



HAL
open science

Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman

Marie Fourmaux

► **To cite this version:**

Marie Fourmaux. Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, 8, pp.61-78. hal-04405619

HAL Id: hal-04405619

<https://hal.science/hal-04405619>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SCIENCES HUMAINES

ROMAN NOUVEAU, NOUVEAU ROMAN

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BÉNAT-TACHOT – Annick BOUILLAGUET – Vladimir IAZYKOFF
Christian LUPOVICI – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Présentation du numéro	5
Josiane Souchère-Campello , Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars	7
Diane Decarreau , Proust et la société : la duchesse de Guermantès	23
Alexandra Roux , Le salon Verdurin	41
Marie Fourmaux , Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman	61
Alexandra Annequin , Les caricatures de femmes dans <i>Thésée</i> d'André Gide	79
Sabine Sellam , <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : à la recherche de formes nouvelles	91
Élisabeth Le Corre , La confession chez Mauriac : sacrement et récit	123
■■■■■	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2002	139
■■■■■	
Actualités	143

Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman

Marie Fourmaux

Avec *À la recherche du temps perdu* Proust signe une entreprise autant littéraire que socio-culturelle. À travers l'analyse d'œuvres d'art et la description de figures d'artistes – Bergotte, la Berma, Vinteuil, Elstir – le narrateur dresse un panorama complet des conceptions esthétiques de son époque sur l'architecture, le théâtre, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature¹. La forme artistique la moins étudiée par les spécialistes de Proust est celle du théâtre, bien qu'il ait été une des grandes passions de sa vie². Ce genre se situe au croisement de deux domaines esthétiques, la littérature et le spectacle visuel, et s'apparente à l'opéra et au ballet.

Je tenterai de déterminer le rôle du théâtre dans la vocation littéraire du narrateur, sa place dans l'ensemble de l'esthétique de Proust, et son emploi dans la rhétorique de l'écrivain. Je m'intéresserai d'abord au théâtre en tant que référent réel. Dans un deuxième temps, j'étudierai le théâtre comme élément de comparaison stylistique. Les analogies théâtrales peuvent en effet être réparties dans deux groupes selon le degré de motivation du lien de ressemblance. Ou l'analogie est fortement motivée, par exemple par le comportement théâtral de certains personnages, ou l'auteur crée un rapprochement original et inattendu, qui révèle sa vision personnelle.

Le rôle de l'art dramatique dans la formation intellectuelle du narrateur

Le narrateur est influencé par les œuvres qu'il lit ou voit, ainsi que par les théories d'art dramatique de son époque.

La connaissance des textes classiques fait partie de la culture générale. Les auteurs anciens inspirent des sujets du certificat d'étude, comme "Sophocle écrit des Enfers à Racine pour le consoler de l'insuccès d'*Athalie*" (JFF, p. 472). Les personnages emploient fréquemment des citations pour illustrer leurs propos ou étaler leur culture, et cela de manière souvent incorrecte. La culture livresque s'accompagne d'une grande fréquentation des salles de théâtre. Les reprises de pièces classiques côtoient des mélodrames ou des pièces symbolistes. Le narrateur évoque des pièces réellement jouées dans les années 1880, telles que *Œdipe-Roi* de Sophocle, *Francillon* d'Alexandre Dumas fils ou *Les Sept Princesses* de Maeterlinck. Sont également citées des formes de spectacle voisines, comme le Ballet russe et l'opéra, Wagner en particulier. Bref, le théâtre classique et contemporain fait partie des éléments culturels dans lesquels baigne le narrateur.

L'auteur prouve par de nombreuses allusions qu'il connaît bien le fonctionnement du milieu théâtral. Il donne des détails réalistes sur le monde du théâtre avec tous ses aspects, même les plus humbles, les us et coutumes des acteurs, les ficelles du métier. En outre, il connaît les situations stéréotypées des divers genres théâtraux, comme le montre une référence à "un malentendu momentané comme ceux qui se forment au deuxième acte d'un vaudeville pour se dissiper au dernier" (JFF, p. 271). Il apprécie particulièrement la féerie, genre théâtral qui puise ses sujets dans les contes de fées et fait un grand usage de machineries, changements à vue et autres trucs illusionnistes.

Le narrateur s'intéresse non seulement aux œuvres dramatiques, mais également à certaines personnalités emblématiques du théâtre de son époque, à savoir la Berma et Rachel. Il se penche d'abord sur la manière dont sont considérées les actrices dans la société. Elles sont souvent jugées comme des filles de mauvaise vie, ce qui explique la confusion du jeune narrateur entre actrices et cocottes. C'est pourquoi il est déçu de ne pas trouver chez Odette "l'aspect théâtral qu'[il] admirai[t] dans les photographies d'actrices, ni de l'expression diabolique qui eût été en rapport avec la vie qu'elle devait mener." (CS, p. 76) Le portrait d'une jeune comé-

dienne en travesti qu'Elstir a peint suggère la vie malsaine que mènent les actrices en général :

“(…) une jeune actrice pour qui le talent avec lequel elle jouerait son rôle avait sans doute moins d'importance que l'attrait irritant qu'elle allait offrir aux sens blasés ou dépravés de certains spectateurs”. (*JFF*, p. 412-413)

Entretenir des relations avec des gens du théâtre est particulièrement mal considéré dans le milieu aristocratique, ce que l'on fait bien sentir à Robert de Saint-Loup qui entretient Rachel, et à M^{me} de Guermantes : “les gens des nouvelles générations tenaient la duchesse de Guermantes pour peu de chose parce qu'elle connaissait des actrices, etc.” (*TR*, p. 265).

Les trajectoires et les luttes de la Berma et de Rachel sont un des fils conducteurs de la *Recherche*. Personnage fictif imaginé sur le modèle de Sarah Bernhard, la Berma suit un parcours exemplaire de sa profession : nous la découvrons à son apogée dans *Du Côté de chez Swann*, puis suivons son déclin. Actrice préférée de Bergotte, elle est très appréciée par Swann qui encourage le narrateur à aller la voir.

“La Berma dans *Phèdre*, dans *Le Cid*, ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais je ne crois pas beaucoup à la “hiérarchie !” des arts ; (...) Cela vous donnera une vision aussi noble que n'importe quel chef-d'œuvre, je ne sais pas moi... que (...) les Reines de Chartres !” (*CS*, p. 96, 98)

Elle est au faite de sa gloire pendant l'enfance du narrateur : on l'appelle “la Voix d'Or”, on écrit “qu'elle brûle les planches” (*CS*, p. 198). Mais, dans *Le Temps retrouvé*, elle termine sa vie endettée et abandonnée de tous : personne ne vient au goûter qu'elle organise pour sa fille et son gendre.

La Berma est supplantée par Rachel, une ancienne prostituée devenue actrice et maîtresse de Robert de Saint-Loup. Ce personnage a pour modèle la vraie Rachel – morte en 1858 –, que la grand-mère de Proust a connue. Ses débuts comme actrice sont laborieux, malgré le soutien de Saint-Loup : sa première récitation chez les Guermantes est un fiasco.

Elle est pourtant très critique envers les autres actrices, surtout la Berma. Jeune femme ordinaire dans la vie, elle devient différente sur scène : l'éloignement la pare d'une aura de mystère. À force d'obstination, Rachel finit par être reconnue. Dans *Le Temps retrouvé*, invitée à la matinée chez la princesse de Guermantes pour une récitation, elle a l'occasion d'imposer un jeu et une diction nouveaux, soutenue par la duchesse de Guermantes qui a oublié son mépris initial. Lorsque la fille et le gendre de la Berma viennent la solliciter pour être admis à la matinée, sa victoire est complète.

La passion du narrateur pour la Berma est le point de départ de son apprentissage esthétique. Alors que Proust a beaucoup fréquenté le théâtre dans sa jeunesse, puis y a consacré de moins en moins de temps, son narrateur entretient un rapport inverse au théâtre. En effet, il adore le théâtre sans y être jamais allé, mais une première expérience décevante le détourne vers d'autres formes d'art.

Avant la première représentation, le narrateur ressent un "amour platonique" (CS, p. 72) pour le théâtre. Son jugement se fonde sur des critères extérieurs à lui, à savoir l'aspect des affiches et le renom des acteurs :

"Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art." (CS, p. 72-74)

Le narrateur idolâtre la Berma, la haussant au même niveau que des chefs d'œuvre picturaux. L'histoire de sa passion pour l'actrice est liée à son amour pour Gilberte et à sa fascination pour Bergotte : il demande à Gilberte la brochure que Bergotte a rédigée sur la Berma pour alimenter sa ferveur esthétique.

Enfin arrive le jour où il va entendre la Berma dans *Phèdre*. Cette première représentation est une initiation impitoyable à la réalité, puisqu'il est déçu par le jeu de l'actrice. Avec cette désillusion commence son apprentissage esthétique. C'est par étapes que le narrateur devient capable d'appréhender les subtilités du jeu de la Berma. Tandis que sa

compréhension s'affine, il se détourne peu à peu du théâtre pour s'intéresser à d'autres formes artistiques : la peinture et la musique. La Berma demeure pourtant la figure centrale du triptyque esthétique du narrateur, constitué par le théâtre, la peinture et la musique. Comme Elstir et Vinteuil, l'actrice illustre l'incompréhension que rencontrent d'abord les artistes originaux auprès de la critique contemporaine.

Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur assiste à nouveau à une représentation de *Phèdre*. Il est désormais indifférent à l'idée de revoir la Berma, car les acteurs ne lui semblent plus détenir la vérité artistique. Cette deuxième représentation est symétrique de la première, mais se révèle plus riche d'enseignements, puisque le narrateur a mûri entre-temps. Il comprend enfin le génie de la Berma, qui est de créer en interprétant :

“Mon impression, à vrai dire, plus agréable que celle d'autrefois, n'était pas différente. Seulement je ne la confrontais plus à une idée préalable, abstraite et fausse, du génie dramatique, et je comprenais que le génie dramatique c'était justement cela.” (CG, p. 42)

Le talent de la Berma ne fait qu'un avec son rôle : son jeu est harmonieusement incorporé au texte. En cela, son génie est comparable à celui du musicien Vinteuil ou du peintre Elstir. Désormais, le narrateur organise les arts dans un système général des Beaux-Arts. Il les transpose l'un dans l'autre pour faire varier les approches de la réalité et extraire la parcelle de vérité que l'artiste porte en lui. Mais le théâtre demeure, malgré les revirements esthétiques, “l'un des premiers barreaux de l'échelle de la vocation, la première étape dans une hiérarchie des arts”³⁹.

D'après Tudor Ionescu, “si Proust dilate démesurément la durée de [la] période [d'amour platonique], c'est afin de pouvoir analyser de manière complète la formation du spectateur de théâtre, ce qui devait servir une des idées maîtresses que Proust avait mises à l'œuvre dans son roman : le renversement total, à la fin de la *Recherche*, de tout ce qui avait été accredité dans le premier tome, idée qui constitue un des leviers du

mécanisme rhétorique employé par Marcel Proust pour faire entrer dans son œuvre cette dimension ineffable de notre monde – le Temps⁴”.

Maintenant qu’il a pris de la distance avec l’art dramatique, le narrateur s’intéresse moins à la technique des acteurs qu’à leur vie même, souvent aussi théâtrale qu’une pièce. Observateur lucide de son époque, l’auteur débusque la théâtralité non seulement chez les acteurs, mais chez tous ses contemporains. La réflexion sur l’art développée par Proust se trouve ainsi enrichie par la découverte progressive de la comédie humaine.

La théâtralité et la comédie humaine

Le procédé stylistique de la comparaison permet à Proust de peindre avec humour les milieux mondains et ceux qui les fréquentent. Ainsi que le remarque Luc Fraisse, le vocabulaire dramatique entretient constamment le style de Proust au moment de définir l’attitude des personnages, leur insincérité et leurs stratégies⁵.

La théâtralité s’affirme d’abord à travers le rôle social du théâtre. En effet, le théâtre est un élément indispensable de la vie mondaine parisienne, comme l’opéra ou le concert. Aller au théâtre en matinée – c’est-à-dire en fin d’après-midi – ou après avoir dîné dans un salon fait partie des rites bourgeois et aristocratiques. Ainsi, Gilberte enfant ne manquerait pour rien au monde ses matinées théâtrales. La princesse de Parme a un abonnement au théâtre, tandis que la duchesse de Guermantes s’y rend régulièrement.

Le théâtre est le lieu où se jouent les histoires d’amour, en favorisant le rapprochement puis l’éloignement des couples. Swann et Odette font ainsi connaissance au théâtre. C’est une pièce qui précipite leur rupture, en faisant obstacle à leur rencontre et en révélant le mauvais goût d’Odette. Le titre d’une pièce, *Les Filles de marbre*, réveille les soupçons de Swann sur l’homosexualité d’Odette. De même, Saint-Loup découvre Rachel sur une scène de théâtre. Il l’aide à faire reconnaître son talent, mais le statut d’actrice déplaît à la famille de Saint-Loup, qui doit rompre cette relation.

Le théâtre est surtout un lieu d’observation sociale et d’exhibition de

soi. C'est la scène privilégiée du faux, où se forment les réputations mensongères. Pour les bourgeois qui viennent lorgner les gens de l'aristocratie, le spectacle se trouve autant dans la salle que sur scène. Des fauteuils d'orchestre sont achetés par "des snobs ou des curieux qui voulaient contempler des gens qu'ils n'auraient pas d'autre occasion de voir de près. Et c'était bien, en effet, un peu de leur vraie vie mondaine habituellement cachée qu'on pourrait considérer publiquement" (CG, p. 32). Costume, attitude et emplacement dans les loges font l'objet de plus d'attention que la pièce jouée sur scène. Ainsi, M^{me} de Guermantes se fait remarquer en arrivant au théâtre avant le lever de rideau et seule.

Théâtre et vie mondaine interfèrent encore plus lorsque les aristocrates font jouer des saynètes dans leur salon. Par exemple, M^{me} de Villeparisis "cherch[e], par le nombre de saynètes qu'elle fai[t] jouer, à se donner l'illusion d'un salon" (CG, p. 187). Cette fusion entre l'art du spectacle et le jeu de rôle social exerce une influence sur le comportement des spectateurs et leur façon d'appréhender le monde, influence visible lorsque le narrateur surnomme une prostituée juive "Rachel quand du Seigneur" d'après un opéra, *La Juive* (JFF, p. 147), ou bien encore lorsque M^{me} de Guermantes dit d'une cousine qu'elle est "'demeurée' comme dans les mélodrames" (CG, p. 469). Implantée dans les habitudes mondaines, la théâtralité se transporte facilement de la scène de théâtre vers les salons.

Observateur satirique du théâtre mondain qu'il observe en spectateur, Proust dénonce l'hypocrisie, la dissimulation du moi intime derrière le moi social. Dès qu'ils se trouvent en société, en effet, les personnages dissimulent, consciemment ou non, leur véritable personnalité comme des acteurs. Ainsi, Odette dégage "quelque chose de singulier et d'excessif" (CS, p. 412), comme une actrice.

Le baron de Charlus est la figure la plus ambiguë d'une galerie haute en couleurs. Homosexuel, mais cultivant un idéal de virilité, il se caractérise par une identité fragmentée, que reflète sa polyonymie : il est appelé baron de Charlus par le narrateur, Palamède par sa famille, Mémé dans le faubourg Saint-Germain, et il aurait dû prendre le titre de prince de Laumes. Dès sa première rencontre avec le narrateur, il fait montre d'un

comportement excentrique et outrancier. La suite du texte complètera ce portrait d'artiste : son visage poudré lui donne l'aspect d'un visage de théâtre et il parle de manière aussi peu naturelle qu'un acteur. Il se fait quelquefois auteur, metteur en scène et acteur de ses fantasmes sexuels. Par exemple, il met en scène une entrevue avec le narrateur avec l'intention de le séduire. Le narrateur devine, en découvrant deux serviteurs écoutant à la porte, "que toute la scène que [lui] avait faite M. de Charlus étant préparée et jouée, il leur avait lui-même demandé d'écouter, par amour du spectacle" (CG, p. 536-548). Dans *Le Temps retrouvé*, le baron confie à Jupien la mise en scène de jeux sadiques, exécutés par des jeunes hommes qu'il paye pour jouer les méchants garçons.

Les personnages jouent un rôle conditionné par l'éducation et la fréquentation d'un milieu social régi par les conventions. Ce phénomène est illustré par Saint-Loup :

"Son corps avait été admirablement dressé par l'éducation à un certain nombre de dissimulations de bienséance et que, comme un parfait comédien, il pouvait dans sa vie de régiment, dans sa vie mondaine, jouer l'un après l'autre des rôles différents." (CG, p. 168)

Le décalage entre être et paraître est évident lorsqu'une personne change de caractère au cours de sa vie. C'est le cas de Gilberte : d'abord froide envers le narrateur adolescent, elle devient plus tard une amie proche :

"je fus stupéfait de la voir venir à table si étrangement différente non seulement de ce qu'elle était autrefois, mais même les jours habituels, que je restais stupéfait comme si j'avais eu devant moi une actrice". (TR, p. 8)

Le narrateur prend conscience au fur et à mesure de l'œuvre que l'attitude d'une personne en société correspond rarement à la description qu'on en fait. C'est particulièrement vrai pour les artistes dont le génie reste incommunicable, c'est-à-dire Bergotte, la Berma, Vinteuil ou Elstir. Prout soulève ainsi le problème de l'incommunicabilité des êtres : l'autre n'est jamais ce qu'on imagine qu'il est.

Les salons constituent une scène privilégiée pour les jeux de masques. La *Recherche* est scandée par quelques grandes scènes exhibant l'organisation théâtrale de la société. L'analogie théâtrale est révélatrice du ridicule ou de la duplicité des personnages, qui portent un masque de circonstance dicté par l'intérêt et l'ambition. Les premiers salons décrits par Proust sont les salons bourgeois des Verdurin et d'Odette, qui singent le grand monde. Les Verdurin sont si caricaturaux qu'"ils doivent sortir du théâtre de Labiche" (CS, p. 281). La mise en scène du salon Verdurin est très soignée, puisque chaque personnage est doté d'un parler différent qui renforce son caractère stéréotypé : le docteur Cottard a des tics de langage, Brichot est pédant, Saniette timide, Norpois exagérément poli. Les conversations prennent souvent l'allure de saynètes comiques. Par exemple, M. de Norpois fait une remarque "presque *a parte*, comme dans un effet de théâtre et en jetant (...) un coup d'œil rapide et oblique de son œil bleu, comme un vieil acteur qui veut juger de son effet" (CG, p. 249).

Introduits dans le récit dans *Le Côté de Guermantes*, les salons aristocratiques sont dominés par l'esprit Guermantes, c'est-à-dire par la maîtrise de l'art de paraître. Les aristocrates jouent le naturel pour se conformer à une certaine image. Pour la mère de Saint-Loup, "Être grande dame, c'est jouer à la grande dame ; c'est-à-dire, pour une part, jouer la simplicité" (CG, p. 243). Chaque acte est réglé selon un rituel immuable. Ainsi, pour congédier Bloch, M^{me} de Villeparisis "trouva tout naturellement dans son répertoire mondain la scène par laquelle une grande dame met quelqu'un à la porte de chez elle" (CG, p. 239). L'amabilité excessive de M. de Guermantes compose une "petite scène qui avait dû être jouée par bien d'autres Guermantes pour bien d'autres visiteurs" (CG, p. 406). En outre, les Guermantes manipulent leur public pour se mettre discrètement en valeur. Ainsi M. de Guermantes donne "la réplique" à son épouse, "repre[n]d un ton bourru et jet[te] un regard circulaire pour juger de l'effet produit par l'esprit de sa femme" (CG, p. 449-451). Pour les habitués du salon, avoir entendu ce calembour est comme avoir assisté à la dernière représentation d'une actrice dirigée par son "impresario". M^{me} de Guermantes choisit pour tester ses traits spirituels une victime qui

“pouvait tout au plus intervenir ensuite comme contrainte et forcée, en donnant la réplique pour apaiser, pour contredire en apparence, pour appuyer en fait un partenaire qui avait pris sur lui de la provoquer ; c’était justement le rôle où excellait M. de Guermantes”. (CG, p. 457)

Le narrateur perçoit la théâtralité non seulement dans les comportements individuels, mais également dans des situations réelles ou fictives, qui suggèrent une mise en scène du monde extérieur ou intérieur. L’analogie théâtrale est appelée par le décor, la gestuelle, l’atmosphère de certaines scènes, telles que celle où la grand-mère du narrateur et M^{me} de Villeparisis feignent de ne pas se voir, comme

“dans certaines scènes de Molière où deux acteurs monologuant depuis longtemps chacun de son côté à quelques pas l’un de l’autre, sont censés ne pas s’être vus encore, et tout à coup s’aperçoivent (...) et se jettent dans les bras l’un de l’autre”. (JFF, p. 262)

Proust fait ici référence à la rencontre d’Arnolphe et Horace dans *L’École des femmes*.

Deux mises en scène sont particulièrement élaborées : celle de l’hôtel de Balbec dans *À l’ombre des jeunes filles en fleur* et celle de la matinée Guermantes dans *Le Temps retrouvé*.

À l’hôtel de Balbec, le narrateur est frappé par le caractère stéréotypé qu’il voit dans “les boutons extirpés du directeur cosmopolite, son geste pour sonner le lift, le lift lui-même, toute une frise de personnages de guignol, sortis de cette boîte de Pandore qu’était le Grand-Hôtel” (JFF, p. 234). Le Directeur général règle chaque détail du dîner comme un “metteur en scène” (JFF, p. 259). Sous sa direction, les grooms “remplissent le vide de l’action” (JFF, p. 274) comme un chœur d’Israélites dans *Esther*.

La matinée Guermantes constitue l’événement majeur du dernier volume. Le vocabulaire dramatique, très dense, développe sur plusieurs

pages une comparaison entre la réception et une féerie mise en scène par le Temps et jouée par les invités. En effet, les invités sont tellement changés par la vieillesse que le narrateur croit d'abord qu'ils se sont déguisés pour l'occasion. Ainsi, M. de Charlus ressemble au roi Lear, la duchesse de Guermantes est "blanche et tassée en petite vieille maléfique" (*JFF*, p. 233) et son époux ressemble à un roi de théâtre, puis à un risible Géronte (*JFF*, p. 323-325). Par élargissement, c'est la vie elle-même qui est comparable à une féerie, "où on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe" (*JFF*, p. 232). Cette matinée est une révélation pour le narrateur, car elle confirme définitivement sa vocation artistique. En observant le décalage entre idéal et réalité, entre être et paraître, il prend conscience qu'il doit écrire pour échapper à l'action destructrice du temps et éclairer son moi intime.

Influencé par le climat de fausseté dans lequel il vit, un personnage peut se faire lui-même metteur en scène et acteur de son théâtre intérieur : il joue alors la comédie sans passer par la médiation du regard d'autrui. Certains personnages se réfugient dans la fiction pour réécrire un passé déplaisant. Odette s'est ainsi convaincue elle-même d'avoir fondé un salon concurrent de celui des Verdurin :

"Mais certains rôles favoris sont par nous joués tant de fois devant le monde, et repassés en nous-même, que nous nous référons plus aisément à leur témoignage fictif qu'à celui d'une réalité presque complètement oubliée." (*JFF*, p. 164)

D'autres font de même afin d'échapper à un présent décevant. Pour égayer sa vie, la tante Léonie joue,

"à y introduire des péripéties imaginaires qu'elle suivait avec passion. (...) Quelquefois, ce 'spectacle dans un lit' ne suffisait même pas à ma tante, elle voulait faire jouer ses pièces. (...) quelques jours après elle était dégoûtée de sa confidente de la veille et recoquinée avec le traître, lesquels d'ailleurs, pour la prochaine représentation, échangeaient leurs emplois". (*CS*, p. 115-116)

Enfin, d'autres ont recours à l'imagination pour construire un avenir attrayant et flatteur. Swann, qui souhaite la rencontre de la duchesse de Guermantes avec sa femme et sa fille, "se jouait à lui même la scène de la présentation avec la même précision dans le détail imaginaire" (*JFF*, p. 42). De même, le narrateur joue mentalement les scènes qu'il aimerait vivre avec les Swann ou M^{me} de Guermantes : "je tenais la place de partenaires absents, je me posais à moi-même des questions fictives choisies de telle façon que mes traits brillants ne leur servissent que d'heureuse répartie" (*JFF*, p. 149).

Grâce à une meilleure compréhension du mécanisme des rapports sociaux, le regard du narrateur gagne en finesse et en profondeur. À partir des matériaux rassemblés lors de ses expériences mondaines, il se forge une poétique personnelle fondée sur l'analogie et la comparaison. La conclusion de la *Recherche* rejoint ainsi la réflexion de Proust : un écrivain doit extérioriser en images le livre intérieur constitué d'impressions produites par le monde extérieur.

La fonction stylistique du théâtre est de dévoiler une vision du monde

Selon Proust, si le moi social est emmuré dans le rôle à jouer en public, le moi profond peut néanmoins percer ce mur en portant un regard différent sur le monde extérieur. D'où l'importance de la comparaison et de la métaphore qui reflètent l'imaginaire proustien, très riche en références culturelles.

Le théâtre est pour l'auteur le cadre de référence des lois esthétiques et intellectuelles. La coloration du style sert de contrepoids au vocabulaire théorique et analytique de Proust. Luc Fraisse précise que "contrebalançant, mais servant aussi la doctrine, les images de ce fait doivent être exactes et claires, de façon à renfermer un contenu *transmissible* au lecteur⁶". L'analogie théâtrale permet d'éclairer la relation du Moi au monde.

Le mécanisme de la mémoire ne retient que ce qui est dramatisé. C'est pourquoi le seul souvenir que le narrateur garde de Combray est "le

théâtre et le drame de [s]on coucher” (CS, p. 44). Le jeune garçon ne perçoit sa grand-mère qu’à travers le travail de stylisation dramatique qu’effectue sa mémoire : “notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l’action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but” (CG, p. 133).

La perception du monde est aussi variable et subjective que le point de vue d’un spectateur sur une pièce. De ce principe découle la déformation des impressions sensibles. Ainsi, Swann a l’impression que le temps qu’il passe avec Odette est “une heure factice, à son usage à lui (...), avec des accessoires de théâtre et des fruits de carton” (CS, p. 294). La vie des personnages est régie par des constructions intellectuelles préconçues. La subjectivité des jugements critiques peut être illustrée par la comparaison entre la fantaisie de M^{me} de Guermantes et celle du “critique qui, depuis 70 ans qu’on admire *Hernani*, confesse lui préférer *Le Lion amoureux*” (CG, p. 455).

La relation à autrui se fonde sur l’image illusoire que l’on se fait de quelqu’un, telle l’image que l’on peut entretenir d’un personnage de théâtre. En présentant Albertine au narrateur, Elstir lui fait perdre une grande partie de son intérêt, comme “dans une féerie, le génie ordonne à une personne d’en être soudain une autre” (JFF, p. 435). Le narrateur a découvert la théâtralité des relations personnelles en épiant M^{me} de Vinteuil en train de simuler une scène de sadisme avec une amie lesbienne :

“c’est à la lumière de la rampe des théâtres de boulevard plutôt que sous la lampe d’une maison de campagne véritable qu’on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d’un père qui n’a vécu que pour elle ; et il n’y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l’esthétique du mélodrame”. (CS, p. 161)

L’amour transfigure la personne aimée en l’actrice d’un rôle idéalisé. Le narrateur découvre ce phénomène de déréalisation lorsqu’il décompose Albertine en une série d’images plus ou moins rêvées (JFF, p. 421-422). Lors de ses tribulations sentimentales, le narrateur garde toujours en tête

“le fantôme moral – toujours prêt à être incarné – de la femme qui allait être éprise de moi, me donner la réplique dans la comédie amoureuse que j’avais tout écrite dans ma tête depuis mon enfance et que toute jeune fille aimable me semblait avoir la même envie de jouer, pourvu qu’elle eût aussi un peu le physique de l’emploi. De cette pièce, quelle que fût la nouvelle ‘étoile’ que j’appelais à créer ou à reprendre le rôle, le scénario, les péripéties, le texte même gardaient une forme *ne varietur*”. (JFF, p. 452)

Proust fait un emploi particulièrement intense de la comparaison avec le monde tragique. Il transfigure les personnes et les faits grâce à des rapprochements inattendus avec la tragédie grecque ou classique, ce qui apporte une certaine noblesse aux termes comparés. Ce travail d’intertextualité entre dans une stratégie d’énonciation plus générale, à savoir la tonalité héroï-comique qui porte l’anecdotique au rang du sublime. Les références aux pièces de Racine sont les plus fréquentes.

Le baron de Charlus est vu comme un personnage shakespearien, mélange de sublime et de grotesque. Il déteste la médiocrité, autant dans ses relations sociales ou amoureuses qu’au théâtre : “Je déteste le genre moyen, (...) la comédie bourgeoise est guindée, il me faut ou les princesses de la tragédie classique ou la grosse farce. Pas de milieu, *Phèdre* ou *Les Saltimbanques*” (TR, p. 137). Sa déchéance le rapproche du roi Lear : “[une barbe blanche] avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d’un roi Lear” (TR, p. 166), ainsi que d’Œdipe : “Et plus que n’eût fait tel chœur de Sophocle sur l’orgueil abaissé d’Œdipe, (...) le salut empressé et humble du baron à M^{me} de Saint-Euverte proclamait ce qu’a de fragile et de périssable l’amour des grandeurs de la terre et tout l’orgueil humain” (TR, p. 167). Cependant, la théâtralité se trouve à tous les niveaux de la société, dans la noblesse comme dans le peuple.

La meilleure illustration en est Françoise, une servante que l’auteur hausse souvent à une dimension tragique dans une visée comique. Françoise a pour les liens du sang “autant de respect qu’un tragique

grec" (CS, p. 52). Elle parle "avec le regard latéral et l'insinuation de Joas pensant exclusivement à Athalie quand il dit (...)" (CS, p. 107). Ses vertus apparentes cachent "des tragédies d'arrière-cuisine" (CS, p. 121). Elle a le goût de la théâtralité : "[la mise en scène] qui entourait la maladie de ma grand-mère lui semblait un peu pauvre, bonne pour une maladie sur un petit théâtre de province" (CG, p. 321).

De nombreux autres personnages se voient attribuer des rôles tragiques par l'auteur. Et en premier lieu le narrateur lui-même, qui se compare à "une princesse de tragédie" (CS, p. 143) en paraphrasant *Phèdre*. À Balbec, l'ironie du bâtonnier, proposant à ses amis de les présenter à M. de Cambremer, est comparée à une réplique d' "Assuérus quand il dit à Esther : 'Faut-il de mes états vous donner la moitié'" (JFF, p. 255). Les comparaisons avec *Esther* naissent dans les situations les moins propices au rapprochement avec cette pièce grave. C'est le cas d'une rencontre anodine entre le narrateur et M^{me} de Guermantes, qui "[l]'avait aperçu seul comme Mardochée à la porte du palais ; et [s]a vue ayant rafraîchi sa mémoire, elle voulait, tel Assuérus, [l]e combler de ses dons" (CG, p. 367). La Berma finit sa vie de manière tragique : la vie des actrices ressemble souvent à leurs pièces (TR, p. 320).

L'emploi de comparaisons inattendues manifeste la poésie cachée du monde. Le style de l'écrivain est capable de magnifier ce qui est médiocrité, d'enrichir le quotidien et le banal. Le spectacle de la nature est la première source d'inspiration, tel le lever du jour comparé à un lever de rideau (JFF, p. 238). De manière moins stéréotypée, la lune est comparée à une actrice :

"Parfois dans le ciel de l'après-midi passait la lune blanche comme une nuée, furtive, sans éclat, comme une actrice dont ce n'est pas l'heure de jouer et qui, de la salle, en toilette de ville, regarde un moment ses camarades, s'effaçant, ne voulant pas qu'on fasse attention à elle." (CS, p. 144)

Les lieux et les décors font aussi l'objet d'une esthétisation théâtrale. Durant une promenade nocturne dans Paris, le narrateur constate que

“Les colonnes [d’un hôtel] dématérialisées par le clair de lune avaient l’air découpées dans du carton et [lui] rappelaient un décor de l’opérette *Orphée aux Enfers*” (JFF, p. 60). Lors d’une autre promenade, le narrateur observe derrière une fenêtre une scène fantastique :

“Ici le génie du feu me montrait en un tableau empourpré la taverne d’un marchand de marrons où deux sous-officiers, leurs ceinturons posés sur des chaises, jouaient aux cartes sans se douter qu’un magicien les faisait surgir de la nuit, comme dans une apparition de théâtre (...).” (CG, p. 89)

Le même phénomène de stylisation théâtrale s’applique aux visages des jeunes filles de Balbec, qui ressemblent à

“ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s’ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier et que le génie d’un Bakst, selon l’éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s’y incruster durement comme une turquoise à la façade d’un palais ou s’y épanouir avec mollesse, rose de bengale au milieu d’un jardin”. (JFF, p. 506)

Les objets les plus triviaux peuvent être transformés par la baguette magique de l’art. Ainsi, sous l’œil du narrateur, les asperges deviennent de

“délicieuses créatures qui s’étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs (...) cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait le dîner où j’en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en vase de parfum”. (CS, p. 118-119)

Déjà, en transformant les murs familiers de sa chambre en paysages fantastiques, la lanterne magique du narrateur enfant anticipait ce goût futur pour l’embellissement du quotidien par l’imagination (CS, p. 9).

L'analogie théâtrale permet un enrichissement poétique qui révèle une visée plus impressionniste que réaliste. Ce procédé stylistique n'est pas un simple ornement du texte mais constitue l'ossature du projet artistique de Proust, qui est de dévoiler ce qui est dissimulé par l'habitude.

Le théâtre est un thème omniprésent de l'œuvre de Marcel Proust. Les nombreuses références au théâtre répondent à trois exigences : décrire de manière réaliste le milieu du théâtre de son époque ; donner plus de poids à la satire d'une société hypocrite ; et construire une grille de lecture poétique du monde. Le théâtre joue donc un rôle dans l'acquisition d'une théorie esthétique personnelle, et par suite dans la naissance de la vocation artistique de l'écrivain. Le rôle initiatique du théâtre explique son omniprésence dans la rhétorique de Proust. Par le biais du vocabulaire dramatique, l'écrivain incarne ses théories en images, met en scène les lois de la vie mondaine, sentimentale, artistique et intellectuelle. En définitive, le théâtre offre à Proust l'occasion d'écrire pour rompre avec un conditionnement verbal au profit d'une véritable création artistique.

Marie Fourmaux

Notes

Les références à l'œuvre de Proust sont intégrées au texte entre parenthèses sous la forme abrégée suivante : *CS* pour *Du côté de chez Swann*, *JFF* pour *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, *CG* pour *Le Côté de Guermantes*, *TR* pour *Le Temps retrouvé*. Toutes les citations sont extraites de l'édition de Gallimard, collection Folio Classique, 1987-1990.

Les références aux œuvres critiques sont citées ci-dessous.

- 1 Voir Michèle M. Magill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans "À la Recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa publications, 1991.
- 2 Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1996.
- 3 Luc Fraise, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, coll. Esthétique, 1995, p. 140.
- 4 Tudor Ionescu, *Proust et le théâtre*, Cluj-Napoca (Roumanie), Dacia, 1996, p. 20.
- 5 Luc Fraise, *L'Esthétique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 140.
- 6 *Ibid.*, p. 135.