

H-France Salon
Volume 13, Issue 13, #2

**Le Théâtre dans *Le Côté de Guermantes* :
« Un Passage éventuel vers un monde nouveau »**

**Laurence Miens
Université de Paris X-Nanterre**

Le 4 juin 1910, débute la deuxième saison des Ballets russes à l'Opéra de Paris. Marcel Proust, qui découvre cette année-là la troupe de Diaghilev, est conquis. Malheureusement, il ne peut pas assister à tous les spectacles qu'il souhaiterait voir. Sa mauvaise santé, et l'urgence d'écrire son roman *À la recherche du temps perdu*, le retiennent souvent enfermé dans sa légendaire chambre de liège. Le 15 juin 1910, il écrit à Mme Edwards, qui l'avait invité à l'Opéra pour revoir les danseurs russes :

Votre petite lettre [...] d'avant-hier a subrepticement introduit dans ma chambre, hermétiquement close comme un refuge contre les vaines agitations et les stériles mélancolies du dehors, un nombre incalculable de « voltes » de joie, de regret, de désir de vous rejoindre à l'Opéra etc. etc. [...] Enfin Madame j'ai été désolé de ne pouvoir aller au *Festin* avec Cléopâtre ou Sheerazade [...] grâce à votre lettre j'ai peint pendant quelques heures dans ma chambre solitaire comme votre ami le grand peintre, des fresques émouvantes — et imaginaires — sur mes murs sans beauté.¹

Proust projette mentalement dans sa sombre chambre les lumineux décors des Ballets russes, échappant ainsi par la force de son imagination à son enfermement de malade et d'écrivain.

Le héros du *Côté de Guermantes*, lui, peut se rendre à l'Opéra, et assister à une représentation de *Phèdre* avec la Berma. Mais échappe-t-il pour autant au confinement auquel le contraignent sa maladie et son isolement mondain ? Sortir, mais pour aller s'enfermer dans un théâtre... Être installé à l'orchestre, loin des aristocrates tant admirés, retirés dans leurs loges...

Peut-être le spectacle permettra-t-il pourtant au héros proustien de s'évader ? On sait que les décorateurs du XIX^{ème} siècle faisaient voyager le public dans les contrées les plus lointaines — reconstituées en toiles peintes et carton-pâte... Le théâtre stimulera-t-il l'imaginaire du héros de Proust au point de lui ouvrir l'accès à « un monde nouveau » ?

Et si la force de l'imagination, décuplée par le spectacle, mettait le personnage principal de la *Recherche* sur la voie des révélations qui le conduiront à composer son œuvre ?...

¹ Marcel Proust, *Correspondance*, éditée par Philip Kolb, 21 vol. (Paris : Plon, 1970–93), XI (1984), p. 345. *Le Festin*, *Cléopâtre* et *Shéhérazade* sont trois titres de ballets donnés par les Russes. Le « grand peintre » auquel Proust fait allusion est José Maria Sert, qui créait les décors et costumes de certains ballets.

Sortir... pour s'enfermer dans une salle de spectacle : le théâtre, un autre confinement

Théâtre et maladie

Longtemps les parents du héros proustien l'ont tenu éloigné des théâtres, jugés dangereux pour sa santé. C'est M. de Norpois qui les a décidés à laisser leur fils se rendre pour la première fois à une représentation théâtrale. Le marquis raconte au jeune héros :

« Monsieur votre père s'alarmait du contre-coup que cette petite escapade pouvait avoir sur votre état de santé, car vous êtes un peu délicat, un peu frêle, je crois. Mais je l'ai rassuré. Les théâtres ne sont plus aujourd'hui ce qu'ils étaient il y a seulement vingt ans. Vous avez des sièges à peu près confortables, une atmosphère renouvelée. »²

Il est vrai que les théâtres furent longtemps inconfortables. Théophile Gautier écrivait :

On oublie trop souvent, en France, les premières lois du bien-être dans les endroits consacrés aux plaisirs scéniques. — Comment jouir d'un joli motif, d'un beau vers, d'un *taqueté* bien précis et bien net, si le coude d'un voisin vous entre dans les côtes, si vous ne savez où pendre votre feutre, et si Décembre vous souffle son haleine glacée par la bouche ronde de la loge ? Il faut le dire, une soirée passée dans la plupart des théâtres de Paris, même aux meilleures places, équivaut à une condamnation à l'estrapade.³

Au XX^{ème} siècle encore, Proust, qui souffre comme son héros de violentes crises d'asthme, appréhende de s'enfermer dans l'atmosphère confinée et poussiéreuse du théâtre. En juin ou juillet 1901, il écrit à Lucien Daudet :

je viendrai un peu quitte à m'en aller si la poussière du théâtre me fait trop mal. Seulement pourrai-je être au besoin si je suis trop mal en redingote. Il me semble que dans un fond de baignoire sous un paletot personne n'en saura rien.⁴

Proust cherche ici à se confiner au fond d'une baignoire, espace exigu qui reproduirait au théâtre, en plus petit, celui de sa chambre protectrice. Il pourrait garder des vêtements simples — comme chez lui — et profiter — un peu — du spectacle... En 1907 encore, Proust est attentif, pour aller entendre Mayol, à prendre « une baignoire pour écarter les fumées »⁵ très denses de la salle du café-concert. On peut comprendre dans ces conditions que l'écrivain préfère parfois rester chez lui pour rêver de théâtre plutôt que d'aller au spectacle.

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol. (Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987–89), I, 448. Désormais, les renvois à cette édition seront intégrés dans le corps du texte et abrégés par le numéro de tome, puis le numéro de page.

³ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol. (Bruxelles : Hetzel, 1858–59), IV, 119.

⁴ Proust, *Correspondance*, II (1976), p. 436.

⁵ Proust, *Correspondance*, VII (1981), lettre du 7 octobre 1907, p. 281.

Mais les parents du héros de la *Recherche*, lorsqu'ils refusent que leur fils aille au théâtre, sont également soucieux de lui éviter des émotions trop fortes. La simple perspective d'un voyage à Venise et à Florence bouleverse tellement le héros proustien qu'elle suffit à le rendre malade :

on dut me mettre au lit avec une fièvre si tenace, que le docteur déclara qu'il fallait renoncer non seulement à me laisser partir maintenant à Florence et à Venise mais, même quand je serais entièrement rétabli, m'éviter d'ici au moins un an, tout projet de voyage et toute cause d'agitation. (I, 386)

Le narrateur ajoute : « Et hélas, il défendit aussi d'une façon absolue qu'on me laissât aller au théâtre entendre la Berma » (I, 386). C'était, aux yeux du héros proustien, entreprendre un voyage aussi :

J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'emmènerait au pied du Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio dei Schiavoni, si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers :

*On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,
Seigneur, etc.* (I, 432)

Mais pas de voyage, pas de théâtre. Le héros proustien est condamné à rester enfermé chez lui. Et lorsque, grâce à M. de Norpois, il pourra enfin voir la Berma, il sera déçu par l'actrice.

Dans *Le Côté de Guermantes*, il retourne pourtant au théâtre, quelques années plus tard, sans aucun enthousiasme, à l'occasion d'une soirée de gala donnée à l'Opéra, où la Berma doit se produire à nouveau dans le rôle de *Phèdre*. Si la maladie, qui le cloîtrait jadis chez lui, ne l'empêche pas cette fois de se rendre au Palais Garnier, c'est un autre genre d'isolement qui menace désormais le héros de Proust au théâtre : un isolement social.

Théâtre et confinement social

A la fin du XIX^{ème} siècle, différentes classes sociales se mêlent au théâtre. La grande bourgeoisie côtoie l'aristocratie à l'Opéra. Mais pour le narrateur de la *Recherche*, les deux classes restent tout à fait distinctes :

il y avait encore à cette époque, entre tout homme gommeux et riche de cette partie de l'aristocratie et tout homme gommeux et riche du monde de la finance ou de la haute industrie, une différence très marquée. (II, 337)

Les fauteuils d'orchestre, les « strapontins », sont « à jamais séparé[s] » des loges et des baignoires par une « frontière », et le narrateur proustien juge cette « limite » infranchissable (II, 340). A l'orchestre même, un étudiant doit « se concilier le voisin que le hasard lui a donné » (II, 339) et le héros de Proust, qui est venu seul à l'Opéra, reste parfaitement isolé, ne converse avec personne. Quant à Mme de Cambremer, petite bourgeoise entrée dans la noblesse provinciale par son mariage, elle a bien réussi à se faire céder une loge par la princesse de Parme, mais elle n'est pas pour autant intégrée à la haute société aristocratique, et malgré ses efforts pour « imiter les toilettes et le chic de la duchesse de Guermantes », elle continue à ressembler « à quelque pensionnaire provinciale » (II, 354). En somme, le narrateur constate qu'on n'échappe pas à son milieu quand on se rend à l'Opéra, et qu'on reste

prisonnier de son monde et de sa classe sociale, même lorsqu'on « sort » pour aller au théâtre. L'hôtel particulier des Guermantes déjà, enfermait chacun dans son espace social propre : Jupien dans sa boutique de giletier donnant sur la cour, la famille bourgeoise du narrateur dans son appartement, le duc et la duchesse dans la partie de l'hôtel qui leur est réservée. Le théâtre reproduit le même cloisonnement social.

Mais il a pourtant un grand pouvoir, pressenti par le héros proustien dès son enfance : celui de faire voyager le spectateur.

S'enfermer dans une salle de spectacle... pour s'évader : le théâtre comme voyage

Lors de la soirée de gala à l'Opéra, le héros de Proust va faire simultanément trois voyages dans des lieux et à des époques tout différents. Grâce à une scénographie qui, loin de se restreindre aux limites du plateau, gagnera toute la salle du palais Garnier, le personnage proustien pourra participer à une représentation de la « vie inimaginable » (II, 337) pour lui de l'aristocratie du XIX^{ème} siècle ; mais en même temps il se trouvera emporté dans le royaume sous-marin onirique et fantaisiste d'Offenbach, tout en étant enveloppé dans le paysage poétique de l'Antiquité mythique racinienne.

Voyager dans la vie des aristocrates avec Meilhac et Halévy

Proust introduit dans son récit une référence théâtrale qui mérite de retenir l'attention : c'est *Le Mari de la débutante* (II, 343) de Meilhac et Halévy.⁶ A l'acte III de cette comédie, voici le décor que le public découvre en toile de fond sur le plateau :

La scène d'un théâtre ; vu par derrière, un décor qui doit représenter un jardin ; à gauche, un banc de gazon. — La toile du fond représente la salle de ce théâtre, pleine de spectateurs, avec la rampe allumée, on voit le souffleur dans son trou, le chef d'orchestre à son pupitre, les musiciens à l'orchestre, etc., etc.

*L'aspect de ce décor doit être semblable à celui qui se présenterait aux yeux, si, placé au fond de la scène, on regardait la salle un jour de représentation.*⁷

L'allusion de Proust à la comédie de Meilhac et Halévy renvoie donc à un dispositif de « théâtre dans le théâtre » que le romancier va lui-même utiliser dans *Le Côté de Guermantes* : spectateur, le héros proustien regarde d'autres spectateurs qui assistent à une représentation théâtrale.⁸

Mais si la toile de fond de Meilhac et Halévy montre sur scène une salle de spectacle et son public, Proust, lui, recourt à une scénographie plus novatrice qui annonce ce qu'on appellera un siècle plus tard le théâtre immersif : il transforme la salle de l'Opéra tout entière, avec son orchestre, ses baignoires, en une immense scène où chacun, quel que soit son statut social, est

⁶ Comédie en quatre actes représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre du Palais-Royal, le 5 février 1879.

⁷ *Théâtre de Meilhac et Halévy*, 8 vol. (Paris : Calmann Lévy, 1899–1902), VI (1900), p. 94.

⁸ Dans ses brouillons, Proust avait d'abord songé à citer *Le Roi Candaule*, autre comédie des mêmes auteurs qui présente elle aussi un dispositif de « théâtre dans le théâtre » ; la didascalie liminaire plante le décor : « *Les couloirs d'un théâtre. Au fond de la scène, les baignoires. [...] Par l'embrasement de la loge, on voit la salle éclairée et, au lointain, la scène.* », *Théâtre de Meilhac et Halévy*, I (1899), p. 331.

spectateur des autres spectateurs, et joue un rôle pour eux. Tout le public participe au même spectacle — « une soirée de gala à l'Opéra » (II, 336) — dans le même espace scénique : la salle du palais Garnier.

Il semble alors que le cloisonnement social vacille. Le regard que porte le héros-spectateur sur les aristocrates joue avec le « quatrième mur » : « les gens du monde étaient dans leurs loges (derrière le balcon en terrasse) comme dans des petits salons suspendus dont une cloison eût été enlevée » (II, 339). Quant aux dames de Guermantes, elles communiquent soudain avec l'orchestre :

la duchesse [...] leva vers moi la main gantée de blanc qu'elle tenait appuyée sur le rebord de la loge, l'agita en signe d'amitié [...] la princesse [...] fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante et céleste de son sourire. (II, 358)

Le héros de Proust peut ainsi avoir l'impression de pénétrer dans le monde de l'aristocratie qui lui était jusqu'alors fermé.⁹ Mais des voyages bien plus lointains et dépaysants l'entraînent vers d'autres horizons encore.

Voyager dans le Royaume marin d'Offenbach

En 1858, Offenbach compose, sur un livret de Crémieux et Halévy, *Orphée aux Enfers*.¹⁰ En 1874, il en donne une nouvelle version, à la scénographie plus éblouissante encore. Le héros de Proust se souvient d'ailleurs, dans les *Jeunes filles*, de l'un des décors d'*Orphée* :

Une seule fois un des palais de Gabriel me fit arrêter longuement ; c'est que la nuit étant venue, ses colonnes dématérialisées par le clair de lune avaient l'air découpées dans du carton et me rappelant un décor de l'opérette *Orphée aux Enfers*, me donnaient pour la première fois une impression de beauté. (I, 480)

Mais en août 1874, une troisième version de l'opéra-bouffe se voit augmentée d'un épisode nouveau qui ravira Mallarmé : « Le Royaume de Neptune ». ¹¹ Peu de dialogue, pas de chant, mais de la musique et des ballets. On voit la scène progressivement immergée ; puis apparaît, asséchée, la « grotte des Crustacés », où évoluent des raies, un chien de mer, un homard, un cyprin, des crevettes ; alors les fonds sous-marins révèlent divers poissons en promenade au milieu des rochers. Suivent le réveil d'Amphitrite, la naissance de la Perle, et voici dans l'Atlantide le cortège des tritons, des amazones aquatiques, le grand ballet des océanides qui s'achève, dans une crypte marine, sur « le triomphe de Neptune ». ¹²

⁹ « Cependant, elle (la duchesse) restera encore longtemps une “apparition théâtrale” qu'on peut contempler, mais non aborder, dans les rues parisiennes », note Nell de Hullu-van Doeselaar, « Le théâtre dans le théâtre ou la scène de la baignoire », *Proust et le théâtre, Marcel Proust aujourd'hui* 4 (2006) : 71–95 (p. 86).

¹⁰ Hector Crémieux est un parent éloigné de Marcel Proust par la famille de sa mère, dont le grand-oncle Adolphe Crémieux, avocat et homme politique, plusieurs fois ministre, avait aussi collaboré à l'écriture du livret de *Guillaume tell*, l'opéra de Rossini.

¹¹ Dans *La Dernière Mode*, dont il fut rédacteur de septembre à décembre 1874, Mallarmé évoque une dizaine de fois le spectacle du « Royaume de Neptune », comme le rappelle Guy Ducrey, *Tout pour les yeux* (Paris : PUPS, 2010), p. 285. En revanche, Zola n'appréciait guère les opérettes mythologiques d'Offenbach dont il se moque dans le premier chapitre de *Nana*.

¹² Voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach* (Paris : Gallimard, 2000), p. 496.

Ce voyage sous-marin, c'est aussi celui que fait le héros de Proust dans *Le Côté de Guermantes*. A ceci près que les « grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux » (II, 338), apparaissent non sur la scène, mais dans la salle de l'Opéra. Proust crée avant l'heure un dispositif scénographique de « projection » (II, 338)¹³ qui se développera dans le courant du XX^{ème} siècle quand les progrès de la technologie numérique permettront de projeter dans la salle un décor lumineux qui viendra se superposer à l'architecture de la salle de théâtre et qui enveloppera les spectateurs.¹⁴ De même, dans *Le Côté de Guermantes*, tout le public se trouve immergé dans un décor féerique. On y voit un canapé « rouge comme un rocher de corail » (II, 341), des « coquillages » et des « perles » (II, 353), « les madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre » (II, 357). On rencontre, comme chez Offenbach, les « tritons barbus », les « radieuses filles de la mer » (II, 340) et « un poisson qui passe » (II, 343) : le marquis de Palancy. Comme dans « Le Royaume de Neptune », les tableaux montrent alternativement la salle plongée « dans le cristal ébloui des eaux » (II, 341) et la « baignoire » de la princesse de Guermantes, « asséchée, émergée, qui n'appartenait plus au monde des eaux » (II, 343).

Mais ce voyage onirique qui plonge le héros proustien sous les mers se double d'un autre voyage qui lui permet d'entrer dans les paysages de la Grèce antique et mythique.

Voyager dans la Grèce antique de la Phèdre racinienne

Sur la scène de l'Opéra ce soir-là, on ne donne pas un opéra-bouffe ni une féerie, mais « un acte de *Phèdre* » (II, 336). La magie du théâtre immersif opère à nouveau, et le héros de Proust voit se répandre dans la salle l'univers poétique de Racine.

Le récit de la soirée à l'Opéra est saturé par le lexique de la tragédie racinienne et suscite ainsi dans la salle du Palais Garnier les décors, mais aussi les créatures mythologiques au milieu desquels vivent les personnages de *Phèdre*. Aux « mers », aux « flots », au « séjour de l'aimable Trézène », au « triste séjour », au « rivage malheureux », du paysage racinien font écho « la mer », « le flot », les « sombres séjours », « le séjour des mortels », les « strapontins du rivage », du décor proustien. On trouve encore, dans *Phèdre* comme dans *Le Côté de Guermantes*, le « temple », l'« autel ».¹⁵ Dans ces décors jumeaux apparaissent des créatures similaires chez Racine et chez Proust : les « dieux », les « déesses », « Diane », « Junon », « Minerve », « Vénus », les « monstres », les « mortels » du dramaturge classique se réincarnent dans le roman proustien en « dieux », et « déesse(s) » ; « la princesse de Guermantes » est « belle et légère comme Diane » ; sa coiffure fait songer au « paon de

¹³ Proust évoque aussi « le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres » (II, 341).

¹⁴ Nous songeons par exemple aux spectacles féeriques (dont un *Orféo* en 1998) montés par la compagnie canadienne Lemieux Pilon 4D Art qui projette un décor lumineux en superposition sur l'architecture de la salle de spectacle en prolongement de la représentation scénique. Plus récemment en 2019, à Venise (ville chère à Proust), le décor pour *Arlecchino e l'anello magico*, d'après Goldoni, était aussi fait de projections lumineuses qui venaient se superposer aux balcons de la salle du théâtre Goldoni.

¹⁵ Dans *Phèdre* par exemple : v. 14 : « mer », v. 1632 : « flots » ; v. 2 : « séjour de l'aimable Trézène », v. 387 : « triste séjour » ; v. 267 : « Rivage malheureux » ; v. 280 : « temple » ; v. 284 : « autels ». Dans *Le Côté de Guermantes* : « mer », « flot » « séjour des mortels », « strapontins du rivage » (II, 340) ; « sombres séjours », « temple de l'art lyrique » (II, 339) ; « autel » (II, 344).

Junon » et le corsage de la duchesse de Guermantes rappelle « l'égide étincelante et frangée de Minerve » ; elles sont entourées par « les monstres marins et sacrés [...] du Jockey-Club », les « monstres inférieurs », tandis que le héros de Proust, environné par les « mortels » qui occupent les fauteuils de l'orchestre, combat une « phrase monstrueuse » qui échappe à sa mémoire.¹⁶

Le héros proustien peut donc penser que le théâtre dans lequel il est venu s'enfermer lui a paradoxalement ouvert les portes d'autres mondes : celui de l'aristocratie, celui de la féerie marine, celui du « mythe solaire »¹⁷ de *Phèdre*. Mais ce triple voyage imaginaire ne va-t-il pas conduire le héros de la *Recherche* vers d'autres découvertes encore ?...

S'évader... pour rentrer en soi : le théâtre comme bain révélateur

Une révélation sur l'aristocratie

Tandis qu'à l'Opéra, le personnage principal de la *Recherche* participe, comme par effraction, à une « scène de la vie familière et spéciale de la princesse [de Guermantes] » (II, 342), les aristocrates tout à coup participent à une « vulgaire soirée de [l]a vie quotidienne » (II, 338) du public bourgeois et populaire. Cela ne suggère-t-il pas que les aristocrates ressemblent plus au reste du public que le héros de Proust ne s'y attendait ? Les Guermantes et les personnages de Meilhac parlent le même langage, récitent le même dialogue caractérisé par « l'absence de poésie, de grandes pensées » (II, 343) : « Voulez-vous des bonbons ? » (II, 342), « Oui, je veux bien une cerise » (II, 343).¹⁸ Le héros proustien refuse encore de croire à la vérité que révèle le spectacle de la salle à l'Opéra : « j'étais bien loin d'en conclure qu'elle [la princesse de Guermantes] et ses invités fussent des êtres pareils aux autres » (II, 342). Pourtant, le « théâtre dans le théâtre » de Meilhac et Halévy (auteurs préférés de la duchesse de Guermantes), interprété par les aristocrates lors de la soirée de gala à l'Opéra, met bien en scène cette vérité qui ne cessera de se confirmer dans *Le Côté de Guermantes* et dans la suite de la *Recherche*.

La même vérité est aussi révélée par le décor et les personnages d'*Orphée aux Enfers* qui se superposent à ceux du *Mari de la débutante* dans la salle du Palais Garnier. A l'origine, l'opéra-bouffe de Crémieux et Halévy mettait en scène des divinités qui tournaient en dérision la cour de Napoléon III. De même le spectacle donné par les loges et les baignoires marines à l'Opéra le soir de *Phèdre* offre une image sarcastique de l'aristocratie de la fin du XIX^{ème} siècle. C'est ce que le narrateur du *Côté de Guermantes* nous suggère, mais que le héros de Proust, qui n'a pas encore perdu toutes ses illusions mondaines, ne veut pas reconnaître.

¹⁶ Dans *Phèdre* par exemple, v. 285 : « Déesse », v. 181 : « Dieux » ; v. 360 : « Minerve » ; v. 1404 : « Diane », « Junon » ; v. 249 : « Vénus » ; v. 79 : « monstres », v. 1611 : « mortels ». Dans *Le Côté de Guermantes* : « déesse(s) », « dieux » (II, 340, 342, 352, 357) ; « Minerve », « Junon » (II, 357) ; « Diane » (II, 355) ; « Vénus » (II, 349) ; « monstres » (II, 340, 352, 353) ; « phrase monstrueuse » (II, 338) ; « mortels » (II, 340).

¹⁷ Expression de Bergotte dans sa plaquette sur Racine (I, 435).

¹⁸ Danièle Gasiglia-Laster a noté ce thème des bonbons récurrent dans la comédie de Meilhac et Halévy citée par Proust et dans *Le Roi Candaule*. Voir « Les références de Proust aux pièces sorties du répertoire : une intertextualité à retrouver », *Proust et le théâtre, Marcel Proust aujourd'hui* 4 (2006) : 135–53 (p. 143).

Il lui faudra du temps pour que ses yeux se décillent. Pourtant, le théâtre, en le faisant sortir des rêveries mondaines où il se confinait pour l'envelopper dans le décor en carton-pâte de l'aristocratie, est une étape de son apprentissage. De la même façon, il aura fallu du temps au héros de Proust pour comprendre l'art de la Berma. C'est l'expérience de la représentation de *Phèdre* à l'Opéra et l'immersion dans le décor racinien et qui lui permettront d'apprécier à sa juste mesure le génie de l'actrice.

Une révélation sur l'Art

Autrefois, le héros proustien cherchait désespérément des points d'appui dans les conversations (avec Norpois, Bergotte, Swann) ou dans des écrits médiocres (l'entrefilet d'un journal) pour imaginer ce que pouvait être l'art de la Berma. Mais tous ces jugements mondains, et même la plaquette de Bergotte sur Racine, ne lui avaient apporté qu'« une idée préalable, abstraite et fautive » (II, 348) du génie de l'actrice. Il lui a donc fallu se délivrer des « idées de “beauté”, “largeur de style”, “pathétique” » (II, 349) que lui imposaient le monde et la littérature pour trouver en lui le silence propice à la révélation artistique. Il lui a fallu aussi éteindre en lui le « trop grand désir » (II, 349) de comprendre l'art de la Berma, décuplé par son imagination. En somme, un double confinement, protégeant non seulement des autres, mais aussi de soi, était nécessaire. Alors il est devenu possible d'accéder à une « impression individuelle » (II, 349). — À condition cependant de se déconfiner pour retourner s'enfermer au théâtre...

À l'Opéra, le héros proustien découvre que la Berma elle aussi doit composer avec l'intériorité et l'extériorité. Contrairement à ses camarades dont les « intentions entour[e]nt comme une bordure majestueuse ou délicate la voix et la mimique », la grande tragédienne porte à la scène un jeu dont les « intentions » restent « intériorisées » (II, 347). Le héros de Proust comprend alors les raisons de son ancienne déception : « mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas tant ils s'y étaient profondément résorbés » (II, 347). C'est pourtant en intériorisant son jeu que la Berma, paradoxalement, le fait rayonner autour d'elle :

tout cela, voix, attitude, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers [...] que des enveloppes supplémentaires qui au lieu de la cacher ne rendaient que plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé. Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie. (II, 348)

Or de même que l'art de l'actrice apparaît comme une « superposition » d'éléments « fondus » les uns dans les autres, « dans une sorte de rayonnement » (II, 348), de même le héros de la *Recherche* s'enveloppe à l'Opéra dans une superposition de décors différents et de personnages de théâtre variés qui sont autant de projections lumineuses dues à un « réflecteur » (II, 338) interne manœuvré par son imagination.¹⁹ Elles illuminent les

¹⁹ Nell de Hullu-van Doeselaar voit dans le récit de la soirée à l'Opéra un exemple de « l'art du compartimentage, la composition “en mosaïque” chère à Proust », « Le théâtre dans le

« ténèbres » (II, 341) de la salle de spectacle comme pour venir symboliser les révélations qui vont faire ce soir-là leur chemin dans l'esprit du héros de Proust. La mise en scène par le narrateur, dans la salle de l'Opéra, du *Mari de la débutante*, d'*Orphée aux Enfers* et de *Phèdre* est bien, autour de ces œuvres fondues les unes dans les autres, « une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie ».

Ainsi le dispositif scénographique de surimpression mime-t-il à l'Opéra, autour du héros de la *Recherche*, le « fondu » du jeu de la Berma ; mais il révèle aussi le « fondu » de l'écriture proustienne, le « fondu » de toute œuvre d'art.²⁰

Dans *Le Côté de Guermantes*, Proust, en qui l'on voit souvent un éternel confiné, montre que sortir de soi, de chez soi, c'est souvent aller s'enfermer ailleurs... Mais il montre aussi que le repli sur soi est à l'origine de bien des visions libératrices et des voyages poétiques. Ce qu'il imagine dans la salle de l'Opéra, avec une intuition théâtrale étonnante, c'est un spectacle immersif fait de projections en surimpression que ne connaissait pas encore le théâtre de son époque, lequel n'utilisait la lanterne magique que pour le spectacle scénique, ainsi que Proust avait pu le voir dans la représentation de la *Walkyrie* donnée en 1893 au palais Garnier.

La scénographie novatrice imaginée par l'auteur de la *Recherche* rend possible, dans *Le Côté de Guermantes*, une étape de l'apprentissage mondain et artistique du héros. Dans *Le Temps retrouvé*, lorsqu'il sortira du confinement imposé par la maladie, et retournera dans le monde théâtralisé des *Guermantes*, l'expérience théâtrale de l'Opéra trouvera son aboutissement, et l'élaboration de l'œuvre littéraire pourra commencer.

Laurence MIENS
Université Paris X-Nanterre

H-France Salon

ISSN 2150-4873

Copyright © 2021 by the H-France, all rights reserved.

théâtre ou la scène de la baignoire », p. 72. Mais nous préférons, avec Proust lui-même, parler ici, plutôt que de juxtaposition, de « superposition » où tout vient se fondre.

²⁰ « [S]i on cherche ce qui fait la beauté absolue de certaines choses, des *Fables* de La Fontaine, des comédies de Molière on voit que ce n'est pas la profondeur ou telle ou telle autre vertu qui semble éminente. Non c'est une espèce de fondu, d'unité transparente où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste au dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation [...]. Je suppose que c'est ce qu'on appelle le vernis des maîtres. » Lettre de Proust à Anna de Noailles, 12 ou 13 juin 1904, *Correspondance*, IV (1978), p. 156.