

L'ELEMENT THEATRAL DANS L'OEUVRE DE PROUST

A Thesis
Presented to
the Faculty of Graduated Studies
The University of Manitoba

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
George E. Stonyk
October 1965

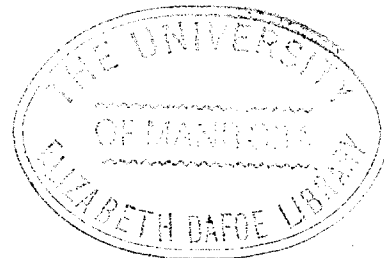


TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
INTRODUCTION	1
I. LES ASPECTS NON-METAPHORIQUES.	14
II. L'ASPECT METAPHORIQUE.	61
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	92

INTRODUCTION

Dans l'univers proustien, complexe et varié, où roulent et où se rencontrent tant de mondes, le monde du théâtre fait valoir les dons d'observation et de création que Proust sait maîtriser. Ce monde très vaste comprend en soi toute une foule d'artistes et de techniciens. Proust y réunit les talents littéraires des dramaturges et ceux des critiques. Il y rassemble aussi les talents artistiques des metteurs en scène qui dirigent les efforts d'autres artistes tels que les interprètes, les décorateurs, les costumiers, les régisseurs, et toute leur équipe. Il ne néglige pas les efforts administratifs des directeurs, ni ceux des ouvreuses. Il n'oublie même pas le pouvoir évocateur des affiches de spectacle. Ce monde embrasse, enfin, le public qui, en se réunissant au théâtre, assiste au spectacle, regarde les décors, écoute les vers, et, en somme, participe à une oeuvre d'art conçue et préparée pour lui par ceux-là. De toute cette diversité complexe sort une oeuvre qui possède une unité foncière. Déjà dans

Jean Santeuil, Proust manifeste une appréciation

de:

cette moitié du théâtre où le public n'entre pas, qu'il se figure comme d'étroites coulisses où les acteurs sortent après avoir fini leur rôle et qui, comme toute chose où une oeuvre en apparence unique se prépare, comprend un nombre énorme d'industries . . .¹

Si depuis Aristote le théâtre est une imitation de la vie, le théâtre, lui aussi, pénètre dans la vie de tous les jours. Même sur la scène, l'acteur participe à une vie personnelle qui se joue en dessous des vers qu'il récite. Quand il quitte la scène, comme tout spectateur qui crée et qui veut soutenir une illusion, il devient un acteur dans ce plus grand théâtre qui est le monde. L'illusion est un phénomène social aussi bien qu'artistique par lequel le monde des théâtres et le monde des salons se rapprochent l'un de l'autre. Le théâtre tenait une bien plus grande place dans la vie de tous les jours à l'époque de Proust qu'aujourd'hui, et les comédiens étaient d'autant plus nombreux. De plus, le fait que le monde se rendait davantage au théâtre et que les comédiens étaient invités dans le monde contribue

¹ Marcel Proust, Jean Santeuil (Paris: Gallimard, 1952), II, 149.

à renforcer les rapports entre la scène et la salle. De cet échange réciproque, des métaphores telles que "jouer une farce, un rôle, une pièce" et "faire la comédie, un drame" sont entrées dans le vocabulaire usuel. L'univers de Proust est un reflet de la société de son époque. En examinant l'art du théâtre, et en reproduisant les rapports entre la vie et le théâtre, Proust a réussi à créer un microcosme de son propre univers. Simultanément il a incorporé des citations tirées des pièces de théâtre, et il a transformé l'ambiguïté théâtrale en une série de métaphores. Le théâtre dans l'oeuvre de Proust est un élément du fond et de la forme.

La tentative de Proust d'analyser et de reproduire le phénomène du théâtre, et, de plus son emploi de la métaphore relative au théâtre ne sont pas des traits qu'on rencontre uniquement chez lui. Les dramaturges, eux aussi, ont essayé d'examiner et de faire représenter ce phénomène sur les planches de la scène. On trouve déjà chez Shakespeare, notamment dans Hamlet, l'incorporation d'une pièce secondaire à la pièce principale qui est un microcosme du monde représenté sur la scène.² Le monde d'Hamlet est la

² voir: Maynard Mack, "The World of Hamlet", dans Tragic Themes in Western Literature, (New Haven: Yale University Press, 1956), pp. 30 - 58.

manifestation du décalage entre les apparences et la vérité, l'illusion et la réalité, décalage dont le dramaturge montre le jeu par l'emploi des métaphores tirées du vocabulaire du théâtre qui par leur répétition contribuent à faire un des aspects de l'unité de la pièce. Ce procédé n'est pas, d'ailleurs, limité à la seule littérature dramatique anglaise. Il existe dans la littérature dramatique française toute une série de pièces qui mettent sur la scène des spectacles secondaires, ou qui font représenter la vie des acteurs, les problèmes de leur art et les rapports entre la vie et le théâtre.³ Il y a, par exemple, au dix-septième siècle, Le Véritable Saint Genest de Rotrou (1645), L'Illusion de Corneille (1636), La Comédie des comédiens de Gougenot (1633), et celle de Scudéry (1635), et L'Impromptu de Versailles de Molière (1663); au dix-huitième siècle, il y a Les Acteurs de bonne foi de Marivaux (1757); au dix-neuvième, il y a Adrienne Lecouvreur de Scribe et Legouvé (1849) et Kean d'Alexandre Dumas (1836); et, enfin, à l'époque moderne, il y a La Répétition d'Anouilh (1950), et la reprise de Kean par Jean Paul Sartre (1954). Tous ces dramaturges

³ voir: Robert J. Nelson, Play within a Play (New Haven: Yale University Press, 1958).

ont essayé d'analyser les effets de leur art en les faisant représenter devant leur public. En s'inspirant de leur métier, en essayant d'analyser et de représenter les mystères de leur art, ils ont créé non pas des oeuvres critiques, mais des oeuvres dramatiques. Comme le remarque M. Nelson:

If the playwright turns to the everyday reality of salon society or to the exact conditions of his professional life, the conventions within which his plays are realized are not predominantly social or realistic; they are dramatic.⁴

Comme les spectateurs de ces pièces qui observent en même temps le spectacle secondaire et les réactions des personnages de la pièce principale qui, dans ce cas, sont également des spectateurs sur la scène, le lecteur d'A la Recherche du Temps perdu, devenu spectateur lui-même, observe les réactions du narrateur aux spectacles de la vie, qui, lui, à son tour observe. D'un spectateur au théâtre, Marcel devient un spectateur du théâtre du monde romanesque dont les scènes se présentent presque sous la forme d'une disposition scénique. Proust dépeint la vie théâtrale, étudie les phénomènes artistiques du théâtre, et enfin, adopte ses

⁴Ibid., p. 65.

conventions à tel point que son roman n'est ni réaliste, ni social, mais profondément dramatique. Le seul romancier qui ait osé incorporer les conventions du théâtre au même degré que Proust, est Charles Dickens.

Comme remarque le critique, Edmund Wilson:

This heightening in Dickens is theatrical; and we sometimes - though considerably less often - get the same impression in Proust that we are watching a look or a gesture deliberately underlined on the stage . . .⁵

L'autre aspect de l'élément théâtral dans l'oeuvre de Proust - l'aspect métaphorique - se dégage des milliers de métaphores et de comparaisons empruntées aux autres arts plastiques, à la musique, au règne végétal, au règne animal, à la science, à presque toute activité humaine. Comme les aspects non-métaphoriques, la métaphore relative au théâtre fait partie de la tradition de la littérature occidentale. Le critique allemand, Ernst R. Curtius, montre que ce genre de métaphore est encore plus universel et plus ancien que le phénomène littéraire que nous venons de discuter.⁶

⁵ Edmund Wilson, Axel's Castle (New York: Scribner's, 1959), p. 138.

⁶ Ernst R. Curtius, La littérature européenne et le moyen âge latin, chap. vii, sec. 5, "La métaphore relative au théâtre" pp. 170-178.

Il trouve des exemples de l'emploi de la métaphore du genre de "théâtre du monde" dans les auteurs de l'antiquité tels que Platon, Horace, et Cicéron, dans les écrits des apôtres, notamment dans Saint Paul (1 Cor. 4, 9) et ceux des pères de l'Eglise comme Tertullien et Saint Augustin. Il montre ensuite de quelle façon les écrivains du Moyen Age, de la Renaissance, de la Réforme, depuis Ronsard jusqu'à Shakespeare, ont emprunté ce genre de métaphore à ces auteurs grecs et latins. Enfin, il montre comment en Espagne, le "théâtre du monde" comme il paraît dans la pièce de Calderón de la Barca, La vida es sueño, est dirigé par Dieu ou "théocentrique". Le théâtre classique espagnol, ayant échappé aux influences de l'humanisme, a gardé le sens original de la métaphore et est resté théocentrique. Le théâtre classique français, sous l'influence de l'humanisme, est devenu "anthropocentrique", c'est-à-dire, dirigé vers l'homme. M. Curtius estime que cette métaphore, passée du plan théologique au plan humain, indique que la grandeur et la limite de la tragédie française sont enfermées dans une sphère psychologique plutôt que dans une sphère cosmique. On a l'impression que dans la littérature française, nourrie de la tradition classique, l'emploi

psychologique de la métaphore relative au théâtre est plus important que l'emploi de cette métaphore dans son sens cosmique. Au dix-neuvième siècle, par exemple, Stendhal emploie dans Lucien Leuwen toute une série de métaphores relatives au théâtre pour souligner que son héros éprouve la nécessité de jouer un rôle quand il est dans le monde. Cette importance se reflète dans l'oeuvre de Proust où la métaphore psychologique de l'acteur dans le monde domine la métaphore cosmique du théâtre du monde.

L'importance de la métaphore théâtrale dans A la recherche du temps perdu a été déjà établie et étudiée par M. John Gaywood Linn dans son article "Proust's Theatrical Metaphors" qui a paru dans la Romanic Review.⁷ Le point de départ de cet article est la description de la matinée chez la Princesse de Guermantes à partir du moment où le narrateur entre dans le salon de celle-ci. L'effet sur le narrateur de ce qu'il y voit est représenté comme "un coup de théâtre".⁸

⁷ John Gaywood Linn, "Proust's Theatrical Metaphors" Romanic Review, XLIX (October 1958), 179-190.

⁸ Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, ed. Pierre Clarac et André Ferré. (Bibliothèque de la Pléiade, 3 vols. Paris: Gallimard, 1954), III, 920. On adoptera désormais pour toute citation le sigle traditionnel de "T.P." pour le titre du roman, suivi du numéro du volume et de la page.

Cette métaphore déclenche une suite d'une vingtaine de métaphores empruntées au théâtre, à la littérature dramatique, et à la scène. M. Linn indique, avec l'appui de M. André Maurois, que cette série de métaphores, comme toutes les métaphores chez Proust, n'est pas un phénomène isolé, mais qu'elle a été soigneusement préparée depuis le premier volume, et qu'elle a été maintenue tout le long du roman, sauf dans l'avant-dernier volume où sa rareté relative met en relief sa concentration dans le dernier volume. L'examen de la métaphore théâtrale, selon M. Linn, donne un aperçu de l'emploi général de la métaphore. A cet effet, il cite le célèbre passage dans lequel Proust écrit:

la vérité ne commencera qu'au moment
 où l'écrivain prendra deux objets
 différents, posera leur rapport,
 et les enfermera dans les anneaux nécessaires
 d'un beau style; même, ainsi que la vie,
 quand, en rapprochant une qualité commune
 à deux sensations, il dégagera leur
 essence commune en les réunissant l'une
 et l'autre pour les soustraire aux contingences
 du temps, dans une métaphore.⁹

M. Linn signale trois façons dont Proust se sert de la métaphore théâtrale. En premier lieu, elle doit

⁹T.P., III, 889.

rappeler un incident antérieur de la vie du narrateur, ou un emploi antérieur de la même métaphore. Ainsi, après le "coup de théâtre" Marcel se souvient du mystère que les affiches de spectacle avaient pour lui auparavant, et d'une comparaison antérieure qu'il avait faite entre Charlus et le roi Lear. M. Linn estime que Proust mélange la métaphore et la vie à tel point que la vie éclaire l'art autant que l'art éclaire la vie. En deuxième lieu, la métaphore effectue une transformation du monde de telle manière que le monde n'est plus comme le théâtre, c'est le théâtre même. En dernier lieu, M. Linn croit que Proust donne, au moyen de la métaphore théâtrale, un jugement de ses personnages qui baisse leur valeur aux yeux du lecteur. L'exemple qui enferme ces trois emplois de cette métaphore, c'est le portrait de M. d'Argencourt.¹⁰

Les transformations qui ont lieu dans la vie, comparables à celles d'une féerie, sont appliquées à tous les invités en général, et à Odette et à Oriane de Guermantes en particulier. D'autres métaphores se rapportent au technicien derrière la scène, à l'observateur froid dans les coulisses qui est

¹⁰ T.P., III, 920 924.

conscient de la fausseté de l'illusion créée au théâtre. M. Linn estime que ces comparaisons baissent la valeur artistique du théâtre autant qu'elles baissent la valeur humaine des personnages.

M. Linn a compté plus de deux cents métaphores relatives au théâtre, et plus de cinq cents allusions directes au théâtre. De ces métaphores, il trouve qu'une centaine sont relatives au théâtre et au drame populaires dont les trois quarts sont une vue des coulisses qui révèle la fausseté de l'illusion théâtrale. Il trouve une soixantaine de neutres, et encore une soixantaine qui se rapportent au répertoire classique dont il estime que la seule fonction est de servir de points de repère connus de tout le monde. Une vingtaine sont des transpositions ironiques, et, enfin, il en trouve six qui essaient de créer une impression favorable.

Après le "coup de théâtre", la vie ressemble tant à l'art, et l'art à la vie que Marcel ne peut plus faire de distinction entre eux. Le "coup de théâtre" suit les moments privilégiés de la mémoire involontaire et aide à préparer la vocation artistique du narrateur. M. Linn conclut que "Proust has crystallised society in a metaphor so that Marcel may control it as living art".¹¹

¹¹Linn, op. cit., p. 190.

M. Linn indique, en passant, quelques aspects non-métaphoriques de l'élément théâtral. Il mentionne, par exemple, la rivalité entre la Berma et Rachel, l'amitié de la Duchesse de Guermantes pour celle-ci, et les deux scènes antérieures qui se passent au théâtre. Au sujet des citations tirées de la littérature dramatique, il emprunte le terme "transposition ironique" à Léon Pierre-Quint qui souligne leur effet comique. Celui-ci écrit que:

Souvent Proust développe une scène à l'aide d'éléments empruntés à une scène qui n'a aucun rapport logique avec la première. Elles se trouvent simplement fondues dans sa conscience. C'est ainsi qu'il cite des vers de Racine tirés du rôle d'un roi, et en les détournant de leur sens naturel et en les interprétant selon sa pensée du moment, il les applique à un valet ou à une cuisinière dont il parle dans son roman. Ces rapprochements du ton grave et du ton vulgaire dégagent les effets d'un irrésistible comique.¹²

Les précisions apportées par les recherches de M. Linn fournissent un point de départ précieux au sujet que nous nous proposons d'examiner. Il a souligné l'importance de la métaphore relative au théâtre qui,

¹² Léon Pierre-Quint, Marcel Proust, sa vie, son oeuvre (Paris: Edition du Sagittaire, 1946), p. 137 sq. Cité par Linn, p. 182 sq.

comme nous l'avons vu, est si répandue dans la littérature occidentale. Malheureusement, dans les limites relativement restreintes d'un article il n'a pu étudier l'importance des allusions directes au théâtre chez Proust. Les deux aspects de l'élément théâtral - métaphorique et non-métaphorique - sont, l'un et l'autre, également importants dans l'oeuvre de Proust et méritent d'être examinés nouveau.

CHAPITRE I
LES ASPECTS NON-METAPHORIQUES

Que Marcel Proust, l'homme, fréquentait le théâtre, qu'il connaissait bien des comédiens, qu'il avait des dons exceptionnels pour la mime, nous le savons par les soins de ses biographes.¹ Ces mêmes biographes signalent que le théâtre jouissait d'un prestige qui n'est comparable qu'à celui dont jouissent aujourd'hui la télévision et le cinéma. Selon eux, ces faits biographiques et historiques suggèrent les sources de la grande richesse des détails de la vie théâtrale qui se trouve dans A la recherche du temps perdu. Il nous est indifférent que tel ou tel événement de la vie de Marcel Proust ait inspiré telle ou telle scène du roman, ou que tels ou tels comédiens aient inspiré le portrait d'un comédien romanesque. Ce qui nous est important, c'est l'emploi que Proust fait de sa connaissance profonde du théâtre et le rôle qu'elle joue dans la vie du narrateur et

¹ voir: Léon Pierre-Quint, op. cit., p. 29 et p. 66 sqq. George D. Painter, Proust: The Early Years (Boston Little, Brown, 1959), p. 186 et p. 214.

dans ses relations avec les autres personnages. De plus, il nous est indispensable d'étudier les rapports entre la vie et le théâtre, la transformation du théâtre en une métaphore, et, enfin, l'application de cette métaphore théâtrale. Nous divisons notre étude, donc, en deux parties principales, l'aspect métaphorique et les aspects non-métaphoriques, à savoir: l'évolution esthétique du narrateur, son développement sentimental, l'acteur et la société, et les allusions directes et indirectes au théâtre.

L'alpha, sinon l'oméga de l'évolution esthétique du narrateur est le théâtre. C'est la première manifestation chez lui d'une tentative d'apprécier un art. Autour de l'art dramatique évolue un premier système esthétique. C'est un système bien primitif de classer les comédiens selon les avis de ses camarades car le théâtre est encore un monde inconnu pour lui. Ce système élémentaire vise déjà à dégager l'essence visuelle du spectacle et à analyser l'effet créé par le comédien. Dans ce but, il demande à chaque nouveau camarade:

s'il trouvait que le plus grand acteur était bien Got, le second Delaunay, etc. Et si, à son avis, Febvre ne venait qu'après Coquelin, la soudaine motilité que Coquelin, perdant la rigidité de pierre, contractait dans mon esprit pour y passer au deuxième rang, et l'agilité miraculeuse, la féconde animation dont se voyait doué Delaunay pour reculer au quatrième, rendait la sensation du fleurissement et de la vie à mon cerveau assoupli et fertilisé.²

L'esprit du narrateur, ainsi éveillé, prêt à assimiler, et à apprécier les effets visuels du spectacle qu'il décrit en termes de sculpture, encore une des catégories les plus importantes chez Proust, doit subir une autre influence, celle de la littérature dramatique. A ce point dans sa vie, la littérature domine les aspects purement visuels de l'art théâtral dans l'esprit du narrateur. Cette domination littéraire est représentée par l'écrivain, Bergotte, et par cet écrivain en germe, Bloch. Celui-ci augmente le mystère du théâtre que le narrateur a ressenti en lui citant une épithète tirée de Phèdre, "la fille de Minos et de Pasiphaé". L'autre obtient le même effet par l'emploi dans sa plaquette sur cette pièce de Racine de toute une série d'épithètes dont nous parlerons davantage plus loin.

²T.P., I, 74 (C'est nous qui soulignons.)

La sensibilité du narrateur, dirigée à ce moment par la littérature, est, néanmoins, fécondée par l'aspect visuel du théâtre. L'imagination peut doter les personnages de ses lectures d'une sorte de vie. Proust, lui-même s'est déjà rendu compte de la puissance de l'imagination théâtrale dans Les Plaisirs et les jours où il écrit que "les pièces de Shakespeare sont plus belles vues dans la chambre de travail que représentées au théâtre."³ La lecture des pièces ne fournit pas au narrateur d'A la recherche du temps perdu des spectacles dans une chambre. Il les voit, plutôt, représentées sur la scène. Ce sont la lecture des romans et la lanterne magique qui y mettent en valeur l'imagination théâtrale. Cette dernière projette des images visuelles pour que le narrateur puisse en imaginer le récit et la signification. La littérature, fécondée par l'imagination théâtrale, crée du texte imprimé un drame qui se passe dans l'esprit du narrateur. Celui-ci décrit ses après-midi de lecture ainsi:

³ Marcel Proust, Les Plaisirs et les jours (Paris: Gallimard, 1924), p. 185.

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie.⁴

La Berma, l'actrice préférée de Bergotte, doit réunir pour le narrateur le côté littéraire de la pièce et le côté visuel de la mise en scène. Dans son espérance enfiévrée, il croit qu'il va voir "la divine Beauté qui devait [lui] révéler le jeu de la Berma ... et ... les perfections de la Déesse dévoilée à cette même place où se dressait sa forme invisible."⁵ Quand il la voit pour la première fois dans le rôle de Phèdre, il est déçu, car, avec ses préjugés littéraires, il veut qu'elle soit figée sur la scène comme les personnages dans une page d'un livre pour qu'il puisse en dégager le génie de son jeu. Dans la pléthore des épithètes de Bergotte, "noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire,"⁶ il a oublié son critère primitif.

⁴T.P., I, 84; cf. I, 83.

⁵T.P., I, 443.

⁶T.P., I, 443.

Aucune de ces épithètes ne lui correspond, sauf la seule "noblesse plastique". En essayant d'immobiliser le jeu de la Berma à travers tout ce fractionnement littéraire, toute sa beauté échappe au narrateur à l'exception du moment où elle lève le bras à la hauteur de son épaule. C'est le seul moment où il s'aperçoit de la "noblesse plastique". Mais cette impression disparaît tout de suite. Au lieu du "cilice chrétien", il ne voit que les "beaux peplums" des acteurs secondaires. Le "mythe solaire" qui a lieu sous une lumière verdâtre, est remplacé par un décor qui représente la mer. Pour lui, la Berma ne représente ni princesse, ni symbole, ni drame, car le débit de l'actrice ne correspond pas à l'image littéraire qu'il s'est faite de Phèdre et de la Berma.

Le désappointement que le narrateur a ressenti est encore augmenté par les observations de Norpois qui croit que le génie de l'actrice se trouve dans le goût du choix de ses costumes. La comparaison banale de Bergotte entre la Berma et une statue de l'ancien Erechthéion, et son incapacité d'apprécier la mise en scène qui a tant impressionné le narrateur accroissent encore son désillusion. Le narrateur se dégage de l'impasse de son incapacité de trouver l'essence de

l'art et d'en percer le mystère pendant son premier séjour à Balbec. L'occasion se présente dans l'atelier du peintre, Elstir, qui s'offre au narrateur "comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde . . ." ⁷ Ce qui est plus important, il trouve dans les tableaux d'Elstir la puissante unité de la métaphore:

Une des métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, en comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y produisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir. ⁸

Enfin, le narrateur y apprend à apprécier la beauté "dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des natures mortes." ⁹ Ces leçons apprises à Balbec seront mises en oeuvre chaque fois qu'il regardera ou qu'il écouterait une oeuvre d'art, et, même quand il écrira la sienne. Une des premières applications de ces leçons sera la deuxième fois qu'il va voir la Berma

⁷ T.P., I, 834.

⁸ T.P., I, 835 sq.

⁹ T.P., I, 869.

dans Phèdre. Avant la première représentation il a cru qu'elle était la manifestation de la "divine Beauté, [qui] nuit et jour, sur un autel perpétuellement allumé, trônait" dans son esprit.¹⁰ A Balbec il a trouvé au "moment sordide" où on dessert la table "la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise."¹¹ L'emploi de la même métaphore dans deux cas différents marque le changement du point de vue qui s'est opéré chez le narrateur. Et, quand il revient à Paris et va voir la Berma une deuxième fois, il rappelle avec tristesse son exaltation antérieure devant le jeu de l'actrice. A cette époque-là, tout le théâtre, les spectateurs, les ouvreuses, les décors, même les marronniers du square devant le théâtre, étaient concentrés vers la scène, consacrée à la gloire de la Berma, "comme un autel."¹² Les trois reprises de cette métaphore marquent l'évolution du narrateur de l'exaltation enfiévrée mais ignorante devant le mystère de l'art à une compréhension totale de cet art.

¹⁰
T.P., I, 443.

¹¹
T.P., I, 869.

¹²
T.P., II, 44.

Cette exaltation sacrée mais sans issue qui ne mène à rien se manifeste encore une fois chez le narrateur à l'égard de Bergotte et de son oeuvre. En partant de l'oeuvre, l'esprit du narrateur crée une image du "doux Chantre aux cheveux blanc" qui est fausse. Quand il rencontre l'écrivain, l'illusion qu'il s'est faite, se dissipe. Comme il le dit lui-même, "la beauté d'une oeuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle," n'a aucun rapport avec l'homme qui se trouve devant lui.¹³

Proust indique l'analogie entre les sentiments que le narrateur avait éprouvé au théâtre en écoutant la Berma et dans le salon des Swann en rencontrant Bergotte par l'emploi d'une métaphore comparable dans la description de ces deux événements distincts dont celui-ci extraira l'importance:

j'avais éprouvé au théâtre un
désappointement dont je ne connaissais
pas les raisons, ces deux mouvements
instinctifs qui m'avaient entraîné ne
devraient pas être si différents l'un
de l'autre, mais obéir aux mêmes lois . . .¹⁴

¹³T.P., I, 547.

¹⁴T.P., I, 568.

L'exaltation et la déception qu'éprouve le narrateur dans le domaine de l'art se répètent. Cette répétition n'est pas foncièrement inféconde, car elle mène, à longue échéance à une compréhension totale de l'art. Cette exaltation, presque raisonnée, qu'on pourrait nommer artistique, trouve sa meilleure expression dans la description du septuor de Vinteuil. En plus de cette exaltation artistique, il existe une exaltation affective ou amoureuse que le narrateur éprouve à l'égard de la Duchesse de Guermantes et à l'égard d'Albertine. Dans le cas de la première, l'exaltation du narrateur devant l'inconnu et le mystère du nom de Guermantes est le début d'un mouvement vers la connaissance totale de cette famille qui produit encore un désappointement chez lui. Seule Albertine échappe à ces lois de la psychologie déjà établies. L'exaltation du narrateur ne s'éteint pas, car il ne réussit jamais à percer le mystère qui l'entoure. Ces événements qui obéissent aux mêmes lois psychologiques, préfigurées au théâtre, donnent à la vie du narrateur, par leur répétition, une sorte de continuité. De même, la continuité de la forme est assurée par l'emploi métaphores qui se répètent.

Le narrateur apprend, ainsi, que les artistes, les écrivains, et les nobles ne sont pas surhumains. Dès qu'il comprend que les comédiens ne sont pas des divinités, mais qu'ils sont des êtres humains tout à fait semblables aux gens qu'il connaît, il regarde le jeu de la Berma avec indifférence. C'est cette indifférence, pareille à l'inattention qui déclenche les moments privilégiés de la mémoire involontaire, qui le met dans un état d'esprit dans lequel il peut percer le mystère du génie de la Berma. Il se rend compte qu'il ne peut pas séparer la personne de l'actrice, de sa façon de jouer et du rôle qu'elle interprète. Le fond du texte littéraire et la forme du débit de l'interprète se perdent l'un dans l'autre jusqu'à ce qu'il en résulte un accord total. Cette homogénéité de l'interprète et de l'oeuvre, pareille à la métaphore unificatrice des tableaux d'Elstir, se manifeste encore dans le portrait de Vinteuil jouant du piano. Ainsi, tout grand artiste devient "si transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre."¹⁵ Cette

¹⁵T.P., II, 47.

conception de la totalité unifiée du génie de la Berma permet au narrateur de comprendre, quand il la voit dans une pièce moderne, que la nature de l'oeuvre est indifférente à l'artiste qui l'interprétera selon son génie particulier. Il revient, enfin, à son premier point de vue que l'aspect visuel doit prévaloir sur l'aspect littéraire:

Je comprenais que mon désir ancien
 était plus exigeant que la volonté
 du poète, de la tragédienne, du grand
 artiste décorateur qu'était son metteur
 en scène, et que ce charme répandu au
 vol sur un vers, ces gestes instables
 perpétuellement transformés, ces tableaux
 successifs, c'était le résultat fugitif,
 le but momentané, le mobile chef-d'oeuvre
 que l'art théâtral se proposait et que
 détruirait en voulant le fixer l'attention
 d'un auditeur trop épris.¹⁶

Ainsi la deuxième représentation de Phèdre à un moment où la faculté critique du narrateur n'est pas éveillée au même degré qu'elle était lors de la première représentation de la même pièce. A ce moment de sa vie, il s'agit de mettre en oeuvre les leçons apprises à Balbec. Cette deuxième scène au théâtre est le renoncement au théâtre de la part du narrateur pour lequel les acteurs ne sont "plus exclusivement . . . les dépositaires, en leur diction et en leur jeu,

¹⁶T.P., II, 52.

d'une vérité artistique."¹⁷ L'attention exaltée du narrateur n'est plus dirigée vers la scène, mais vers la salle. La scène n'est plus un lieu sacré. Elle n'est presque accessoire, ou, plutôt, son influence s'étend sur tout le théâtre, sur tout un monde encore inconnu, celui de la Duchesse de Guermantes et de son cercle pour lesquels la salle du théâtre n'est qu'un autre salon. Pour le narrateur, d'ailleurs, la salle de théâtre est "un monde nouveau."¹⁸ Comme nous l'avons vu, il avait la même impression en entrant dans l'atelier d'Elstir à Balbec, et, de plus, il emploiera les mêmes termes dans sa description de la musique de Vinteuil. Le mot "baignoire" transforme toute la salle en un royaume sous-marin où habitent des monstres que sont les spectateurs du parterre et des divinités marines que sont les spectateurs nobles dans leurs grottes qui étaient auparavant des loges. C'est la grande métaphore marine-terrestre des tableaux d'Elstir réalisée à Paris. C'est l'aquarium du restaurant de Rivebelle transposé au théâtre. La lumière glauque de la scène baigne toute la salle.

¹⁷ T.P., II, 172.

¹⁸ T.P., I, 561.

"La petite Phèdre qui faisait trop branche de corail," n'existe plus.¹⁹ Elle se confond dans l'esprit du narrateur avec la Princesse de Guermantes, assise sur un "canapé rouge de corail."²⁰ Comme les personnages de la pièce et les personnages du monde font la même impression chez le narrateur, il ne peut plus guère distinguer entre la Berma, dans ses beaux "blancs voiles"²¹ sur la scène, et la Duchesse de Guermantes, dans ses "mousselines blanches"²² quand elle fait son entrée dans ce monde sous-marin.

Cette deuxième scène au théâtre représente une étape dans l'évolution esthétique du narrateur. En appliquant les leçons apprises à Balbec, elle préfigure les moments privilégiés de la mémoire involontaire, et ses réactions à l'égard des autres arts, surtout la musique, et, même, à l'égard des personnages, comme Oriane de Guermantes et Albertine. Il a percé le mystère de l'art théâtral, et il ne verra plus la Berma sur la scène. L'exaltation qu'il a ressentie en entendant l'actrice, alors inconnue, survit dans

¹⁹ T.P., I, 561.

²⁰ T.P., I, 561.

²¹ T.P., II, 48.

²² T.P., II, 53.

l'attente exaltée de pénétrer ce monde qui lui est toujours inconnu, des salons du faubourg Saint-Germain.

Comme l'exaltation que le narrateur éprouve au théâtre préfigure l'exaltation qu'il éprouvera à l'égard de la peinture, la littérature, et la musique, son amour du théâtre préfigure son amour pour Gilberte, Albertine, et la Duchesse de Guermantes. Il aperçoit, lui-même, que les événements de sa vie sont assujettis à un mouvement cyclique. Il écrit au sujet de son roman projeté :

l'oeuvre doit être considérée seulement comme un amour malheureux qui en présage fatalement d'autres et qui fera que la vie ressemblera à l'oeuvre, que le poète n'aura presque plus besoin d'écrire, tant qu'il pourra trouver dans ce qu'il a écrit la figure anticipée de ce qui arrivera.²³

L'évolution esthétique et affective du narrateur se confondent dans ce microcosme du roman qui est le théâtre. Au moment où il est en train d'établir son premier système esthétique, il constate qu'à cette époque, il avait "l'amour du théâtre, amour platonique," car ses parents ne lui avaient encore jamais permis d'y aller.²⁴ Le mystère du théâtre, toujours inconnu, et de l'actrice, connue seulement de nom, fécondé par

²³ T.P., III, 904.

²⁴ T.P., I, 73.

l'imagination, augmenté par les affiches de spectacle, et par les épithètes littéraires rend l'âme du profane si exaltée qu'il ne peut rêver que de la voix d'or de celle qui interprétera le rôle de Phèdre. Même après sa déception, en essayant de justifier son jeu, il pense à elle d'une façon tristement sensuelle. Le désappointement qui l'envahit pendant le spectacle prend la place de cette exaltation quand il découvre que le jeu de l'actrice n'est pas conforme à ses idées préconçues. Les sentiments du narrateur à l'égard d'Albertine, de Gilberte, et d'Oriane de Guermantes, à l'égard de la littérature représentée par Bergotte, de la musique représentée par Vinteuil, même à l'égard de certains endroits comme Balbec et Venise, suivent la même courbe, tracée par son amour du théâtre. Ce n'est qu'après l'exaltation occasionnée par le mystère, et la déception de la connaissance quand il croit précisément qu'il a dépouillé tout le mystère de tout ce qui se présente à lui que le narrateur sent un moment de calme qui peut mener à la véritable compréhension. Ce sont ces moments de calme, tels que les scènes d'Albertine endormie, qui lui permettent de vraiment apprécier des personnes et des objets. L'art et la vie

se confondent et s'expliquent réciproquement. C'est l'art qui donne le branle à l'éveil de la sensibilité et qui préfigure ce qui se passera dans la vie.

Le théâtre, sujet de conversation, endroit où tout le monde se rencontre ou se voit, est comme un salon fastueux où toute distinction sociale véritable disparaît. Swann rencontre Odette au théâtre; la plaquette sur Racine réunit Bergotte, Marcel et Gilberte Swann; la vision exaltée du narrateur de la Duchesse de Guermantes se passe au théâtre; même la plage où il voit les jeunes filles en fleurs devient une sorte de théâtre. Le théâtre n'est pas seulement un présage des autres amours du narrateur, il est aussi un absolu pour les juger. Quand il est enthousiasmé de la littérature, surtout des livres de Bergotte, le narrateur dit, "j'aurais voulu posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses..."²⁵ Il demande, plus tard, à Swann s'il connaît l'acteur préféré de l'écrivain. Swann exauce son vœu, en lui répondant,

--L'acteur préféré, je ne sais pas, mais je sais qu'il n'égale aucun artiste homme à la Berma qu'il met au-dessus de tout.²⁶

²⁵
T.P., I, 95.

²⁶
T.P., I, 97.

Après son renoncement au monde des arts, et après sa vision exaltée de la Duchesses de Guermantes et de tout son entourage au théâtre, l'entrée projetée du narrateur dans le monde des salons ressemble à son amour enthousiasmé du théâtre et de la littérature. Cette exaltation, comme dans le cas de l'art de la Berma et de l'art de Bergotte, ne peut aboutir qu'à la désillusion du narrateur. Exalté, il veut posséder l'opinion des mondains sur l'art dramatique, comme il a voulu posséder l'opinion de Bergotte sur ce même art. A cet effet, il dit qu'il aurait "mieux aimé connaître leur jugement sur Phèdre que celui du plus grand critique du monde."²⁷ Le narrateur ne sait jamais leur opinion sur cette pièce, mais il découvre leur jugement sur le drame de Maeterlinck, Les Sept Princesses, qui le dégoûte, d'abord, mais qui, ensuite, l'amuse. Ces observations critiques des mondains marquent la première étape de la désillusion chez le narrateur à l'égard du monde:

²⁷
T.P., II, 57.

'Quelle buse!' pensai-je, irrité de l'accueil glacial qu'elle m'avait fait. Je trouvais une sorte d'âpre satisfaction à constater sa complète incompréhension de Maeterlinck, 'C'est pour une pareille femme que tous les jours je fais tant de kilomètres, vraiment j'ai de la bonté! Maintenant c'est moi qui ne voudrais pas d'elle.' Tels étaient les mots que je me disais; ils étaient le contraire de ma pensée; c'étaient de purs mots de conversation . . . 28

Vers la fin de la première partie du Côté de Guermantes, Proust met encore une étape de la désillusion du narrateur sous le signe du théâtre. D'abord, il transforme les cabines de la "marquise" aux Champs-Élysées en un "théâtre rustique" qu'elle appelle, elle-même, ses "salons." La grand'mère du narrateur souligne ce ridicule du monde en disant que, "C'était on ne peut plus Guermantes et petit noyau Verdurin."²⁹

Le narrateur n'a pas besoin de demander à la bande des jeunes filles leur opinion sur la littérature dramatique. L'occasion de la connaître se présente sous la forme de la réponse qu'avait faite Giselle à une question de l'examen du baccalauréat. En envoyant cette réponse à ses amies à Balbec, elle a fourni l'occasion au narrateur d'entendre les opinions de celles-là sur le théâtre de Racine. Quand il revoit Albertine à

²⁸ T.P., II, 229.

²⁹ T.P., II, 309-312.

Paris cet incident de leur passé commun entre dans leur première conversation. Le passé à Balbec et le présent à Paris sont liés par cette question. Le narrateur, lui-même suggère que la question était bête. Néanmoins, en comparant ces deux conversations, il peut se rendre compte de quelle façon Albertine se distinguait de la bande et de quelle façon son esprit a évolué.³⁰

Après la fuite d'Albertine, une annonce prématurée de la mort de la Berma évoque dans l'esprit du narrateur les deux façons qu'il avait écouté Phèdre. Ensuite il donne à la pièce une troisième interprétation qui incorpore les ressemblances entre la passion de Phèdre pour Hippolyte et la sienne pour Gilberte et pour Albertine. Phèdre sert à expliquer ses amours comme elle est un trait d'union entre elles. Il constate que la passion dépeinte par Racine est l'énoncé des lois qu'il devait expérimenter dans sa vie. Les rôles de la pièces sont renversés dans la vie, car ce sont les filles qui s'éloignent de l'homme. Cependant, les rapports entre Phèdre et Hippolyte, le départ projeté de ce dernier, le désir de Phèdre de le retenir, sa jalousie,

³⁰T.P., I, 911-924; cf. II, 353.

tout ceci contribue à faire de ce morceau de la littérature dramatique une sorte de prophétie des épisodes amoureux de sa propre existence.³¹

L'importance des acteurs dans la vie du narrateur n'est pas limitée à la seule illusion qu'ils créent sur la scène. L'éveil de la sensibilité esthétique et affective chez le narrateur est accompagné d'un intérêt à la vie des comédiens hors du théâtre. Ainsi, la première conversation entre Swann et la famille du narrateur reproduite dans A la recherche du temps perdu, tourne autour des coopératives suédoises et la composition des rôles de Maubant.³² Un peu plus loin, le narrateur se donne entièrement à son imagination au sujet de la vie de ces artistes:

Mais si les acteurs me préoccupaient ainsi, la vue de Maubant sortant un après-midi du Théâtre-Français m'avait causé le saisissement et les souffrances de l'amour, combien le nom d'une étoile flamboyant à la porte d'un théâtre, combien, à la glace d'un coupé qui passait dans la rue avec ses chevaux fleuris au frontail, la vue du visage d'une femme que je pensais être peut-être une actrice, laissait en moi un trouble plus prolongé, un effort impuissant et douloureux pour me représenter sa vie!³³

³¹ T.P., III, 458-460.

³² T.P., I, 25.

³³ T.P., I, 74.

L'apparition de la dame en rose chez l'oncle Adolphe accroît cet intérêt comme le fera le portrait d'Odette en demi-travesti dans le rôle de Miss Sacripant. C'est pendant la représentation de la pièce dans laquelle figure Rachel que le narrateur est le plus profondément conscient que les acteurs ont une vie qui se joue en dessous de la pièce représentée sur la scène, et que cette vie est, elle aussi, un drame. Le talent de Rachel est minime, mais les circonstances de sa vie hors de la scène, les rôles qu'elle joue dans le monde des salons, les détails de sa montée dans ce monde sont reproduits avec le plus grand soin. La Berma représente l'idéal le plus noble de l'art dramatique. Rachel, un être humain qui n'est pas idéalisée, incarne l'actrice aux succès populaires dans un monde qui ne survit que par ses propres illusions.

La Berma, si justement célèbre sur la scène, est isolée de ce monde à cause de sa fidélité à la Tradition. Elle a emporté ses succès sur la scène, non pas dans le monde. La seule description d'elle hors de la scène a lieu dans cet isolement presque complet. Le seul individu qui est venu à son goûter la quitte; même sa fille et son gendre témoignent l'ingratitude la plus cruelle et la

quittent pour aller courir à la matinée de la Princesse de Guermantes où brille la gloire de Rachel. La gloire de la Berma, "fidèle à la Tradition qu'elle avait toujours respectée, dont elle était l'incarnation," survit.³⁴ En train de mourir, elle atteint la "noblesse plastique" prédite par l'épithète de Bergotte qu'il avait aussi suggéré par une comparaison semblable à celle de Swann entre la fille de cuisine et la Charité de Giotto. En répondant à une suggestion de Swann qu'elle ressemble aux Cariatides, l'écrivain dit:

--Non, non, Je parlais des Korai de l'ancien Erechthéion, et je reconnais qu'il n'y a peut-être rien qui soit aussi loin de l'art de Racine, mais il y a déjà tant de choses dans Phèdre . . . , une de plus . . . Oh! et puis, eh, elle est bien jolie la petite Phèdre du VI^e siècle, la verticalité du bras, la boucle du cheveu qui 'fait marbre' si tout de même c'est très fort d'avoir trouvé ça.³⁵

Cette comparaison entre le jeu de la Berma et un autre art la rattache à une époque encore plus ancienne que celle de Racine. Au moment de mourir, la grande comédienne devient une statue encore vivante

³⁴T.P., III, 997.

³⁵T.P., I, 560.

par la description de sa mort en termes sculpturaux. L'interprète d'un des arts, avec la musique, les plus fugaces et les plus instables devient par son immobilité, immortelle. C'est la véritable apothéose de l'artiste, loin de la salle remplie de spectateurs, dans la misère devant le silence de l'éternité:

La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Erechtéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale.³⁶

Autrefois, en regardant les comédiens de la troupe dans laquelle se trouvait Rachel, le narrateur a pensé aux rapports d'entre la personnalité de l'acteur, l'anéantissement de la personnalité du rôle quand l'acteur quitte la scène, et la mort. Or, chez la Berma, la mort souligne l'assimilation complète de la comédienne au rôle principal de sa vie, celui de Phèdre. En sortant de chez elle, le jeune invité laisse "Phèdre ou la mort, on ne savait pas trop laquelle des deux c'était, achever de manger avec sa fille ou son gendre les gâteaux funéraires."³⁷

³⁶ T.P., III, 998.

³⁷ T.P., III, 999.

Quant au narrateur, il sait, à ce moment, que l'artiste et son oeuvre peuvent vaincre le temps passé, et, même, l'avenir. Ceci s'oppose à l'idée qu'il se fait auparavant que, quand les acteurs quittaient le rôle qu'ils venaient de jouer, celui-ci se trouvait dépourvu de vie, "à cause de leur dissolution, consommée sitôt après la fin du spectacle, et qui fait, comme celle d'un être aimé, douter de la réalité du moi et méditer sur la mort."³⁸

A la fin du roman, le narrateur sait que le génie n'est plus soumis aux exigences de la mort, ni du temps, et que son propre génie aussi subsistera. Le narrateur emploie des termes sculpturaux pour décrire les effets de la mort chez trois des femmes qu'il avait vraiment adorées, à savoir, sa grand'mère, la Berma, et Albertine. Cette dernière il est vrai, n'est pas morte, comme la grand'mère, ni mourante, comme la Berma, mais dans le cas de toutes ces trois femmes, il s'agit de la dernière impression physique que chacune fait dans l'esprit du narrateur. Quant à la grand'mère, "la mort, comme le sculpteur du moyen âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille."³⁹

³⁸ T.P., II, 173.

³⁹ T.P., II, 345.

Sa victoire sur le temps passé est rendue éternelle par la sculpture. De plus, par la référence à la sculpture du moyen âge, elle prend sa place dans tout un ensemble comme un morceau de statuaire d'une cathédrale gothique ou romane. L'apothéose en pierre de la Berma résume en même temps, sa gloire passée, fixée pour tout le temps de l'avenir. La référence à la statuaire grecque souligne son isolement pareil à celui de la Nike de Samothrace ou de la Vénus de Milo au Louvre.

La scène de la mort de la grand'mère et celle de la mort de la Berma, et, même, celles avant la disparition d'Albertine, se passent dans une atmosphère où s'opère une transformation des objets usuels en symboles de mort. Ceci renforce les rapports entre ces scènes, bien que les allusions à la mort dans le cas de la grand'mère et d'Albertine soient parsemées à travers beaucoup de pages et que celles de la description de la mort de la Berma soient concentrées dans trois pages. Ainsi, l'effet chez la dernière est plus frappant, mais il n'est pas moins réel chez les premières. La voiture qui ramène la narrateur et sa grand'mère chez eux est "comme un char funèbre dans

une terre cuite de Pompéi."⁴⁰ Chez la Berma, on s'assoit "comme pour un repas funéraire" où elle mange des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres."⁴¹

La Berma, isolée du monde, représente l'idéal de l'art du théâtre. Hors du théâtre, elle est bien plus malheureuse. Elle s'est sacrifiée, d'abord, à son art, ensuite, à sa fille et à son gendre ingrats. L'énergie vitale qu'elle dépense à leur compte et leur ingratitude rendent le dernier portrait d'elle encore plus pathétique. Le seul trait de vanité qu'elle possède, qui empêche qu'elle soit une abstraction plutôt inhumaine, c'est son mépris de Rachel, qui, pourtant, n'est pas inspiré par une jalousie personnelle mais par une appréciation exacte de son talent, de son manque de génie, malgré la réputation qu'elle s'est faite dans le monde.

Comme le narrateur d'A la recherche du temps perdu, Marcel Proust, lui-même, s'intéressait aux rapports entre les acteurs et le monde. Un des chapitres des Plaisirs et les jours, "Mélomanie et mondanité",

⁴⁰T.P., II, 318.

⁴¹T.P., III, 998.

est un pastiche de Bouvard et Pécuchet de Flaubert. Dans ce chapitre, on trouve un paragraphe consacré à ces rapports. Proust y considère les acteurs séparément des autres artistes, et il place ce paragraphe sur les comédiens entre un paragraphe sur le monde des arts et un autre sur les juifs. Il y écrit:

Le monde des théâtres est à peine distinct de ce dernier [le monde des arts] ; on n'y pratique à aucun degré la vie de famille; on y est fantasque et inépuisablement généreux. Les artistes quoique vaniteux et jaloux rendent sans cesse service à leurs camarades, applaudissent à leurs succès, adoptent les enfants des actrices poitrinaires ou malheureuses, sont précieux dans le monde, bien que n'ayant pas reçu d'instruction, ils soient souvent dévots et toujours superstitieux. Ceux des théâtres subventionnés sont à part, entièrement dignes de notre admiration, mériteraient d'être placés à table avant un général ou un prince, ont dans l'âme les sentiments qu'ils représentent sur nos grandes scènes. Leur mémoire est prodigieuse et leur tenue parfaite.⁴²

Une partie seulement de la description précédente de la vie des comédiens semble correspondre à leur portrait dans A la recherche du temps perdu. La Berma,

⁴²Proust, Les Plaisirs et les jours, p. 107.



malheureuse dans sa vie de famille, actrice des théâtres subventionnés est "digne de notre admiration". Même son mépris professionnel à l'égard de Rachel et les indications de Norpois sur le goût avec lequel elle choisit ses costumes sont fidèles à cette description. Les autres actrices du roman, pourtant, et c'est à noter que Proust néglige presque entièrement les acteurs, répondent à toute une autre série de préjugés qui souligne l'opposition entre la qualité permanente de l'art de la Berma et les succès transitoires de Rachel, l'actrice de laquelle Proust fait l'étude la plus approfondie après celle de la Berma. La Berma, au coeur du monde des théâtres, reste isolée, tandis que Rachel, sorte de trait d'union entre ce monde-ci et le monde des salons, incapable de trouver la gloire dans le premier, la trouve dans le second. La Berma, isolée, représentant l'art le plus pur, est presque surhumain; Rachel, et les actrices qu'elle représente, à cause des rôles qu'elles jouent dans la société sont bien plus humaines, même trop humaines par leur mesquinerie totale.

Dans le portrait de ces actrices la générosité est entièrement absente. On n'y trouve que la jalousie, la bassesse, et la mesquinerie. L'accueil triomphal, plein de vengeance que Rachel fait à la fille et au gendre de la Berma, la haine de l'actrice qui veut provoquer un tapage pendant que le Berma est sur la scène, l'arrangement que Rachel fait avec sa claque personnelle pour qu'une actrice débutante soit huée sont quelques exemples du manque de générosité chez elles. La façon dont Rachel, elle-même, a été huée chez Oriane de Guermantes est une indication du manque d'une véritable noblesse chez les aristocrates. L'intérêt du narrateur n'est plus dirigé vers la pièce représentée sur la scène mais vers le drame qui se joue en dessous d'elle. C'est un drame dans lequel les acteurs jouent dans le monde les rôles choisis par eux-mêmes, non pas ceux qu'ils entreprennent à jouer pendant deux ou trois heures.

Le rôle de Rachel dans le monde est celui d'une créatrice d'illusions. Elle est une sorte de spécialiste de l'illusion, de prestidigitateur sans frac. L'illusion créée dans le monde est beaucoup plus difficile à

soutenir que celle qui est créée sur la scène. Le spectateur au théâtre est disposé à être dupe; même, il veut en être un. De même, l'illusion dans le monde, pour réussir, a besoin des gens qui veulent croire que ce qu'ils voient n'est pas illusion mais vérité. Robert de Saint-Loup croit qu'il aime Rachel, mais, en vérité, il n'est amoureux ni de Rachel, ni de la comédienne, mais de l'illusion créée par la comédienne. L'analyse de ce phénomène de l'amour, si semblable aux épisodes amoureux de la vie du narrateur se termine ainsi:

Il l'aimait déjà. Le besoin de rêve, le désir d'être heureux par celle à qui on a rêvé, font que beaucoup de temps n'est pas nécessaire pour qu'on confie toutes ses chances de bonheur à celle qui quelques jours auparavant n'était qu'une apparition fortuite, inconnue, indifférente sur les planches de la scène.⁴³

Après divers événements, cette ancienne habituée d'une "maison de passe", Rachel, la petite grue, une fois méprisée par la société aristocratique devient l'actrice la plus admirée du monde de salons, et, de plus, l'amie particulière de la Duchesse de Guermantes.

⁴³ T.P., II, 175 sq.

Son talent, comme sa récitation chez la Princesse de Guermantes le prouve, reste toujours douteux. Son vrai talent est de s'insinuer dans le faubourg-Saint-Germain, de monter l'échelle sociale. A l'égard de cette amitié d'Oriane de Guermantes pour Rachel, le critique, Milton Hindus dit que la Duchesse, à la fin du roman, trouve son vrai niveau intellectuel dans la compagnie des actrices,⁴⁴ ou, comme Proust, lui-même, le dit en parlant d'Oriane:

le pur du pur, maintenant sacrifiant sans doute à un besoin héréditaire de nourriture spirituelle qui avait fait la décadence sociale de Mme de Villeparisis, chez qui les snobs redoutaient de rencontrer telle ou tel, et de laquelle les jeunes gens, constatant le fait accompli sans savoir ce qui l'a précédé, croyaient que c'était une Guermantes d'une moins bonne cuvée, d'une moins bonne année, une Guermantes déclassée.⁴⁵

Plus important, c'est que Proust souligne le fait que les actrices pénètrent dans tous les niveaux de la société du haut en bas. Selon sa description, le monde des théâtres et le monde des salons sont, au fond, sans distinctions réelles et valables, dans

⁴⁴Milton Hindus, The Proustian Vision
(New York: Columbia University Press, 1954),
p. 194.

⁴⁵T.P., III, 1004.

lesquels il n'y a ni privilèges de classe ni particularités de sexe. Les alliances de mariage entre la bourgeoisie et aristocratie sont reflétées dans le portrait des actrices qui ne sont pas d'une classe sociale particulière, mais de toute classe. La nature du théâtre est de tirer sa matière de la mythologie, de l'histoire, des moeurs, et des coutumes sociales d'un pays et de lui donner une forme réunissant les efforts et le génie d'une foule d'artistes. La vie de ses interprètes reflète cette qualité foncière du monde des théâtres, celle de synthétiser. Toutes les actrices, en dépassant les limites de leur monde, exercent leur talent en jouant des rôles dans le monde des salons, car celui-ci n'est qu'un plus grand théâtre qui effectue ses propres synthèses.⁴⁶

Si les actrices s'échappent de leur monde, elles ne se contentent pas non plus d'être enfermées dans les limites d'un seul sexe. Autrement dit, le monde des théâtres est un des mondes où fleurissent, au plus haut degré, les gomorrhéennes. Certaines actrices, comme Sarah Bernhardt qui a joué les rôles d'Hamlet et de Lorenzaccio, ont voulu augmenter l'illusion théâtrale

⁴⁶
T.P., II, 174.

en jouant des rôles masculins. Ce n'est pas à dire que ces actrices-là étaient des gomorrhéennes, et que cette illusion particulière envahissait leur vie privée comme elle le fait dans le cas de quelques actrices dans l'oeuvre de Proust. Le monde des théâtres et le monde des salons se rapprochent encore par les travestis qui se jouent dans l'un et dans l'autre. Ainsi, Odette, actrice en demi-travesti dans le portrait de Miss Sacripant, a l'air "d'une jeune fille un peu garçonnière."⁴⁷ En outre, le narrateur découvre que le jeune homme dont il a été si jaloux auparavant, était, en vérité l'actrice, Léa, en costume d'homme, qui marchait à côté de Gilberte Swann aux Champs-Élysées. Comme son amour pour Gilberte préfigurait son amour pour Albertine, sa jalousie à l'égard d'Albertine a été aussi préfigurée par celle qu'il a ressentie à l'égard de Gilberte. Ainsi, sa jalousie à l'égard de celle-là s'accroît encore, quand il apprend qu'elle avait fait un voyage avec cette actrice gomorrhéenne, Léa. Le théâtre, par son côté synthétisant, pénètre dans les moeurs de ses interprètes. C'est l'illusion à son niveau le plus bas, le plus louche,

⁴⁷T.P., I, 849.

l'illusion de inversion sexuelle. De même, les scènes de l'inversion de quelques autres personnages sont mises sous le signe du théâtre. Ainsi, le narrateur croit que la scène entre Mlle Vinteuil et son amie devrait se passer "à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable."⁴⁸ La rencontre entre Charlus et Jupien est décrite d'abord sous la forme d'une étude de l'histoire naturelle, ensuite sous les noms des deux amoureux de théâtre les plus célèbres Roméo et Juliette.

Dans l'univers intérieur du narrateur, si marqué par le théâtre, tous les personnages ont leur rôle, ou, plutôt, leurs rôles à jouer. Le coucher de Marcel est un drame, sa liaison avec Albertine une comédie. Dans les salons des Verdurin et des Guermantes on fait du théâtre sans la scène. Tous les personnages ressemblent à des fantoches dont le narrateur tient les ficelles pour jouer leurs rôles dans le drame qui est la vie de Marcel.

⁴⁸T.P., I, 163.

De même, les scènes dans lesquelles ces acteurs jouent leurs rôles sont conçues d'une façon théâtrale. Les spectacles qui se passent dans la chambre de la tante Léonie, dans celles de Marcel, dans les salons, contiennent des dialogues qu'on pourrait entendre au théâtre. Ce caractère essentiel de l'oeuvre de Proust a été reconnu par au moins un de ses critiques, qui écrit:

Presque toutes les scènes -- et elles sont nombreuses -- se passent dans des salons. Le célèbre dîner chez la duchesse de Guermantes qui remplit plus de cent cinquante pages d'une édition normale pourrait être joué presque en entier sur les planches d'un théâtre avec très peu de changements. On déblayerait naturellement tout le commentaire que Proust y insère pour expliquer telle repartie, pour décrire telle intonation ou tel geste -- commentaire qui servirait admirablement de guide au metteur en scène et qui ne fait, comme nous avons vu, que renforcer le comique.⁴⁹

Comme appui à son argument, M. Mansfield dans une appendice donne un exemple de ce dépouillement. Il s'y met à transposer la prose du roman au mode dramatique le premier "mercredi" chez les Verdurin.⁵⁰

⁴⁹ Lester Mansfield, Le Comique de Marcel Proust (Paris: Nizet, 1953), p. 81.

⁵⁰ Ibid., p. 181.

Il ne considère, pourtant, que les scènes qui se passent dans les salons dignes du théâtre. Mais l'influence du théâtre s'étend à toutes les scènes jouées dans l'intimité d'une chambre ou d'un compartiment de train, et, même, dans une cour ou dans une allée du Bois de Boulogne. Le drame du coucher, la "comédie amoureuse" avec Albertine, la rencontre entre Charlus et Jupien, enfin, toutes les scènes sont susceptibles d'être jouées sur les planches d'un théâtre presque comme Proust les avait écrites.

M. Mansfield n'y voit, pourtant, qu'un procédé comique de la part de Proust. Evidemment l'élément théâtral chez lui est bien plus profond. L'influence du théâtre pénètre dans sa façon d'observer le monde et de créer son univers. On peut comparer les observations de M. Mansfield avec celles d'un autre critique qui estime que "l'auteur d'*A la Recherche* n'est pas un romancier au sens étroit du mot. Il lui a manqué pour cela une imagination dramatique."⁵¹ M. Donzé n'explique pas ce qu'il veut dire par "imagination dramatique". S'il veut dire par cela

⁵¹ Roland Donzé, Le comique dans l'oeuvre de Marcel Proust, (Paris: Editions Victor Attinger, 1955), p. 139.

que Proust n'inspire ni la pitié ni la terreur chez ses lecteurs, ou dans le sens populaire du mot, créer des situations qui, par leur vivacité, leur intrigue ou leur action mettent les spectateurs dans un état de nerfs surexcité, Proust est certainement un romancier manqué. Mais, si on prend les mots "imagination dramatique", au sens de M. Mansfield: la façon d'écrire une oeuvre en empruntant des éléments théâtraux, des scènes, des dialogues entre les personnages du roman dans lesquels entrent des indications de la mise en scène données par le narrateur, Proust n'a pas échoué. Les scènes, construites d'une façon dramatique, les mises en scène soigneusement indiquées font qu'au lieu d'être lecteur, on est spectateur des diverses scènes qui s'organisent et qui se produisent dans les pages du roman de Proust. A la recherche du temps perdu n'est pas un roman sur la vie des comédiens, comme Le Capitaine Fracasse; c'est un roman dans lequel chaque personnage est un comédien qui joue, à un moment donné, son rôle sur la grande scène qu'est la vie.

On trouve dans A la recherche du temps perdu des éléments de deux sortes d'oeuvres d'art. D'un côté

il y a ce que Michel Butor appelle, "les oeuvres d'art imaginaires" que Proust a créées en réunissant et synthétisant des éléments divers d'un art pour leur donner une forme nouvelle comme les tableaux d'Elstir et les morceaux de la musique de Vinteuil.⁵² D'autres oeuvres d'art auxquelles Proust fait allusion sont bien connues comme les tableaux de Manet et les opéras de Wagner. Quant au théâtre, il est possible que le portrait des actrices soient le résultat d'une synthèse de tous les acteurs et de toutes les actrices que Proust a connus, mais les allusions à la littérature dramatique comme celles à la poésie et celles aux romans font appel à des oeuvres connues de tout le monde. Ces allusions-ci fournissent à Proust des points de repère que le lecteur peut facilement comprendre, et, comme nous avons vu, des synthèses toutes faites qu'il a pu employer sans en créer de nouvelles.

Parmi les nombreuses citations dans A la recherche du temps perdu, qui ont mérité par leur importance d'être placées hors texte, il y en a à peu près vingt-cinq tirées de la littérature dramatique dont la majorité de pièces de Racine. Il y en a dix tirées d'Athalie,

⁵² Michel Butor, Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust (London: The Athlone Press, 1964).

huit d'Esther, six de Phèdre, et une d'Andromaque. Bien que ces citations soient assez nombreuses, le nombre des scènes desquelles elles ont été tirées est assez restreint. Ainsi les vers d'Athalie les plus souvent reproduits sont ceux du chœur des Israélites, d'Esther, ce sont des vers du chœur et l'injonction du roi Assuérus, et, enfin, de Phèdre ce sont ceux de "la scène de la déclaration". Ces citations tiennent une grande place dans l'oeuvre proustienne par leur nombre et par leur fonction. On connaît déjà l'opinion d'un des critiques sur ces citations. Il y voit une des façons dont Proust renforce le comique de son roman. Il écrit que:

Souvent Proust opère en transposant, dans une page écrite en style familier, les vers solennels de la tragédie classique sans ailleurs changer le texte original. La portée de son comique va cette fois plus loin: il veut nous prouver, par exemple, que la manière dont Joad, grand prêtre, enseigne la méfiance ne diffère pas profondément de celle dont une humble femme de chambre parlera à sa maîtresse.⁵³

⁵³ Léon Pierre-Quint, op. cit. p. 282; cf. plus haut p. 12.

Voilà une des fonctions de ces citations. On voit ce genre que M. Pierre-Quint appelle des "transpositions ironiques" dans les comparaisons des chasseurs de l'hôtel de Balbec aux jeunes filles de Saint-Cyr et aux chœurs raciniens. D'autre part, les citations théâtrales, comme la majorité des citations tirées des romans et de la poésie, sont des lieux communs des conversations sur l'art d'écrire. Enfin, elles font partie des conversations destinées à des personnes spéciales. Déjà dans le Contre Sainte-Beuve, pour souligner les rapports entre le héros et sa mère, Proust emploie ces vers d'Esther (I, iii), légèrement modifiés:

Peut-il donc ignorer quelle sévère loi
 Aux timides mortels cache ici notre roi,
 Que la mort est le prix de tout audacieux
 Qui sans être appelé se présente à ses yeux?⁵⁴

Proust reproduit dans A la recherche du temps perdu les deux derniers vers de cette citation, sans, d'ailleurs, modifier d'aucune façon le texte de Racine.

⁵⁴ Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve
 (Paris: Gallimard, 1954), p. 127.

Il les explique ainsi:

comme elle [Albertine] avait pris
notre habitude familiale des citations
et utilisant pour elle celles des
pièces qu'elle avait jouées au couvent
et que je lui avais dit aimer, elle me
comparait toujours à Assuérus:

Et la mort est le prix de tout audacieux
Qui sans être appelé se présente à ses yeux.⁵⁵

Ces citations des vers d'Esther prennent une
signification spéciale dans les rapports entre Albertine
et le narrateur. Leur amour déforme le sens original
des vers. Selon Proust, les deux amants prennent quelque
chose d'assez commun, et d'assez bien connu comme les
vers de la tragédie classique, et ils les transforment
ensuite en quelque chose qui n'a aucune signification
extraordinaire que pour eux seuls. Ceci est un écho de
la signification que les mots "faire cattleyas" avaient
pour Swann et Odette quand il lui faisait la cour.

Cette habitude familiale de faire des citations
se retrouve dans les dialogues que les serviteurs font
en racontant les petits événements de tous les jours.
Ainsi, la bonne Félicie dans le Contre Sainte-Beuve
raconte la confusion qui résulte du changement de
l'emploi du temps du samedi avec une allégresse que

⁵⁵T.P., III, 18.

toute la famille partage:

on provoquait la scène, on supposait un dialogue. On disait, "Comment seulement deux heures de l'après-midi? J'aurais cru bien plus. Et on répondait, "Mai oui, ce qui vous trompe c'est samedi."⁵⁶

Cette même scène, provoquée par la même confusion, est transposée dans A la recherche du temps perdu, où quoiqu'elle soit agrandie, elle garde les mêmes nuances théâtrales. La vedette de cette scène, est maintenant Françoise que le narrateur décrit ainsi:

parvenue à ce point de son récit, elle essuyait des larmes d'hilarité et pour accroître le plaisir qu'elle éprouvait, elle prolongeait le dialogue, inventait ce qu'avait répondu le visiteur à qui ce 'samedi' n'expliquait rien.⁵⁷

L'événement extraordinaire, en se répétant, devient presque une habitude et s'élève au niveau de l'art. On trouve ce jeu des citations porté dans le Contre Sainte-Beuve à une sorte de reductio ad absurdum. La mort de la mère du héros est racontée de cette façon assez bizarre:

⁵⁶ Proust, Contre Sainte-Beuve, p. 107.

⁵⁷ T.P., I, 111.

Maman avait quelquefois bien du chagrin mais on ne le savait jamais car elle ne parlait jamais qu'avec douceur et esprit. Elle est morte en me faisant une citation de Molière et une citation de Labiche: 'Son départ ne pouvait plus à propos se faire'. 'Que ce petit-là n'ait pas peur, sa Maman ne le quittera pas. Il ferait beau voir que je sois à Etampes et mon orthographe à Arpajon'.⁵⁸

Personne dans A la recherche du temps perdu ne meurt en citant Molière ou Labiche. Il y a, tout de même, une scène comparable à celle que nous venons de considérer. C'est la description de la mort de la grand'mère qui est mise sous le signe de Molière. Bien qu'elle ait eu l'habitude de faire des allusions aux pièces de celui-ci, ce sont les médecins qui la soignent qui sont comparés aux médecins de ses comédies. Au jeu des citations directes au théâtre et à la littérature dramatique dont les sources sont indiquées dans le texte, s'ajoute tout un autre jeu de citations indirectes dont les sources ne sont pas indiquées. Les allusions que la grand'mère avait faites à Molière sont réalisées par ses propres médecins, surtout par le professeur qui sort "en prenant

⁵⁸ Proust, Contre Sainte-Beuve, p. 125.

simplement le cachet qu'on lui remit."⁵⁹ Ce geste est digne de la mise en scène d'une des comédies du maître.

On trouve un excellent exemple de ce jeu des citations indirectes dans le Contre Sainte-Beuve.

A deux reprises la mère du héros dit:

'Ta Maman, qui n'a pas étudié dans le grand Cyre,
 . . .'

et:

'Je n'ai pas étudié comme toi dans le grand Cyre
 . . .'⁶⁰

A première vue, ces phrases ne contiennent qu'une allusion au roman célèbre de Mademoiselle de Scudéry, Le Grand Cyrus. Mais c'est une allusion à double portée, car sa forme vient des Précieuses Ridicules de Molière (scène v):

Marotte: Dame! je n'entends point le latin,
 et je n'ai pas appris, comme vous,
 la Filofie dans le grand Cyre.

On trouve un emploi pareil de ces allusions indirectes dans A la recherche du temps perdu. Par exemple, quand Bloch, en rencontrant Robert de Saint-Loup, le salue comme "cavalier aimé d'Arès, de Saint-Loup-en-Bray,

⁵⁹
T.P., II, 343.

⁶⁰
 Proust, Contre Sainte-Beuve, p. 105 et p. 127.

dompteur de chevaux,"⁶¹ il nous fait penser à l'Hippolyte de l'antiquité, immortalisé dans les vers d'Euripide et dans ceux de Racine (Phèdre, I, v):

Tantôt savant dans l'art par Neptune inventé
Rendre docile au frein un coursier indompté.

Encore quand Proust écrit que le monde n'est qu'un plus grand théâtre,⁶² on pense à la tirade de Jacques dans Comme il vous plaira de Shakespeare (II, v):

All the world's a stage
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. As, first the infant,

Plus loin Proust reprend la deuxième partie de cette citation. Lui, il n'accorde que quatre "âges à l'homme:

Alors la vie nous apparaît comme la pièce
où l'on voit d'acte en acte le bébé
devenir adolescent, homme mûr et se
courber vers la tombe.⁶³

L'importance des aspects non-métaphoriques de l'élément théâtral dans l'oeuvre de Proust n'est pas limitée à la description des actrices et des rôles qu'elles jouent, soit sur la scène, soit dans le monde.

⁶¹T.P., I, 747.

⁶²T.P., II, 174.

⁶³T.P., III, 926.

Les descriptions de la Berma dans le rôle de Phèdre, les rôles que Rachel joue dans le monde, et la rivalité entre ces deux actrices témoignent de la pénétration du monde des salons par le monde des théâtres. De même, le théâtre, en préfigurant ses amours et ses jalousies devient une partie de la vie quotidienne du narrateur et un absolu pour juger tout ce qui se passe dans sa vie. Ainsi, Proust a réussi à créer une société dans laquelle on ne peut séparer l'illusion de la vie. Tous les hommes y sont des acteurs et les endroits où se passent tous les événements de leur vie ne sont que décors de théâtre. Le théâtre, élément intégral de la matière romanesque, est, lui aussi, une partie intégrale du style. Nous allons le voir.

CHAPITRE II

L'ASPECT METAPHORIQUE

On ne peut ni contester ni exagérer l'importance de la métaphore dans l'oeuvre de Proust. Il transforme, au moyen de ces deux lieux communs de la rhétorique -- la comparaison et la métaphore -- les éléments de l'univers qu'il a créé. La métaphore qui obtient son effet en supprimant le mot qui lie les deux éléments de la comparaison effectue non seulement une transformation mais aussi une synthèse des deux objets comparés.¹ Elle est, par conséquent, un reflet fidèle de la société en train de se modifier que Proust a voulu représenter. Ce procédé stylistique se rapporte à certains phénomènes psychologiques, scientifiques, et mythologiques qui sont, eux-mêmes, des éléments d'A la recherche du temps perdu. Le début du roman, par exemple, où le narrateur montre de quelle façon le rêve déforme les rapports entre le temps et l'espace n'est pas autre chose qu'un répertoire de métaphores. Plus loin, il rapproche les rapports entre ces traits caractéristiques du style et de la

¹ voir plus haut p. 9.

psychologie en parlant de l'effet de l'emploi d'une image par un romancier dont le livre, "va nous troubler à la façon d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage . . .²

A ces transformations inspirées par le rêve et réalisées par la métaphore s'ajoute un rapprochement entre ce concept artistique et des phénomènes dans le domaine de l'histoire naturelle et de la mythologie que Proust appelle des "métamorphoses." Ces rapports entre le fond et la forme sont évidents quand le narrateur observe la première rencontre entre Charlus et Jupien. Les deux protagonistes sont, pour ainsi dire, métamorphosés avant de devenir des acteurs en fleurs et en insectes par des comparaisons entre eux et ces manifestations non-humaines de l'histoire naturelle. Ces métamorphoses sont très communes chez Proust. Comme nous l'avons déjà remarqué, le narrateur, lors de la deuxième scène au théâtre métamorphose le monde en un royaume marin. Tout artiste, d'ailleurs, est capable de provoquer une métamorphose du monde en le recréant. Ainsi, en regardant les tableaux d'Elstir, le narrateur dit:

²T.P., I, 85.

je pouvais discerner que le charme de chacune [des peintures] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait.³

Proust indique lui-même qu'un des objets qui caractérisent le mieux ces genres de transformations, est le kaléidoscope.⁴ En termes de théâtre, elles se produisent dans les "changements de décors", dans une "féerie", dans un "travesti", par les changements des "masques de théâtre", ou même par un prestidigitateur sur une scène. Tous ces termes de théâtre se trouvent au sens propre aussi bien qu'au sens figuré dans l'oeuvre de Proust.

Aussi importante que la présence des comparaisons et des métaphores, c'est leur réapparition tout le long du roman qui est un des aspects de l'unité chez Proust. Le narrateur expose ce principe de répétition également à Balbec en regardant les tableaux d'Elstir.⁵ Cette répétition artistique correspond, comme nous l'avons vu,

³T.P., I, 835.

⁴T.P., I, 4.

⁵voir plus haut p. 20.

à la répétition des événements de la vie du narrateur et des sentiments, éprouvés par lui, qui reviennent à différents moments de sa vie. Cette répétition prête une homogénéité à la vie autant qu'à l'art. Elle ressemble aussi aux changements qui se produisent dans la nature chaque année, et aux gestes d'un rite qui se répètent chaque fois qu'il recommence. Le critique, Harold March, semble soupçonner ces rapports entre la nature, les rites, et les métaphores relatives au théâtre qu'il explique ainsi:

The behavior of Charlus and Jupien at their meeting is not grotesque to the watching Marcel: it is a performance of an ancient ritual, in which the actors unconsciously play rôles that seem to have been carefully rehearsed. Marcel feels also that there must be natural law at the back of it. His efforts to discover analogies in the vegetable and animal kingdoms are not very successful, but the impression persists that back of the grave spontaneity of the evolutions which he witnesses there must lie some general plan or purpose.⁶

Ce jeu de métaphores sur trois registres est un exemple de ce que Proust appelle "le système des fins multiples."⁷ On retrouve ce système dans la description

⁶ Harold March, The Two Worlds of Marcel Proust (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1948), p. 209.

⁷ T.P., I, 939.

de toutes les scènes d'A la recherche du temps perdu. Par exemple, ce grand répertoire de métaphores théâtrales qui est la description de la matinée chez la Princesse de Guermantes embrasse des allusions à l'histoire naturelle, aux plantes, aux animaux et aux changements des saisons. Ce dernier genre de comparaison est très important dans cette scène, car il souligne les changements qui se sont faits chez les invités. A cet effet, le narrateur remarque que:

Sans doute certaines femmes étaient encore très reconnaissables, le visage était resté le même, et elles avaient seulement, comme par une harmonie convenable avec la saison, revêtu les cheveux gris qui étaient leur parure d'automne.⁸

La nature, surtout les phénomènes chez elle qui se répètent comme les changements de saisons et les métamorphoses des insectes, renforce l'idée de la répétition métaphorique. Elle est, aussi, une sorte d'absolu qui s'oppose à l'artifice. Le narrateur, n'étant qu'un observateur est constamment en train de déchiffrer la vérité de tout ce qu'il voit. Comme l'étymologie du mot "spectacle", qui vient du latin "spectare" - regarder, le suggère, tout ce qu'il voit

⁸ T.P., III, 946; cf. Jean Santeuil, II, 307.

peut devenir un spectacle. Ainsi, il voit dans la nature le "spectacle de l'été"⁹ et des "spectacles de la terre."¹⁰ C'est précisément cette opposition à l'artifice de la vie des hommes qui se trouve dans la nature qui lui plaît. En parlant de son désir "de voir une tempête sur la mer moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature," le narrateur dit:

il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, -- les beautés des paysages ou du grand art.¹¹

Ainsi, le spectacle n'est pas obligatoirement quelque chose d'artificiel, mais il peut représenter tout ce qui est vrai et inchangeable du "spectacle total de la réalité" comme il le fait dans les tableaux d'Elstir.¹² De même, les lois psychologique profondes et éternelles peuvent évoquer des spectacles qui, eux aussi, ne sont pas, non plus, artificiels. C'est dans ce sens que le narrateur parle des

⁹ T.P., I, 83.

¹⁰ T.P., III, 518.

¹¹ T.P., I, 384.

¹² T.P., I, 834.

"spectacles de la mémoire involontaire."¹³ De même, pendant la séquestration d'Albertine, le narrateur, en essayant d'approfondir ce qui se passe dans son esprit, dit:

Pendant ces heures, quelquefois je voyais flotter sur elle, dans ses regards, dans sa moue, dans son sourire, le reflet de ces spectacles intérieurs dont la contemplation la faisait ces soirs-là dissemblable, éloignée de moi à qui ils étaient refusés.¹⁴

Le factice des spectacles de la vie des hommes est en opposition au naturel des spectacles qui se produisent dans la nature, dans l'art et dans l'esprit. Le factice qui résulte des habitudes que l'homme acquiert est transformé, chez Proust, en des "spectacles les plus indifférents de la vie."¹⁵ C'est dans ce sens que le narrateur parle du "spectacle" qui a lieu dans le restaurant de Rivebelle où "toute cette activité vertigineuse se fixait en une calme harmonie."¹⁶ L'habitude, cet ensemble d'actions automatiques et mécaniques, peut doter la vie d'une harmonie bien qu'elle

¹³ T.P., III, 873.

¹⁴ T.P., III, 384.

¹⁵ T.P., II, 140.

¹⁶ T.P., I, 810.

soit artificielle. Elle est, aussi, selon Bergson, capable de provoquer le rire. L'harmonie factice du restaurant est aussi comique que les sentiments factices représentées dans "le spectacle dans un lit" de la malade imaginaire de Combray, la tante Léonie.¹⁷ De même, l'allure de Mme Verdurin en écoutant la musique renferme ces deux aspects de l'emploi du mot spectacle au sens figuré qui indiquent la fausseté de ses sentiments et le comique qu'évoquent ses prétentions. Au lieu de rire, elle se livre "à une mimique conventionnelle qui signifiait ... qu'elle riait aux larmes," et, quand on lui parlait des "ennuyeux":

elle poussait un petit cri, fermait entièrement ses yeux d'oiseaux qu'une taie commençait à voiler, et brusquement, comme si elle n'eût eu que le temps de cacher un spectacle indécent ou de parer à un accès mortel, plongeait sa figure dans ses mains qui la recouvraient et n'en laissait plus voir, elle avait l'air de s'efforcer de reprimer, d'anéantir un rire qui, si elle y fût abandonnée, l'eût conduite à l'évanouissement.¹⁸

Le mot "théâtre" qui vient du grec "théatrion" -- lieu où on regarde, se rapproche du mot spectacle par son étymologie. Comme ce mot-ci, il souligne tout

¹⁷T.P., I, 117.

¹⁸T.P., I, 205.

ce qui est factice dans la vie. Par exemple, quand Charlus est en train de discuter le sujet de l'homosexualité avec Brichtot, il remarque que tous les signes extérieurs acceptés par lesquels on devait reconnaître les invertis ne sont que "de la convention pour théâtre des boulevards."¹⁹ De même des déclarations mensongères que le narrateur fait à Albertine sont mises sous le signe du théâtre:

il lui fallait écouter un aveu préalable, celui d'une grande passion que j'avais depuis quelque temps pour Andrée, et je lui fis avec une simplicité et une franchise dignes du théâtre, mais qu'on n'a guère dans la vie que pour les amours qu'on ne ressent pas.²⁰

L'illusion du spectacle, créée au théâtre, renforce les indications de tout ce qui est mensonger dans la vie. Comme M. Linn l'a indiqué, le théâtre est capable d'inspirer une transformation subite du monde. Pour reproduire fidèlement le langage de son époque, Proust emploie à plusieurs reprises la métaphore, devenue assez banale, d'un "coup de théâtre." Ainsi, cette métaphore-ci ne trouve de signification spéciale et valable que quand le narrateur entre dans le salon

¹⁹ T.P., III, 297.

²⁰ T.P., II, 828.

de la Princesse de Guermantes dans le dernier volume du roman.

Comme nous l'avons vu, Proust emprunte la devise de Shakespeare que le monde entier n'est qu'un théâtre. Chez Proust c'est un théâtre dans lequel on rencontre deux sortes de scènes. D'abord il y a celles qui, par leur nature même, sont exceptionnelles, et il y en a d'autres qui sont plus banales, mais qui, en se répétant, deviennent une habitude, et par là, extraordinaires. Toutes les deux sont également dignes du théâtre. Ainsi, la première apparition d'Oriane de Guermantes dans l'église de Balbec fait une si grande impression sur l'esprit du narrateur, qu'il la voit "comme dans une apothéose de théâtre."²¹ La plage de Balbec où il a vu Albertine la première fois reste dans son souvenir comme un théâtre. La scène qui s'est passée entre Mlle Vinteuil et son amie y reste aussi comme ayant eu lieu "au théâtre de Montjouvain."²² Parmi les événements habituels élevés au niveau du théâtre, le narrateur parle du "théâtre et drame" de

²¹ T.P., I, 175.

²² T.P., III, 85;
cf. T.P., I, 163.

son coucher que devient sa chambre.²³ De même façon, le Grand-Hôtel de Balbec devient, aussi, un théâtre.²⁴

Proust, en métamorphosant les gens et les endroits de son roman en personnages et décors de théâtre les rend de plus en plus faciles à manier sous la plume du narrateur. Comme l'indique M. Linn, c'est aussi un moyen de baisser la valeur de ces personnages. De même, avec deux références, une aux "théâtres de marionnettes"²⁵ et l'autre au "théâtre de pupazzi,"²⁶ les augustes invités des dîners et des réceptions aristocratiques sont réduits aux personnages d'un divertissement d'enfants. Ces transformations ont aussi leur aspect comique qui trouve sa meilleure expression dans la transformation des cabines de la "marquise" en "un théâtre rustique" dans lequel elle est "au contrôle."²⁷

Les métaphores relatives aux représentations et aux différents genres de pièces de théâtre ont les mêmes traits que les métaphores que nous venons de discuter.

²³ T.P., I, 44.

²⁴ T.P., II, 845.

²⁵ T.P., II, 77.

²⁶ T.P., II, 434.

²⁷ T.P., II, 309.

Le drame du coucher du jeune Marcel devient dans La Fugitive le "drame des réveils tardifs."²⁸ Ces deux événements quotidiens, banals en eux-mêmes deviennent par leur répétition une sorte d'habitude protectrice qui les élèvent dans l'esprit du narrateur au niveau de l'art. Enfin, ces deux emplois d'une métaphore semblable, comme nous l'avons vu, assurent la continuité entre les diverses parties du roman.

Comme genre de spectacle, la comédie souligne une certaine fausseté dans les rapports entre les divers personnages du roman. Par exemple, la description d'une femme de la petite noblesse, Mme Timoléon d'Amoncourt, se termine ainsi:

il y avait dans tous ces attraits
inutiles un peu de mensonge, mais
ils faisaient de sa vie une comédie
d'une complication scintillante et il
était exact qu'elle faisait nommer des
préfets et des généraux.²⁹

De même, après la fuite d'Albertine, et avant de se rendre compte qu'il est en train de l'oublier, le narrateur caractérise sa liaison comme "une comédie de tendresse,"³⁰ "une comédie de rupture,"³¹ et, même,

²⁸ T.P., III, 542.

²⁹ T.P., II, 669.

³⁰ T.P., III, 343.

³¹ T.P., III, 352.

"une triste comédie."³² On trouve précisément dans cette première partie de La Fugitive la plus grande concentration d'une métaphore théâtrale d'un seul genre que dans toute autre partie du roman. Il semble que Proust, par cette concentration, ait voulu souligner l'illusion subjective qui nourrit l'amour. Ces comédies qu'il joue avec Albertine rappellent une indication antérieure au sujet de l'amour dans laquelle le narrateur dit:

dans les périodes de ma vie où je n'étais pas amoureux et où je désirais de l'être, je ne portais pas seulement en moi un idéal physique de beauté ... mais encore 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 gardait une forme ne varietur.³³

Le genre de pièce le plus susceptible de suggérer la transformation c'est la féerie. Ce genre de spectacle touchait à sa fin avec le dix-neuvième siècle et a été

³²T.P., III, 360.

³³T.P., I, 890.

remplacé par l'art cinématographique. Ces divertissements mettaient sur la scène des transformations fantastiques des personnages et des décors qui devaient se produire la plupart du temps au moyen de la magie. Comme M. Léon Pierre-Quint l'a déjà suggéré ces transformations dans l'oeuvre de Proust contiennent une ironie sous-jacente. Ceci est évident dans la description lyrique des asperges qui deviennent des créatures divines "métamorphosées en légumes" qui, toute la nuit, "jouaient dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum."³⁴ Bien que ces rapprochements entre la vulgarité de la vie et la noblesse de l'art soient comiques, ils soulignent une croyance implicite à la magie par laquelle ils se produisent. Ainsi, Charlus, en parlant d'une femme qu'on ne doit pas inviter chez soi, dit ceci: "à son nom seul, comme dans une féerie, aucun son ne serait sorti des cuivres. . . ."³⁵ De même, le narrateur emploie ce terme théâtral pour caractériser les changements qui ont lieu dans la vie d'une seule personne.³⁶

³⁴ T.P., I, 121.

³⁵ T.P., III, 276.

³⁶ T.P., III, 926 et 937.

Mais, c'est surtout en soulignant le côté magique des transformations que Proust emploie le terme "féerie". Ainsi, quand la snob, Mme d'Epinau, entre dans le salon des Verdurin, la porte s'ouvre,

non sur le salon qu'elle supposait, mais sur une salle magique où, comme grâce à un changement à vue dans une féerie, elle reconnut dans des figurantes éblouissantes, à demi étendues sur les divans, assises sur des fauteuils, appelant la maîtresse de maison par son petit nom, les altesses, les duchesses,³⁷

Les rapprochements entre la tragédie qui est par définition un genre noble et les événements banals de tous les jours peuvent, eux aussi, évoquer le comique. Ainsi, les différends entre Françoise et la fille de cuisine sont des "tragédies d'arrière-cuisine."³⁸ Ce comique est aussi évident dans les comparaisons des chasseurs de l'hôtel de Balbec au chœur d'une "tragédie judéo-chrétienne . . . perpétuellement représentée."³⁹ Ces métaphores, en soulignant l'habitude qui transforme des actions quotidiennes en un rite ou en une représentation, élèvent la vie à ce niveau supérieur

³⁷ T.P., II, 745.

³⁸ T.P., I, 122.

³⁹ T.P., II, 774.

de l'art. Enfin, le narrateur dégage de sa liaison avec Albertine un des aspects fondamentaux de la tragédie dans laquelle le destin de chaque personnage se dirige vers un seul but, la mort, dans une limite de temps écourtée. A cet effet, après la mort d'Albertine, le narrateur dit:

Tout cela qui n'était pour moi que souvenir avait été pour elle action, action précipitée, comme celle d'une tragédie, vers une mort rapide.⁴⁰

Le mot "scène" signifie à la fois la partie du théâtre où jouent les comédiens, le lieu où est supposée l'action et la subdivision d'une acte. Au sens le plus large, il peut aussi signifier un spectacle ou un théâtre.

Proust emploie l'ambivalence de sens de ce mot pour renforcer les autres métaphores relatives au théâtre, aux spectacles et aux genres divers de la littérature dramatique. Ainsi les métaphores relatives à la scène se trouvent dans les mêmes passages que nous venons de considérer. Le narrateur emploie, lui-même, ce terme théâtral pour caractériser ce qui se passe entre Mlle Vinteuil et son amie, Jupien et Charlus, Albertine et lui-même, à l'hôtel de Balbec, dans sa chambre à Paris,

⁴⁰T.P., III, 499.

et chez la Princesse de Guermantes. Ces métaphores-ci qui se rattachent aux métaphores précédentes par le sens, remplissent les mêmes fonctions que celles-là. Ainsi, il est évident que Proust ne se contente pas de lancer une métaphore çà et là au hasard selon un caprice momentané, mais qu'il se rend compte qu'il doit renforcer une métaphore par une autre qui a un sens complémentaire à la première. Par conséquent, l'hôtel de Balbec déjà transformé en un théâtre, dans lequel les chasseurs sont des figurants d'une tragédie, est pourvu d'un metteur en scène qui était auparavant le directeur de cet hôtel.⁴¹ De même dans la première partie de la description de la rencontre de Charlus et Jupien, après quelques références de transposition aux rites, Proust introduit, en répétant le mot "scène" trois fois à la même page, l'idée que les faits et les gestes des deux monsieurs sont dignes du théâtre.⁴² Il renforce ensuite cette première suggestion par d'autres termes théâtraux comme spectacle et théâtre, et, enfin, il termine sa description en comparant les protagonistes à des acteurs et à des personnages de pièces de théâtre.

⁴¹ T.P., I, 691.

⁴² T.P., II, 605.

Nous avons vu, aussi, de quelle façon le narrateur compare sa liaison avec Albertine à une comédie, et nous verrons dans un instant de quelle façon il compare Albertine à une actrice. De même façon, il emploie le mot "scène" pour décrire les événements qui se passaient entre eux. Ainsi, il caractérise sa tentative de lui donner un baiser comme "la scène qu'elle avait eue avec moi auprès de son lit."⁴³ Ces diverses métaphores, liées par une signification et un emploi semblables assurent l'unité des passages individuels et la continuité entre tous les passages du roman.

Jusqu'ici, nous avons indiqué les événements et les activités des personnages qui sont décrits en termes théâtraux. On trouve dans l'oeuvre de Proust que les personnages, eux-mêmes, sont dépeints en ces mêmes termes. Les termes qui caractérisent les personnages se rapportent aux rôles, aux comédiens, et aux acteurs. Ces termes aident Proust à présenter un jugement moral de ses personnages. De plus, ces métaphores-ci lui permettent de mettre ses personnages dans une perspective historique et cosmique. Ainsi, un marchand de chiffons fait penser

⁴³ T.P., I, 940.

au "peuple pieux du moyen âge, [qui] sur le parvis même de l'église jouait les farces et les soties."⁴⁴
 Encore, la description d'un orateur à la Chambre se termine ainsi:

Ses gestes n'étaient plus mesurés, mais saccadés comme les mouvements d'un homme sur un cheval emporté, et, tant l'acteur humain reste petit auprès du rôle inoui que la destinée lui confie parfois et que notre imagination seule sait voir à sa grandeur, tout petit dans cette grande assemblée qu'il ne dominait plus, on se demandait presque si c'était bien de sa vie qu'il était question, si ce n'était pas un petit acteur qui jouait la terreur de Saint-Just, dans une séance révolutionnaire insuffisamment reconstituées, sur un théâtre où les faibles murmures des figurants ne donnaient pas une idée exacte de la fureur de la Convention.⁴⁵

L'interdépendance des genres de métaphores chez Proust fait que l'acteur est inséparable du rôle qu'il joue. Le mot "rôle", à cause de son emploi au sens figuré universel, a perdu peut-être un peu de sa force. On peut le prendre, cependant, dans l'oeuvre de Proust au sens le plus fort. Quand le narrateur dit, par exemple, que "le mensonge est essentiel à l'humanité. Il y joue

⁴⁴ T.P., III, 127.

⁴⁵ Proust, Jean Santeuil, II, 84.

peut-être un aussi grand rôle que la recherche du plaisir, et d'ailleurs est commandé par cette recherche,"⁴⁶ nous savons d'après les autres rapprochements qu'il a faits entre le théâtre et le mensonge que Proust veut précisément que nous prenions cette métaphore au sens figuré le plus fort. De même, cette métaphore garde sa force quand le narrateur, en parlant de sa propre vie, dit, "il n'y avait pas de personnage, presque pas même de choses ayant eu place dans ma vie, qui n'y eût joué tour à tour des rôles différents."⁴⁷

Les principaux acteurs du drame proustien, en partant de Marcel lui-même, sont Albertine, Charlus, et Oriane de Guermantes. Il y a toute une foule d'acteurs secondaires comme Gilberte, Robert de Saint-Loup, Jupien, Mme Verdurin et tous les figurants que sont les habitants de l'univers créé par l'auteur. Ainsi la première fois que Marcel voit Albertine sur la digue à Balbec, entourée des "acteurs devenus critiques", de ces promeneurs qui se reposent.⁴⁸ Plus tard, quand il essaie de découvrir

⁴⁶ T.P., III, 609.

⁴⁷ T.P., I, 973.

⁴⁸ T.P., I, 788.

la vraie Albertine, il la voit comme actrice:

dans la série indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure, l'Albertine réelle, aperçue sur la plage, ne figurait qu'en tête, comme la 'créatrice' d'un rôle, l'étoile, ne paraît, dans une longue série de représentations, que dans les toutes premières.⁴⁹

Encore à Paris, après qu'il eut séquestré Albertine, il se souvient de cette première scène. Il la rappelle en la représentant "comme une grande actrice de la plage en feu . . . dans ce théâtre de nature" qui a été "retirée par [lui] de la scène."⁵⁰ Pour le narrateur non pas encore atteint de jalousie, c'est l'Albertine réelle de ses souvenirs heureux de Balbec qui est actrice. Il croit qu'il a percé le mystère de toute la bande des jeunes filles comme il a percé autrefois le mystère de l'art de la grande comédienne, la Berma. Il peint son état d'exaltation ainsi:

ces ravissantes inconnues, actrices de la romanesque première année . . . n'avaient plus pour moi de mystère. Elles étaient devenues pour moi, obéissantes à mes caprices, de simples jeunes filles en fleurs, desquelles, je n'étais pas médiocrement fier d'avoir cuelli, dérobé à tous, la plus belle rose.⁵¹

⁴⁹T.P., I, 858.

⁵⁰T.P., III, 68.

⁵¹T.P., III, 68.

Même si l'actrice-Albertine peut être la vraie Albertine, les métaphores théâtrales employées à l'égard des autres personnages soulignent l'aspect factice de leur personnalité. Ainsi, quand le narrateur voit le baron de Charlus la première fois il remarque tout d'abord "son visage de théâtre."⁵² C'est la métaphore type qui sera employée à l'égard de Charlus tout le long du roman. Quand il entre dans le salon de sa tante, Mme de Villeparisis, il y est isolé "comme au milieu d'une salle de spectacle dans une loge."⁵³ Cette métaphore nous révèle la noblesse factice de cet aristocrate, le plus noble des nobles. Néanmoins, ce personnage, si aristocratique est destiné à subir toute une suite de comparaisons entre lui et des personnages des drames et des comédies qui le dépouille de sa noblesse. Ainsi il est comparé successivement à Juliette, à Don Juan, au personnage principal d'une comédie allemande imaginaire, L'Oncle et le neveu, et, enfin, à l'avare de Molière, Harpagon.⁵⁴ A mesure qu'il se livre à son amour maudit, il devient de plus en plus méconnaissable; il se débarrasse de sa noblesse factice

⁵² T.P., I, 761.

⁵³ T.P., II, 267.

⁵⁴ T.P., II, 627, 691-692, 695, 921.

pour se revêtir d'une noblesse plus grande, celle du persécuté. Quand le narrateur l'entend rire, il croit que ce n'est plus Charlus, mais "le personnage qui faisait Charlus."⁵⁵ Dans sa déchéance complète il est comparé aux deux personnages les plus tragiques, les plus persécutés de la littérature dramatique, d'abord, à "un Prométhée consentant [qui] s'était fait clouer par la Force au rocher de la pure Matière," de la pièce d'Eschyle Prométhée enchaîné,⁵⁶ et au roi Lear de Shakespeare.⁵⁷ Ainsi, on ne peut distinguer entre les métaphore favorables et défavorables comme l'a fait M. Linn. Il faut les examiner non pas séparément, mais ensemble, car elles témoignent l'ambivalence de la hauteur et de la bassesse de la condition humaine.

De même façon, la première vision de la Duchesse de Guermantes est mise sous le signe du théâtre. Dans l'église de Combray, elle est tout éloignée comme si elle était sur la scène, et seul le:

⁵⁵ T.P., II, 942.

⁵⁶ T.P., III, 838.

⁵⁷ T.P., III, 859, 922.

petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiait son assujetissement aux lois de la vie, comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse.⁵⁸

Cette première vision de la Duchesse de Guermantes est la réalisation d'un rêve. Mais, aussi comme un rêve, cette illusion n'a pas de substance, et elle est toujours prête à se dissiper. Marcel est amoureux du nom des Guermantes, de leur histoire, de leur généalogie, enfin, de l'illusion qu'il s'est faite d'eux. Mais, une fois qu'il a percé le mystère de l'illusion qu'a créée son imagination, le narrateur se sert de la métaphore théâtrale pour signaler le factice de la vie des nobles. Il se rend compte que toute l'activité mondaine n'est que factice et que:

quant aux actions mondaines, c'était encore un plaisir arbitrairement théâtral que Mme de Guermantes éprouvait . . . elle cherchait aussi, . . . à goûter ces émotions artificielles, à obéir à ces devoirs factices qui stimulent la sensibilités des assemblées et s'imposent à l'esprit des politiciens.⁵⁹

⁵⁸ T.P., I, 175.

⁵⁹ T.P., II, 473.

Les métaphores relatives aux rôles, aux acteurs, et aux personnages de théâtre restent fidèles à l'emploi général de la métaphore théâtrale. En effectuant une transformation du monde, elles assurent la continuité du roman, soulignent l'aspect factice de la vie, et, enfin, font preuve de l'espièglerie de l'auteur. Les rôles dont les personnages se revêtent sont capables, eux aussi, de provoquer le rire. Ainsi, Mme Verdurin, devenue dans Le Temps retrouvé la princesse de Guermantes auparavant la Duchesse de Duras, titre dont on parle "comme si c'eut été un rôle que Mme Verdurin eût tenu au théâtre."⁶⁰

Une autre série de métaphores qui soulignent l'opposition entre ce qui se passe à l'intérieur d'une personne et son apparence extérieure, et les changements qu'effectue le temps chez une même personne se rapporte aux masques de théâtre. A cause de leur rire factice, M. et Mme Verdurin sont représentés comme s'ils "avaient l'air de deux masques de théâtre qui figuraient différemment la gaieté."⁶¹ Mais contre ces masques de

⁶⁰T.P., III, 955.

⁶¹T.P., I, 262.

théâtre qui représentent le comique du rire artificiel des personnages, le narrateur échange des "masques du Temps."⁶² Ainsi, après la matinée chez la Princesse de Guermantes, en essayant de définir sa vocation, il constate qu'il n'est pas suffisant de représenter l'intérieur de ses personnages, mais qu'il faut aussi décrire "les cents masques qu'il convient d'attacher à un même visage ... que sans cela tout est factice et mensonger . . ."⁶³ Ces masques suggèrent qu'on peut isoler les transformations physiques des changements sentimentaux.

Les décors qui font, eux aussi, partie de l'illusion créée au théâtre, suggèrent tout ce qui est factice. De plus, par son emploi des métaphores relatives aux décors et aux changements de décors, le narrateur indique l'aspect transitoire de l'illusion. La vision de la maison à Combray qui se présente à son esprit après qu'il a goûté la madeleine est "comme un décor de théâtre."⁶⁴ Même la physionomie d'une personne peut ressembler à un décor de théâtre, comme les joues de Swann,

⁶² T.P., III, 933.

⁶³ T.P., III, 1045.

⁶⁴ T.P., I, 47.

malade, qui "tournaient court comme un décor inconsistant auquel une illusion d'optique peut seul ajouter l'apparence d'épaisseur."⁶⁵ L'hôtel de Balbec où se passaient tant de scènes de la vie de Marcel est "comme cet unique décor de maison de théâtres de provinces devant lequel on est forcé de jouer tour à tour une comédie, une tragédie pendant des années."⁶⁶ Enfin, le changement de décors participe au fonctionnement "du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor . . ."⁶⁷

M. Linn a déjà indiqué dans son article l'importance des métaphores relatives aux coulisses et à l'expression "entrer en scène." En partant de là, il estime que la majorité des métaphores théâtrales sont d'une vue des coulisses qui donne un sens péjoratif à toutes les métaphores théâtrales. En soulignant la fausseté de l'illusion créée au théâtre, il croit que Proust veut baisser la valeur morale de ses personnages. Là où il ne voit qu'un emploi péjoratif, nous, nous voyons un emploi plutôt ambivalent. Même en comparant

⁶⁵T.P., II, 690.

⁶⁶T.P., III, 542.

⁶⁷T.P., III, 935.

ses personnages aux acteurs et aux personnages de théâtre qui peuvent être même ridicules, Proust les élève au niveau de l'art. Ainsi, la comparaison entre Bloch et "un vieux Shylock attendant, tout grîmé, dans la coulisse le moment d'entrer en scène . . ." ⁶⁸ n'est pas à première vue, flatteuse. Cependant, si on pense à la place de Shylock dans la littérature dramatique, et aux souffrances que ce personnage éprouve, qui le rend presque tragique, la comparaison n'est pas si péjorative que M. Linn le suggère. Ce qui rend cette comparaison plus frappante, pour ne pas dire plus vraie, c'est que le personnage comparé et celui auquel il est comparé sont de la même race, connue d'ailleurs pour ses gestes théâtraux. Ce rapprochement ôte la comparaison du domaine du simple comique pour l'élever au niveau de la vérité. De même, les deux frères aristocratiques, le duc et le prince de Guermantes, à cause de leurs prétentions factices vers la noblesse, sont comparés aux rois de théâtre. Cette comparaison les rend assez ridicules. En vieillissant, pourtant, l'un devient un

⁶⁸ T.P., III, 967.

véritable roi de féerie et l'autre un véritable roi de tragédie.⁶⁹ Cette élévation est nécessaire au système proustien. On peut conclure avec M. Linn que Proust transforme l'ensemble des personnages en une métaphore pour que Marcel puisse les manier comme une sorte d'art vivant. Si "l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu,"⁷⁰ il est aussi indispensable que les personnages et les endroits romanesques soient les oeuvres d'art de son propre roman, ce qu'ils deviennent par le moyen de la métaphore.

⁶⁹T.P., III, 920, 1018. ⁷⁰T.P., III, 899.

CONCLUSION

Les deux aspects de l'élément théâtral dans l'oeuvre de Proust se confondent. Si la totalité des aspects non-métaphoriques est un microcosme de l'univers proustien, l'aspect métaphorique est un échantillon de l'emploi général de la métaphore chez Proust. Tous les deux assurent une partie de la continuité d'A la recherche du temps perdu. Si certains événements et certains personnages sont dépeints en termes théâtraux par le moyen de la métaphore, presque toutes les scènes du roman sont écrites d'une manière qu'elles peuvent se jouer sur les planches d'un théâtre. Quand Proust écrit que le théâtre est "un art un peu plus factice que la peinture"⁷¹ il nous indique que le théâtre est plus capable de représenter le factice dans la vie que tout autre art. Car le théâtre ne vit que de l'illusion qui y est créée. C'est l'essence même du théâtre. Ainsi, il est inutile de suggérer que Proust ait voulu baisser la valeur morale de ses personnages en les comparant au théâtre ou qu'il mette l'art théâtral un peu plus bas dans la hiérarchie des arts. En constatant

⁷¹T.P., III, 237.

que les personnes, les endroits, les objets mêmes, à l'égard desquels il a ressenti tant d'admiration ne sont que des illusions creuses, instables et fugaces, le narrateur fait entrer le théâtre dans son vocabulaire de la critique sociale. Après avoir percé le mystère de l'illusion, l'emploi de la part du narrateur du vocabulaire théâtral dans les scènes lyriques devient un emploi plus objectif. Même après avoir atteint cette objectivité, il se sert de ce vocabulaire pour exprimer la réconciliation entre les personnages et les illusions dont ils se revêtent. L'élément théâtral nous suggère, en somme, que l'illusion est présente dans la vie et que, peut-être, la vie n'est qu'illusion.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

A. OEUVRES DE PROUST

- _____. A la recherche du temps perdu. ed. Pierre Clarac et André Ferré. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963. 3 vols.
- _____. Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard (NRF), 1954.
- _____. Jean Santeuil. Paris: Gallimard (NRF), 1952, 3 vols.
- _____. Les plaisirs et les jours. Paris: Gallimard (NRF), 1924.

B. OUVRAGES CRITIQUES CONSULTES

- Bell, William Stewart. Proust's Nocturnal Muse. New York: Columbia University Press, 1962.
- Butor, Michel. Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust. London: The Athlone Press, 1964.
- Curtius, Ernst R. La littérature européenne et le moyen âge latin. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.
- Donzé, Roland. Le comique dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris: Editions Victor Attinger, 1955.
- Fiser, Emeric. L'Esthétique de Marcel Proust. Paris: Librairie de la revue française, 1933.
- Linn, John Gaywood. "Proust's Theatrical Metaphors," Romanic Review, XLIX (October, 1953), pp. 279 - 190.
- Mack, Maynard. "The World of Hamlet," Tragic Themes in Western Literature. ed. Cleanth Brooks. New Haven: Yale University Press, 1956, pp. 30 - 58.

- Mansfield, Lester. Le Comique de Marcel Proust.
Paris: Nizet, 1953.
- March, Harold. The Two Worlds of Marcel Proust.
Philadelphia: University of Pennsylvania
Press, 1948.
- Martin-Chauffier, Louis. "Proust and the double 'I'
of two characters," Partisan Review, 10
(October, 1949), pp. 1011 - 1026.
- Nelson, Robert J. Play within a Play. New Haven:
Yale University Press, 1958.
- Painter, George D. Proust: The Early Years.
Boston: Little, Brown, 1959.
- Pierre-Quint, Léon. Marcel Proust. Paris: ed.
Les Documentaires, 1955.
- Wilson, Edmund. Axel's Castle. New York: Scribner's,
1959.