demoiselles. Je cheminai lentement, tenant gravité honnête. Tout le monde jetait son regard sur moi, en disant les uns aux autres : « Voilà la créature excédant et outrepassant toutes autres en formosité de corps. » Et après qu'ils m'avaient regardée, ils allaient appeler les autres, les faisant saillir de leurs domiciles, afin qu'ils me vissent. C'était une chose admirable de voir le peuple qui s'assemblait entour moi. Et quand je fus parvenue au temple, plusieurs jeunes hommes venaient en circuit, tout à l'entour de moi, me montrant semblant amoureux, par doux et attrayants regards tirés du coin de l'œil, pour essayer de me divertir et décevoir⁴⁷.

Répondant à une injonction de son mari qui ne lui autorise plus que les sorties en sa compagnie et qui souhaite la voir « triomphalement » vêtue pour l'accompagner à une fête solennelle à l'église, Hélisenne renoue avec le plaisir qu'elle prend à être admirée, plaisir évoqué dès les premières pages et auquel renvoie les propos rapportés en discours direct : l'emploi de l'article défini fonctionnant de manière anaphorique. La dimension religieuse a peu d'importance ici, c'est le social qui l'emporte. La scène est composée comme un ballet en ce qu'elle crée des mouvements d'ensemble (« tout le monde », « le peuple ») dont certains groupes se détachent (« les autres », « plusieurs jeunes hommes »), tout en insistant sur des images circulaires (« entour moi », « en circuit », « à l'entour de moi »). Les admirateurs forment ainsi le public auquel Hélisenne offre le spectacle de sa parure, mais ils sont aussi les danseurs d'une chorégraphie composée par Hélisenne-auteurice pour le lecteur. Le *faire scène* ici se dégage de tout didactisme au profit d'un plaisir de la représentation, plaisir qui est au cœur de la théâtralité à la Renaissance d'après Concetta Cavallini et Philippe Desan⁴⁸.

46 Sur ce point, voir mes précédents travaux dans *Plaisirs féminins dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 173-178.

47 *Angoisses*, p. 55-56.

48 « La théâtralité résume bien l'émergence d'un modèle théâtral qui s'impose à la cour de France et rayonne dans toutes les provinces du royaume. Le plaisir de se montrer, de présenter une image de soi soigneusement élaborée, de mettre en scène les événements historiques pour mieux marquer l'imagination, quitte à fausser la réalité grâce à l'usage de masques et autres formes de dissimulation, n'était bien entendu pas nouveau à la cour, mais c'est leur généralisation à presque tous les domaines de la vie quotidienne qui rend ce phénomène remarquable à la Renaissance. », art. cit., p. 13.

Ce plaisir est également celui qui est pris par le lecteur à la mise en spectacle de la parole. Ainsi, certains épisodes font scène parce qu'ils développent des types de prises de parole proches de celles que l'on trouve au théâtre, et en particulier dans la tragédie. Ce genre n'est pourtant explicitement mentionné qu'une fois, à la toute fin du roman : « Et si à [la] tragédie on donne foi⁴⁹ ». Il s'agit cependant d'un emprunt au *Pérégrin* de Caviceo : « Et si au tragediq se croit les umbres & esperitz commeurent le furieux Horestes⁵⁰. » La référence semble renvoyer à l'*Orestie* de Sophocle, seule version, à l'époque de Caviceo comme de Crenne, qui évoque la poursuite d'Oreste par les Érinyes. On peut ainsi se demander s'il est pertinent de convoquer le genre dramatique et ses modèles pour étudier le *faire scène* dans une œuvre antérieure aux pièces tragiques de son époque, qui s'appuie peu sur les références antiques de ce genre et leur préfère le modèle virgilien du chant IV de l'*Énéide* et celui de la *Flammette* de Boccace. Le terme *tragédie* que Crenne préfère au *tragédicq* de la traduction de Caviceo renvoie dans les années 1530 davantage « au sujet, à l'événement représenté » qu'à son « mode de représentation⁵¹ ». Le « sujet » des tragédies, selon les définitions de Robert Estienne en 1536 dans son dictionnaire de latin et de Lazare de Baïf en 1537 dans « Diffinition de la Tragédie⁵² », sont proches de ce que l'on retrouve dans *Les Angoisses douloureuses* : des événements malheureux (« grandes calamitez, meurtres et adversitez », « tristesses, exils, et évènements sanglants ») et « une fin malheureuse », notamment le fait que « les hommes libres reconnaissent leur chagrin et changent de fortune⁵³ ». Il faut cependant noter deux différences : le caractère sanglant des événements et la dimension héroïque des personnages, plutôt de genre masculin. Plus que le second élément, c'est le premier qui éloigne les enjeux des *Angoisses* de la tragédie puisque la question du genre est problématique dans *Les Angoisses* : si l'héroïne de la première partie est bien une femme, le héros du second, Guénélic, est un homme mais par le biais d'une ventriloquie féminine. Par ailleurs, Guénélic, et même Quézinstra qui lui est supérieur en actions héroïques, n'ont pas l'envergure mythique, et tragique, d'un Ajax ou d'un Œdipe. Quant aux événements malheureux, ils restent, dans le roman de Crenne, d'ordre psychologique et sentimental. Même la deuxième partie, propice aux aventures, ne développe aucun événement tragique. Le roman se place donc un ton en-dessous de ce qu'on entend par *tragédie* au début du XVI^e siècle.

Toutefois, c'est paradoxalement dans le « mode de représentation » que l'œuvre de Crenne fait, malgré elle, plus écho à la tragédie. Christine de Buzon a analysé le « style piteux » chez Hélienne, en insistant notamment sur sa « mise en scène⁵⁴ ». Je ne répéterai pas ici les analyses

49 *Angoisses*, p. 362.

50 Cité par Christine de Buzon dans son édition des *Angoisses douloureuses*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 629.

51 Nina Hugot, « *D'une voix plaintive et hardie* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021, p. 69.

52 Il s'agit du texte liminaire à *Électra*, sa traduction de la pièce de Sophocle.

53 Définitions citées par Nina Hugot, *op. cit.*, p. 69-70.

54 C. de Buzon, art. cit., p. 13.

stylistiques précises de Christine de Buzon auxquelles je renvoie, mais je souhaiterais mettre en regard leurs points saillants avec la notion de *faire scène* telle qu'envisagée jusqu'à présent, en commençant par rappeler l'étymologie de théâtre, *theatron* qui signifie « action de regarder », « vue, spectacle, contemplation ». Si l'on s'en tient, de manière un peu facile, à ce rappel, alors il paraît évident que *Les Angoisses douloureuses* tiennent du théâtre. Nous avons vu que la plupart des scènes du roman le sont en raison d'un dispositif reposant sur l'espace et la dimension scopique, dispositif dans lequel la parole est suspendue ou accompagne l'action – la répétition de l'expression « Et [ce] disant » après un discours direct dans les scènes identifiées est assez fréquente. Toutefois, certains épisodes *font scène* en raison de la parole. La mise en scène du discours piteux repose, selon Christine de Buzon, sur quatre éléments principaux : la place accordée au corps et à ses expressions symptomatiques, les moments d'aphasie face à une émotion intense, des « indications scéniques évoqu[ant] les gestes, la contenance et la voix des locuteurs successifs⁵⁵ », une « marque de clôture [qui] peut être accompagnée et justifiée par les pleurs, les soupirs, les sanglots⁵⁶ ». Ces éléments contribuent au *faire scène* par l'attention portée au corps et à la voix et donnent à ces passages qui sont souvent des soliloques un « statut scénique », comme le note Pascale Mounier à propos des échanges entre les personnages chez Rabelais⁵⁷. Le genre romanesque n'empêche donc pas les emprunts à l'écriture dramatique. Au contraire, ceux-ci participent de la définition que donne Pascale Mounier du roman « nouvelle manière », dont « la poétique éclectique [...] va loin dans cette expérimentation d'une écriture en formation [qui] adjoint à la fragmentation de la structure langagière des œuvres, des indices brouillant leur classement typologique et [qui] multiplie les interférences entre les niveaux narratifs et discursifs⁵⁸. » Hélienne de Crenne parvient à faire siens les nombreux modèles qu'elle utilise pour créer, grâce à une dramatisation efficace dans la narration à l'aide de dispositifs scéniques. Ainsi, il est frappant de constater à quel point les scènes de fureur empruntent au chant IV de l'*Énéide* ses motifs et ses structures. Les déplacements erratiques de Didon comparée à une biche dans les premiers temps de sa passion⁵⁹ rappellent l'agitation d'Hélienne au chapitre XII : « Et voyant que n'avais l'opportunité de ce faire, comme bête vulnérée et blessée, courais au long de la chambre⁶⁰ ». Les vers 388-392 du chant IV, qui achèvent les invectives de Didon à Énée l'abandonnant, apparaissent comme un modèle assez net des fins de scène de fureur chez Hélienne : l'aphasie voire la syncope, la présence des servantes qui, dans certains cas, l'emportent dans sa chambre. Crenne ajoute cependant le motif du regard, même de manière ténue. Dans les scènes où il est quasiment absent de l'élaboration du dispositif scénique, il apparaît comme une didascalie interne

55 *Ibid.*, p. 15.

56 *Ibid.*, p. 16.

57 P. Mounier, *op. cit.*, p. 241.

58 *Ibid.*, p. 288.

59 Virgile, *Énéide*, IV, v. 68-73.

60 *Angoisses*, p. 71.

qui adresse la prise de parole, alors même que le destinataire est absent (Guénélic) ou inanimé (ses mains) : « Regarde comme présentement ta pestifère langue⁶¹... » et « regardant mes belles mains blanches et déliées, par furieuse rage je commençai à dire⁶² ».

Hélisenne n'est donc jamais loin de ce que seront la Médée de La Péruse, la Didon de Jodelle ou la Lucrece de Filleul, autant de figures féminines qui jalonnent par ailleurs le roman pour former des modèles ou des contre-modèles à Hélisenne. La scène de l'adresse aux mains est ainsi significative : écrite à partir d'un passage de *Flammette* qu'elle amplifie, cette scène entre en écho avec un passage de la tragédie *Méléagre* de Pierre de Bousy (1582), lors du suicide de la nourrice : « Ne trembles point ma main enguaines hardiment, / Dedans mon sein vieillard ce mortel ferrement⁶³. » Toutefois, la parole chez Bousy est performative et le personnage passe à l'acte. Chez Hélisenne, c'est au contraire une parole d'impuissance : les ajouts à l'emprunt de Boccace soulignent justement l'impossibilité matérielle mais aussi psychologique du suicide qui est repoussé. La parole, prenant la place de l'action, suspend le récit et détourne l'intention tragique tout en maintenant un effet de dramatisation. La théâtralité de ces scènes ne peut pas cependant se restreindre à la tragédie. Charles Mazouer a rappelé que la vie sociale de la première moitié du XVI^e siècle est rythmée par des formes de théâtre médiéval⁶⁴. Les moralités, par exemple, représentent, au cœur des villes, les vices et les vertus grâce à des personnages allégoriques. On connaît l'influence de la littérature médiévale sur *Les Angoisses douloureuses*, notamment pour ce qui est du roman de chevalerie. Le roman pourrait-il emprunter également à ses formes théâtrales ? Pascale Mounier a ainsi rapidement évoqué la farce pour caractériser la scène de la nuit de noces dans la deuxième partie⁶⁵. Dans une perspective métalittéraire, les scènes où Hélisenne se retrouve dans l'espace public font écho à ce que Charles Mazouer dit des moralités :

Le plus souvent au milieu de la ville, sur la place publique – ce qui symbolise bien encore l'inscription sociale de ce théâtre : le public est massé devant une longue scène frontale ou entoure une scène et des échafauds centraux. La société, en même temps qu'elle goûte un plaisir théâtral, proprement esthétique, retrouve avec ferveur les sources de sa foi – la foi chrétienne qui est toujours suspendue entre la damnation et le salut. On ne peut imaginer un théâtre plus intimement lié au tissu social de son époque⁶⁶.

Le roman d'Hélisenne de Crenne joue sur des modalités similaires : Hélisenne est sur la place publique, qu'elle soit personnage (les scènes au temple, au tribunal) ou autrice (la mise en scène de

61 *Ibid.*, p. 124.

62 *Ibid.*, p. 133.

63 Cité par Nina Hugot, « “ Quel piteux accident se presente à mes yeux ! ” : mourir sur la scène tragique au XVI^e siècle », *L'Universo Mondo*, n° 46, 2019, p. 6 [En ligne] URL : <https://www.cinquecentofrancese.it/index.php/l-universo-mondo/29-um46/423-quel-piteux-accident-se-presente-a-mes-yeux-mourir-sur-la-scene-tragique-au-xvie-siecle> (consulté le 08/09/2024).

64 Charles Mazouer, « La Renaissance, siècle théâtral », Concetta Cavallini et Philippe Desan (dir.), *op. cit.*, p. 19-20.

65 P. Mounier, *op. cit.*, p. 244-245.

66 C. Mazouer, art. cit, p. 20.

la transmission du livre des dieux à la ville de Paris). En ce sens, le mari a pour rôle d'empêcher la représentation d'avoir lieu (il est celui qui met en péril les scènes entre Hélienne et Guénélic, celui qui détruit une partie des écrits de l'héroïne, celui qui dans les *Épîtres familières* critiquera le roman publié). Le roman s'inscrit également dans un didactisme social (la communauté féminine formée grâce aux adresses) et moral (l'évolution d'Hélienne vers la foi et la spiritualité). Toutefois, c'est précisément de l'hybridité générique et formelle ainsi que du plaisir manifeste à écrire la passion coupable et à la mettre en scène que naissent les ambiguïtés du roman⁶⁷.

La mise en spectacle ancre la scène dans une nécessaire adresse à l'autre, qu'il soit un personnage de la diégèse ou le lecteur. La présence récurrente d'un public, dans des épisodes très nettement structurés en scène par la mise en espace, le regard et la tension entre monologue et parole suspendue, doit interpeller. Cette adresse à l'autre agit comme un « relais » vers ce que le lecteur doit voir et peut interpréter, notamment lorsque le même type de scènes se répète.

Faire scène : mettre en abyme

Ce plaisir de lecture que construit le *faire scène* dans *Les Angoisses douloureuses* réside également dans le décryptage du dispositif, dans ce qu'il cache et symbolise, afin d'accéder, comme l'écrit Stéphane Lojkine, au « cœur de la scène⁶⁸ », qui serait la scène véritable : « L'image met alors en abyme et thématise le dispositif qui la constitue : elle représente, à la marge de la scène peinte, le regard “ interdit ” du spectateur, qui doit franchir un obstacle pour parvenir jusqu'à la scène proprement dite⁶⁹. » La scène de première rencontre constitue un excellent point de départ pour mettre au jour le fonctionnement de la mise en abyme du dispositif. J'utiliserai la notion de *scène matricielle* pour cet épisode, car il constitue à mon sens le modèle interne à partir duquel Hélienne de Crenne développe la plupart des autres scènes identifiées.

Premier épisode à faire scène, il met en place un certain nombre d'éléments qui se retrouveront par la suite dans les autres scènes. L'espace est d'abord introduit par un plan large grâce à la mention du logis, qui situe une action ayant eu lieu le jour précédent, c'est-à-dire le jour de l'emménagement en ville. Cette première mention sert à mettre en place le motif de la fenêtre : « Donc, parvenue au logis, incontinent me vins appuyer sur une fenêtre et regardais⁷⁰ ». Le logis, désormais posé comme cadre global, n'est pas mentionné de nouveau ensuite, et la fenêtre suffit à faire signe à elle seule : « Et le lendemain, me levai assez matin (ce qui n'était ma coutume) et, en m'habillant, vins ouvrir la

67 Voir notamment Martine Debaisieux, « “ Subtilitez féminines ” : l'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélienne de Crenne, *Études littéraires*, vol. 27, n° 2, 1994, p. 26 : « On pourrait tout d'abord rattacher cette prolifération d'un récit qui se répète, se nuance, et se contredit – mêlant les prétentions de vertu aux aveux de turpitude morale – au plaisir qu'éprouve la protagoniste des *Angoisses* à redire et réécrire son histoire. »

68 S. Lojkine, « Introduction. Histoire de la scène. La scène et l'autre scène », *op. cit.*

69 *Ibid.*

70 *Angoisses*, p. 36.

fenêtre⁷¹ ». Le passage de l'article indéfini à l'article défini (*un/la fenêtre*) associant aux verbes d'action (*me levai, en m'habillant, vins*) permet de circonscrire la scène à un espace qui n'est pas nommé (la chambre) et qui ancre la situation du jour précédent dans le même lieu privé et intime. La fenêtre apparaît ainsi dès le début du roman, dans et grâce à sa première occurrence, comme la synecdoque de la chambre d'Hélisenne et, au-delà, de la passion amoureuse. Elle enchâsse dans l'espace concret de la chambre un espace à la fois matériel et symbolique, celui de la rencontre et de l'interdit. Dans le passage où le mari surprend Hélisenne à la fenêtre (chapitre IV), le lieu est seulement représenté par la fenêtre, qui à ce stade du récit a acquis une puissance d'évocation narrative forte. En effet, bien qu'il ne s'agisse pas de la même fenêtre où elle avait aperçu Guénélic pour la première fois (elle vient tout juste de déménager), et même si le complément circonstanciel « à la fenêtre » apparaît comme une expression figée qui permet l'emploi de l'article défini, ce dernier crée toutefois un écho avec la fenêtre précédente et fait de la fenêtre le signe même de la quête amoureuse. La saturation de la dimension scopique dans cet extrait⁷² permet de structurer l'espace : depuis la fenêtre, le regard d'Hélisenne se porte, par-delà la rue vers une autre fenêtre, celle de Guénélic. Les deux fenêtres fonctionnent en miroir, renvoyant leur regard aux deux protagonistes. La rue dessine ainsi l'axe de symétrie de part et d'autre duquel se situent les deux protagonistes, puis leur regard, puis leur fenêtre, puis leur chambre. Cette organisation des espaces à partir des regards est ce qui permet de *faire scène* : par l'absence de parole et la réflexivité des regards s'élabore le tableau de la première rencontre. En effet, l'attention portée par Hélisenne-personnage à Guénélic, permet à Hélisenne-narratrice de faire le portrait du jeune homme dans une scène où l'espace est lui-même structuré de façon à ce qu'un plan de la scène puisse être réalisé. Plus encore, le *faire scène* de cet épisode apporte la première occurrence d'une dramatisation du récit, renforcé par sa suspension dans le paragraphe qui suit, puisque la scène est suspendue par l'adresse d'Hélisenne-narratrice aux dames : « Ô mes dames, je vous exore et prie que vouliez considérer la grande puissance d'amour, vu que jamais je n'avais vu ce personnage⁷³. » Le récit reprend ensuite sur l'évocation du soir et des pensées d'Hélisenne couchée auprès de son mari. La capsule scénique est ainsi achevée, mais fortement ancrée comme une image mentale qui hantera non seulement Hélisenne-personnage – à partir de là démarre sa quête transgressive du plaisir de regarder Guénélic – mais toute la narration puisque la structure de cette première scène viendra se superposer à un certain nombre d'autres. C'est le cas, en modifiant l'espace, des scènes au temple et au tribunal où la présence du mari pèse comme une menace d'infraction dans les scènes de rencontre et d'échange avec Guénélic. La scène des

71 *Ibid.*, p. 36-37.

72 On relève ainsi un riche champ lexical du regard dans le paragraphe consacré à cette première rencontre : les polyptotes autour du verbe *regarder* (sept occurrences), du verbe *voir* (deux occurrences) et deux occurrences de « mes yeux » (*ibid.*, p. 36-37).

73 *Ibid.*, p. 37.

retrouvailles dans la troisième partie, à l'autre bout du roman, vient réactiver le dispositif qui est ensuite modulé pour la scène des derniers instants d'Hélisenne : les amants ne sont plus en face à face, fenêtre à fenêtre, Hélisenne est allongée sous un arbre, mais la pulsion scopique, en dépit de l'évolution spirituelle de l'héroïne, perdure. Enfin, une scène est à la fois réécriture et contre-pied de la scène matricielle. Il s'agit du concert donné par Hélisenne. La scène du concert de Guénélic propose une autre forme de spectacle, non pas visuelle mais sonore. Cette scène n'est vue ni par Hélisenne ni par le lecteur ni même par le mari, mais elle est toutefois représentée par la vignette. Le geste éditorial donne à voir l'interdit que cachait Hélisenne. En ce sens, il outrepassa le geste d'écriture tout en signifiant cependant l'effet dramatique et la valeur du faisant scène et faisant sens de cette séquence.

La scène montre ainsi ce qu'on ne doit pas voir, mais que le dispositif révèle quand même. Dans la scène matricielle, c'est la scène érotique inaccessible qui est l'un des enjeux dérobés par le récit. En effet, ce que cet épisode fait voir en faisant scène, c'est la mise en scène des corps désirants : Hélisenne et Guénélic sont en effet représentés dans une semi-nudité, Hélisenne « [s']habillant » et Guénélic n'ayant « autre habillement qu'un pourpoint de satin noir ». Le polyptote *habillant/habillement* fonctionne comme une litote : la répétition insiste sur le vêtir, alors que les personnages ne le sont pas entièrement. Le dispositif crée ainsi une première ligne de fuite qui met en évidence un des angles morts du récit, la scène sexuelle qui n'aura jamais lieu. Cette scène interdite est redoublée dans le roman dans deux épisodes, la scène où Hélisenne, après des violences tournées envers elle-même, refuse une relation sexuelle à son mari, et la scène de la nuit de noces dans la deuxième partie⁷⁴. Dans un roman où les tonalités sentimentale, épique, tragique prédominent, ces allusions à l'intimité de la sexualité détonnent. Les scènes ne la représentent jamais directement, elle est renvoyée, comme dans la scène matricielle, dans les non-dits, les non-montrés du texte. La scène avec le mari procède d'un refus, donc empêche toute représentation. Celle de la nuit de noces est plus précisément construite – le récit insistant sur la mise en espace et la tension entre actants et spectateurs –, mais la scène sexuelle en elle-même est déduite par les jeunes princes à partir de la chemise déchirée « par force et par violence⁷⁵ ». Comme le suggère Cathleen M. Bauschatz à partir de l'analyse de la nuit de noces⁷⁶, ces scènes témoignent d'un intérêt particulier d'Hélisenne-autrice

74 On pourrait, avec Cathleen M. Bauschatz, en ajouter une troisième : la nuit de noces, non mentionnée, entre Hélisenne et son époux. Pour Cathleen M. Bauschatz (art. cit., p. 68), il s'agit d'une « initiation sexuelle violente » et c'est en cela qu'elle fait lien avec celle de la fille du duc de Merlieu. Elle s'appuie pour cela sur la violence du mari dans l'ensemble de la première partie. Toutefois, l'incipit est plus ambigu : Hélisenne souligne que l'affaiblissement de sa santé est dû à son mariage trop précoce. En ce sens, le roman est conforme aux recommandations médicales de l'époque, mais cela ne préjuge en rien de la nuit de noces elle-même.

75 *Angoisses*, p. 231.

76 Cathleen M. Bauschatz, art. cit.

pour les questions liées à la conjugalité et en créant des « capsules » scéniques elle met en évidence des lignes de fuite qui deviennent des points focaux⁷⁷.

Conclusion

À la lecture des *Angoisses douloureuses*, et notamment de la première partie, nombreux sont les épisodes qui apparaissent délimités comme autant de vignettes narratives ou discursives, comme des « unités textuelles⁷⁸ » dont les motifs, les structures se répètent et se font écho, jusqu'à leur propre amûissement dans les deuxième et troisième parties, où les « capsules scéniques » ne perdurent que pour leur côté symbolique et déjà topique. L'étude de ces passages *faisant scène*, à partir des éléments d'analyse proposés par Stéphane Lojkine, confirme l'importance du motif du regard et permet de lui accorder un nouveau rôle, celui d'élément structurant le récit, non seulement dans le déroulement de la diégèse, mais surtout dans sa mise en écriture et dans la composition de l'œuvre. Ce motif est le critère essentiel permettant de circonscrire le *faire scène* dans sa mise en espace et sa mise en spectacle. Des tensions polyscopiques organisant le récit à la théâtralisation des épisodes narratifs, le *faire scène* pointe une scène matricielle, primitive pourrait-on dire, à partir de laquelle le roman constitue l'une de ces unités possibles. Cette question de l'unité dans les romans de la modernité est cruciale. Pascale Mounier, pour *Lesangoisses douloureuses*, y répond ainsi : « le texte trouve sa cohésion dans la narration de l'amour malheureux de deux jeunes gens⁷⁹. » Au-delà du sujet, c'est peut-être dans le mode de représentation de cet amour malheureux que réside la cohésion du roman de Crenne, c'est-à-dire dans la démultiplication de l'idée même d'unité : l'unité du roman se décompose, se recompose, se module en plusieurs unités distinctes, en dispositifs qui, dans l'hybridité quasi-définatoire du roman moderne, apparaissent comme autant d'expérimentations, renonçant ainsi à figer le sens d'un texte qui met en scène sa propre naissance. En créant des effets de dramatisation et de symbolisation, en utilisant les codes de la théâtralité, le *faire scène* propose une esthétique du plaisir : celui d'une parole qui ne cesse de rendre palpable les corps, celui d'un texte bâti sur des lignes de fuite qui invitent le lecteur à s'emparer de réflexions nouvelles (la place de la sexualité dans le mariage, les violences conjugales). En ce sens, le roman d'Hélisenne de Crenne répond aux théorisations romanesques de son temps : « à la clôture de la forme, à l'étroite leçon de morale, à la vraisemblance et au désir de connaissance mobilisé dans le suspens, répondent, dans le raisonnement de l'autre, l'ouverture formelle, la procédure allégorique, l'imagination débordante et le plaisir agrémenté d'instruction⁸⁰. »

77 Nos travaux précédents ont développé des analyses similaires pour ce qui est de la représentation du corps masculin dans *L'Heptaméron*. Voir « Érotisation du corps masculin dans *L'Heptaméron*, entre polyphonie et polyscopie », *Horizons du masculin. Pour un imaginaire du genre*, Anne Debrosse et Marie Saint Martin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 295-306.

78 A. Réach-Ngô, *op. cit.*, p. 293.

79 P. Mounier, *op. cit.*, p. 272.

80 *Ibid.*, p. 206.

À la jonction du récit et du discours, le *faire scène* dans *Les Angoisses douloureuses* dramatise le récit et sert l'ambiguïté didactique d'un roman entre édification et plaisir.

Audrey GILLES, Université de Polynésie – EASTCO