Université Lumière Lyon 2
Doctorat en Lettres et Arts

Université du Québec à Trois-Rivières
Doctorat en Lettres

# *« Un soir, ils allèrent au théâtre... »*

# Scènes de théâtre dans les romans français et canadiens-français (1871-1949)

Thèse de doctorat en cotutelle pour l'obtention du grade de Docteur
de l'Université Lyon 2 et de l'Université du Québec à Trois-Rivières
présentée et soutenue publiquement le 24 octobre 2011

par

Véronique Labeille

Sous la direction de :
Bernadette Bost (Université Lumière Lyon 2)
&
Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières)

Devant un jury composé de :

Mme Bernadette Bost, Professeure émérite, Université Lumière Lyon 2
M. Hervé Guay, Professeur régulier, Université du Québec à Trois-Rivières
Mme Sylvie Jouanny, Professeure des Universités, Université Paris-Est Créteil
M. Michel Lacroix, Professeur régulier, Université du Québec à Montréal

La scène de théâtre, élément encore inexploré et pourtant clef dans de nombreux romans, questionne les liens entre l'œuvre et le médium enchâssé. À l'aide d'un *corpus* de romans français et canadiens-français, parus entre 1871 et 1949, cette étude repère les traits récurrents de la scène de théâtre, quels que soient l'époque, l'esthétique ou le lieu d'écriture du romancier. *Topos* privilégié pour le texte qui opère par ce biais un « retour sur lui-même », les questions de la réflexivité et de la spécularité éclairent ce que peut le théâtre dans le texte. À partir d'une lecture sociocritique, articulant l'art et le social, notre étude de la scène de théâtre couvre à la fois la dimension propre à l'art dramatique et celle inhérente au théâtre envisagé comme outil de classification sociale. Le costume, le corps des artistes, les lumières, ainsi que les espaces théâtraux, les types de public et la mondanité à l'œuvre dans la salle sont, entre autres, autant de facettes que notre analyse met au jour. Le prisme de la scène de théâtre ainsi révélé transcende l'intériorité de l'art et l'extériorité du social par le truchement du corps. Entre ce qu'André Belleau nomme le « code » et la « parole », la scène de théâtre incarne les deux aspects, elle les lie étroitement et les dépasse grâce aux corps tout à la fois érotisés et socialisés.

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

The theater scene, key element of several novels yet unexplored, questions the bounds between the medium and the œuvre within. Supported by a *corpus* made of French and French Canadian novels published between 1871 and 1949, this work argues the recurrent specificities of the theater scene, whatever the time, the aesthetics or the place from which the novelist writes. Becoming a privileged *topos* for the text that operates « a return on itself », the questions of reflexivity and specularity enlighten what theater can do to the text. From a sociocritic reading articulating social and art matters, our study on the theater scene covers not only the dramatic art's aspect but also the theater aspect thought as a social classification tool. The costume, the body of the artist, the lights, but also the theatrical spaces, the category of public and the society life happening in the theater hall are, if anything else, some facets our work would like to point out. The prism of the theater scene once revealed goes beyond the interiority of art and the exteriority of the social behavior through and thanks to the body. Between what André Belleau calls the « code » and the « parole (speech)», the theater scene embodies both aspects, links them both tight and goes past them thanks to the bodies that are both eroticized and socialized.

# REMERCIEMENTS

Mes premières pensées vont à mes directeurs, que je remercie chaleureusement et avec émotion. C'est grâce à leur exigence, leurs conseils et leur confiance que j'ai pu mener ce travail à son terme.

Ma vive gratitude va à Bernadette Bost pour avoir accepté cette cotutelle et pour l'attention constante qu'elle a généreusement accordée à mes travaux.

Je remercie très sincèrement Hervé Guay qui a consenti à reprendre au vol la direction de cette thèse et qui a su faire preuve d'une bienveillante sympathie. Ses paroles chaleureuses et encourageantes ont, dès notre première rencontre, été d'un réel réconfort.

Ma dette est grande envers Michel Lacroix qui a pris le temps des lectures et relectures, quels que soient les liens, officiels puis officieux, de la cotutelle. Son esprit méthodique et rigoureux, sa vivacité critique, ont été un modèle tout au long de ma formation. Je tiens à lui manifester toute ma reconnaissance pour les pistes de recherche, les indications nombreuses et toujours pertinentes, qui m'ont guidée et qui m'ont appris à plonger, toujours plus avant, dans les textes.

Je voudrais dire ici toute ma reconnaissance à Marc André Bernier et à la chaire de rhétorique du Canada qui a financé une partie de mon doctorat et m'a permis de vivre la grande aventure de la cotutelle et de découvrir le Québec. Les années passées de ce côté de l'océan ont été intellectuellement et personnellement enthousiasmantes et enrichissantes.

Je n'aurais pu mener à bien ces années de recherche sans le soutien du Ministère des Relations Internationales qui a pris financièrement en charge mes séjours québécois. Je remercie aussi le département Arts du Spectacle de l'Université Grenoble 3 Stendhal qui m'a accueillie en tant qu'A.T.E.R lors de ma dernière année de doctorat et m'a permis non seulement d'enseigner, mais également de travailler avec les associations théâtrales de la région (3ème Bureau et Théâtre À la Page). L'épanouissement dans le travail d'équipe a été pour moi salutaire en cette période de rédaction.

Pour l'accueil chaleureux, la stimulation intellectuelle de leurs séminaires et la transmission de leurs savoirs, mes pensées vont à Marc André Bernier (UQTR), Marty Laforest (UQTR), Jacques Paquin (UQTR) et Nicolas Xanthos (UQAC).

Merci à Gilbert David et à l'équipe de « Rappels », merci à Mirella Vadean et à l'équipe de « Penser la théorie », groupes auxquels j'ai eu le plaisir de participer et avec qui j'ai pu échanger mes recherches.

Je n'oublie pas les conseils avisés d'Olivier Bara (Université Lumière Lyon 2), qui a eu la gentillesse de m'indiquer plusieurs points théoriques et méthodologiques durant l'élaboration de mes recherches.

Cette cotutelle n'aurait pu être menée à bien sans l'efficacité et l'amabilité du personnel administratif de Lyon 2 et de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Qu'ils en soient ici toutes et tous remercié-e-s.

Un merci tout particulier aux membres du groupe CAS-PHABIO de l'Institut de Physique Nucléaire de Lyon, qui m'ont si gentiment encouragée et accueillie au sein de leurs locaux dans le dernier mois de rédaction estivale.

Que mes correctrices acharnées et infatigables trouvent ici ma profonde reconnaissance. Chantal Labeille, relectrice chevronnée de la première heure à qui je décerne le grade de « docteure ès synonymes », et Marie-Françoise Testa, merci pour les relectures et la chasse à la coquille, mais également pour l'intérêt manifesté à l'égard de mon travail. À Emmanuelle Merhing pour avoir éprouver les premières versions autour de l'abyme et en avoir sondé le flou des profondeurs. À Loane Bigorgne, pour qui les protocoles typographiques des notes de bas de page n'ont plus de secrets. Merci à toutes pour ce travail minutieux et pour votre soutien.

Ma vive affection à Olivier Lapointe, pour les discussions tardives et disparates, tant sur les institutions québécoises que sur les bières locales. Merci aussi pour tes commentaires avisés et pour ta relecture défiant les lois de la relativité !

À Emmanuelle Merhing et Marie-Anne Torrès, pour la complicité, l'écoute, le soutien indéfectible et... les gâteaux au chocolat. Précieux moments de détente et d'échanges, toujours réconfortants.

À Aurore Fossard, avec qui j'ai eu le plaisir de cofonder l'association « Les Têtes Chercheuses ». À Stéphane Caruana qui a complété l'équipe et qui a eu le courage et la force de supporter le binôme ! Mais plus que cela, Aurore, merci pour les discussions à bâtons rompus, comme pour les heures silencieuses partagées en bibliothèques, pour ton énergie et ta combativité ; Stéphane, merci pour ton soutien et pour tous ces fous rires partagés.

À mes parents, ma sœur, ma famille, j'envoie toute mon affection et ma reconnaissance pour m'avoir soutenue et supportée (pas seulement sportivement) durant ce long travail ; à Jean-Luc Fréchou, mon oncle, merci de m'avoir régulièrement laissé les clefs de ta maison de ta campagne pour des retraites d'écriture paisibles et efficaces.

Je pense tout particulièrement à mon grand-père, qui aurait aimé tenir ces pages entre ses mains et à qui je les dédie.

À Étienne, forcément, qui sait tout ce que je lui dois. Ta présence, ta patience, ton esprit critique, ta confiance. Sans cela, tout aurait été plus dur...

# NOTES DE L'AUTEURE

Afin de ne pas surcharger le texte, nous limiterons autant que possible le nombre de notes de bas de page. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de ne pas utiliser le « *Idem* » usuel. Les citations dépourvues de note renvoient donc à la page de l'œuvre indiquée à la note précédente.

Les passages en italiques dans les citations le sont de la main de l'auteur s'il n'en est pas précisé autrement.

Les textes en anglais sont traduits par nous, avec l'aide d'Aurore Fossard, en note de bas de page.

# SOMMAIRE

*Remerciements* ..... *5*

*Notes de l'auteure* ..... *5*

*Sommaire* ..... *7*

*Introduction* ..... *13*

1. La scène de théâtre comme objet de recherche ..... 15
   État de la question ..... 20
   Méthodologie et perspectives théoriques ..... 22
2. Un *corpus* pluriel ..... 26
3. L'état du champ littéraire et du champ dramatique ..... 28
4. Plan de l'étude ..... 34

***Premier Chapitre***
***Un théâtre du corps***

**I. Le costume ..... 37**

A. *La Curée* ..... 38

1. *Les Amours du beau Narcisse et de la Nymphe Écho*, pièce en trois tableaux ..... 39
   Le temps des répétitions ..... 40
   Le premier tableau : « la tentation de la chair » ..... 45
   Le deuxième tableau : « la tentation de l'or » ..... 47
   Le dernier tableau : la Nature et la Mort ..... 51
2. Le costume de bal ..... 58
   Mise en scène de soi ..... 59
   Le demi-nu ..... 61
3. Vêtement féminin / masculin ..... 63

B. Du « je » à l'autre ..... 69

1. Le costume et les clivages des identités ..... 69

Le vêtement qui est celui d'un autre ..... 70
Clivage entre comédien et personnage ..... 74

2. Convention de la mode et cas de brouillage ..... 80

3. Costume et vêtement : notes historico-sociologiques ..... 83
Le costume de scène ..... 83
Les comédiennes et la mode ..... 86
Le costume dans la salle : l'influence des actrices ..... 88
Le couturier : théâtre et Beaux Arts ..... 89

C. Liens entre vêtement, costume et théâtralité ..... 92

1. La mise en scène de soi ..... 92
Le mentir-vrai ..... 92
Le jeu d'une spectatrice ..... 98
La scène du monde ..... 102

2. Le vêtement hors théâtre ..... 106
Objet d'art et de consommation ..... 107
Les personnages de l'entre-deux ..... 109

3. Un contre-exemple : Valery ..... 112

**II. Corps dans le texte, corps sur la scène ..... 115**

A. Corps esthétisé, corps érotisé ..... 115

1. Exhibition du corps ..... 116
Les formes du corps ..... 116
Spectacle des regards ..... 122
Relations entre corps et objet de désir ..... 124

2. Spectacle du corps ..... 129
Divertissement et nudité ..... 129
L'érotisme : valence positive ou négative ? ..... 132
Divertissement et lieux de représentation ..... 137

B. Liens à la prostitution, commerce de la chair ..... 141

1. La femme publique ..... 141
De la rue à la scène, parcours et lieux communs ..... 142
La représentation des femmes dans les romans écrits par des femmes ..... 145

2. « La » femme stéréotypée ..... 148
Du côté du discours social ..... 148
Confrontation avec le rôle de Phèdre ..... 153
Brouillage des identités ..... 159

## *Deuxième chapitre*
## *Le théâtre comme lieu de rassemblement des corps*


**I. Le théâtre comme « objet » d'une classification esthétique et sociale ..... 170**

A. Théâtre et cadre urbain ..... 170

1. Faire du théâtre pour gagner sa vie ..... 171
   - À l'Emp'clich' ..... 171
   - Dans le salon de Dufferein-Chautel ..... 174
   - Vagabonde et libre ..... 176
2. La métropole, le bon et le mauvais théâtre ..... 180
   - Condamnation conjointe du théâtre et de la ville ..... 180
   - Concentration de l'art à Montréal ..... 181
   - Distinction entre ville et métropole ..... 183
3. Visite des lieux culturels dans le Montréal de Bessette ..... 189
   - « Les divertissements de la métropole » ..... 189
   - Théâtre et censure ..... 192
   - « L'art doit être libre » ..... 196
4. « Nous en sommes à l'enfance de l'art » ..... 200
   - Paris, New-York ..... 205

B. Le théâtre hors des sentiers battus ..... 208

1. L'Université populaire ..... 208
   - La Nouvelle idole ..... 208
   - Point de vue sur les projets révolutionnaires ..... 211
2. Un spectacle à l'église ..... 217
   - Les temps de la soirée ..... 218
   - La représentation de la culture dans le texte ..... 222

**II. Le théâtre comme lieu du collectif ..... 228**

A. Les espaces du théâtre ..... 230

1. Le plateau ..... 232
   - Les éléments existentialistes et le théâtre ..... 234
2. Les espaces de transition ..... 240
   - Représentation symbolique des espaces du roman ..... 240
   - Le théâtre en figure de Janus ..... 242
   - Le guide ..... 245

B. L'espace des spectateurs ..... 247

1. Le montré/caché ..... 248
   - L'intimité dévoilée ..... 249
   - La loge : un espace double ..... 256

2. La salle : lieu de débauche et salon mondain ..... 258
Scission et mélange ..... 258
L'artiste spectatrice ..... 261
3. Cas de traitements spécifiques du *topos* ..... 264

C. Les spectateurs dans le texte ..... 269
1. Salle comme lieu de contemplation pour le spectateur ..... 270
Le héros de l'intelligence ..... 270
Les intercesseurs ..... 274
2. Types de jugements esthétiques ..... 276
L'élite littéraire ..... 277
Les journalistes ..... 283
Le voisin ..... 287
L'auditeur-spectateur ..... 291

## *Troisième chapitre*
## *Poétique de la scène de théâtre*

**I. Composition de la scène de théâtre ..... 302**

A. La délimitation de la scène de théâtre ..... 303
1. La préparation à la sortie ..... 303
Un grand moment à venir ..... 303
Une distraction quotidienne ..... 306
Une obligation mondaine ..... 309
2. La construction d'un espace-temps singulier ..... 311
3. L'axe : la salle et les planches ..... 314

B. Procédés poétiques ..... 319
1. L'*Ut theatrum poesis* ..... 320
2. Les tableaux vivants ..... 322
3. Le *topos* du sensible ..... 324
Voir et entendre ..... 325
Le silence ..... 326
L'émoi du spectateur ..... 329
Du corps vu au corps touché ..... 331

C. Théâtre et roman : jeux de miroirs ..... 334
La mise en abyme, définition théorique ..... 335
Discussions sur la mise en abyme ..... 339

**II. Phénomènes de réflexivité et scènes de théâtre ..... 346**

1. Sous les dorures, la crasse ..... 346

2. Confrontation esthétique ..... 349
Une *mimesis* contrariée ..... 349
Des *topoï* décadents ..... 353
Un regard ironique sur le théâtre ..... 357
3. Un désordre esthétique : cas de brouillage ..... 361
Confrontation du Moi et de l'Autre ..... 361
Du Théâtre-Italiens à la serre ..... 363
Le point de vue de la spectatrice ..... 364
Roman et tragédie ..... 369
4. Proust et les signes du théâtre ..... 370
L'art de dire ..... 371
Le théâtre : un art de l'effet ..... 375
De l'autre côté de la rampe ..... 378
5. Hommage esthétique ..... 383
La « magique prose » ..... 383
Entre scène et hors-scène ..... 388
*Une esthétique de l'impossible* ..... 393

***Conclusion ..... 399***

1. Un faisceau de *topoï* ..... 399
2. La scène de théâtre comme élément différenciateur des esthétiques ..... 404
3. Un retour sur soi ..... 405
4. Un exemple hors *corpus* ..... 408

***Bibliographie ..... 417***

A. *Corpus* primaire ..... 417
1. *Corpus* d'analyse ..... 417
2. Autres œuvres ..... 418
3. Articles et essais ..... 419

B. *Corpus* secondaire ..... 420
1. Histoire et théorie de la littérature ..... 420
2. Histoire et théorie du théâtre et des arts ..... 423
3. Histoire et théorie culturelle et sociale ..... 426
4. Essais critiques sur les œuvres du *corpus* ..... 427
5. Varia ..... 430

# INTRODUCTION

Ce sera l'histoire d'un homme fou amoureux de sa sœur qui ira à l'Alhambra oublier ses amours. Ce sera l'histoire d'un couple platonique qui s'émouvra au théâtre jusqu'à s'effleurer les mains. Ce sera l'histoire d'un jeune journaliste qui tâtera de la ville et de ses vices à travers les théâtres de Montréal. Ce sera l'histoire d'un érudit taciturne qui scrutera la salle de théâtre et les spectateurs, d'un autre, herméneute, qui cherchera la signification de chaque signe, et d'un autre encore, conservateur, qui croira reconnaître sa femme dans les traits d'une spectatrice. Ce sera l'histoire d'un jeune homme fasciné par une comédienne et ému lors d'une répétition d'*Ondine*, sans costume ni lumière. Et d'autres encore...

Théâtre, roman... Mariage houleux, mais fructueux, tant pour les écrivains que pour les chercheurs. La circulation certaine entre les œuvres et le monde invite en premier lieu à se questionner sur la réflexivité des œuvres, comme discours sur elle-même et sur l'art en général. Or, la réflexivité ne s'arrête pas à une représentation de soi, mais opère également un retour critique en remettant en cause son fonctionnement. Timothy Unwin, étudiant les phénomènes de réflexivité à l'œuvre dans les ouvrages du XIX^e^ siècle, évoque le « retour du texte littéraire sur lui-même[1] » et envisage les « textes réfléchissants » en tant que « réflexion sur le monde et réflexion sur eux-mêmes, [textes qui] offrent une vision du monde en réfléchissant à leur propre statut ». Ce double mouvement se détermine, selon Pierre Bourdieu, par l'autonomie qu'acquiert le champ de production culturelle et qui s'accompagne d'un « retournement critique [des « genres »] sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés[2] ». Les manifestations de réflexivité ne s'arrêtent ni au romantisme, ni à la littérature. Le théâtre, le cinéma, la peinture, la musique procèdent eux aussi d'une réflexion de soi et du monde. Si les recherches abondent sur ces sujets[3], les approches retenues restent majoritairement sémiotiques et l'exploration du domaine n'est pas systématique : les *corpus* choisis sont souvent restreints à un auteur ou à une période dont l'unité est plus ou moins reconnue. Par

---

1 Timothy Unwin, *Textes réfléchissants*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 5 ; 34.

2 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 337.

3 Sur le théâtre dans le théâtre : Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e^ siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981. Sur la littérature : Jean Bessière, Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité : Conférences du séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne nouvelle*, Paris, Champion, 2002. Sur le cinéma : Sébastien Févry, *La Mise en abyme filmique: essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.

ailleurs, l'insertion d'un autre art dans une œuvre augmente les possibilités de recherche et suppose un nouvel angle de lecture, qui repose sur l'iconotexte, l'intermédialité ou encore la transmédiation. Pierre Bayard et Christian Doumet soulignent d'ailleurs ce paradoxe : le meilleur point de vue pour parler d'un art semble être celui qu'en offre un autre[4]. Certes, de nombreuses études[5], fondées sur diverses approches, traitent de cette porosité entre les médiums, or, à notre connaissance, aucune n'a encore abordé la question de la scène de théâtre dans le roman. C'est ce domaine encore en friche que nous allons explorer.

En outre, bien peu de chercheurs se sont penchés sur ces deux problèmes (réflexivité et intermédialité) en examinant l'intermédialité comme vecteur de réflexivité, mais de réflexivité oblique, qui permet de penser l'art non pas à partir du même, mais de l'autre. Encore moins se sont appuyés sur un *corpus* qui n'est pas limité à un *opus* et ont tenté de lier les enjeux textuels et sémiotiques de ces formes de réflexivité aux enjeux institutionnels, discursifs, qui informent les rapports entre les genres, les champs, et qui présentent un « déjà-là » du discours tel un intertexte incontournable. Nous orienterons notre thèse sur ce chemin novateur, avec pour référence les travaux actuels du GREMLIN[6] qui prennent en compte cette intermédialité, « "l'entre-deux" du caractère indissociablement matériel et social, en même temps que sémiotique, des textes[7] ».

Ce sera donc l'histoire d'une scène, d'une sortie au théâtre dans un *corpus* dépassant les limites géographiques et temporelles généralement adoptées, que nous écrirons sous un angle sociocritique, en nous intéressant autant à l'art qu'au social. Si, à première vue, le lecteur aura tendance à trouver ce *topos* dans les romans réalistes, l'objet dépasse les esthétiques et les époques et apparaît dans des romans symbolistes (*Sixtine* [1890] de Rémy de Gourmont) et existentialistes (*L'invitée* [1943] de Simone de Beauvoir). Des exemples précédemment cités, notre lecteur aura reconnu, peut-être, des romans d'esthétiques et de contrées différentes : *Zo'har* [1886] de Catulle Mendès, *Sixtine* de Gourmont, *Le Débutant* [1914] d'Arsène

---

4 Pierre Bayard et Christian Doumet, *Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004.

5 Sur la musique : Aude Locatelli (dir.), *Musique et littérature. Rencontres Sainte Cécile*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2011. Sur le théâtre au cinéma : Yannick Hoffert et Lucie Kempf, *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010. Sur la littérature et la peinture : Bernard Vouilloux, *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann Lettres, 2011.

6 Le GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions) a lancé en 2008 le projet de recherche sur les « Figurations romanesques du personnel littéraire en France, 1800-1945 » et est actuellement composé de Pascal Brissette, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer, Michel Lacroix et Guillaume Pinson.

7 Gremlin, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte*, « Carrefours de la sociocritique », 45/46, 2009, p. 185.

Bessette, *La Soirée avec Monsieur Teste* [1896] de Paul Valéry, *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust [1913-1927], *L'Homme tombé* [1924] d'Harry Bernard et *Mathieu* [1949] de Françoise Loranger. Nous avons repéré que le théâtre dans le roman franchit les frontières et plutôt que d'étudier les romans du Belge Georges Rodenbach (*Bruges la morte* [1892]) ou de l'Anglo-américain Henry James (*La Muse tragique* [1890]), ce seront les romans canadiens-français qui capteront notre attention. Si nous parlons ici de romans canadiens-français et non de romans québécois, c'est pour éviter un anachronisme, puisque notre *corpus* s'étend de 1871 à 1949, époque à laquelle l'ethnonyme dominant, au Québec, est celui de canadien-français (celui de québécois ne s'imposant qu'au cours des années 1960[8]). Ce choix sur l'examen des textes français et canadiens-français est avant tout motivé par la singularité de ce *corpus*. Sa constitution répond également à une curiosité pour la production romanesque canadienne-française et à la volonté de dépasser les limites abstraites, généralement fixées par la géographie ou par les marqueurs régulièrement acceptés (courants esthétiques ou bornes historiques).

Surtout, et en cela figure l'originalité de notre thèse, il n'est pas rare de lire des scènes de théâtre dans le *corpus* canadien-français, marquant des accointances avec le *corpus* français toutes aussi manifestes qu'étonnantes. Quand bien même certains romans recèlent de points moins présents, voire inédits (la censure, le théâtre à l'église), l'hypothèse de traits récurrents, qui constitueraient presque des invariants dans la scène de théâtre, quels que soient les domaines, les époques ou les auteurs, est à vérifier par l'étude du *corpus*.

## 1. La scène de théâtre comme objet de recherche

Pour caractériser une scène de théâtre dans le cours d'un roman, il est important de repérer, avant tout, le statut du personnage. En effet, notre *corpus* ne tient pas compte d'un personnage qui, au sens figuré, « joue » un rôle, « joue la comédie » pour leurrer ou prendre au piège quelqu'un. La scène de théâtre, telle que nous la concevons, repose, entre autres, sur un personnage de roman qui incarne un personnage dramatique. Il fait ainsi apparaître (du moins virtuellement) un autre récit au sein du roman, celui de la pièce de théâtre, récit enchâssé qui sera l'objet de nos travaux. Nous verrons alors que le roman pourra mentionner, voire développer, l'intrigue dramatique et que celle-ci, éventuellement, entretiendra des liens avec le récit. Toutefois, cette possibilité de récit au second degré – la première, souvent, qui

[8] Sur cette question, voir : Marcel Martel, *Le Deuil d'un pays imaginé : rêves, luttes et déroute du Canada français*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, "Amérique française", 1997.

vient à l'esprit quand on pense à ce type de sujet, la fameuse « mise en abyme de l'énoncé » – ne nous occupera qu'en dernier lieu. La lecture « en abyme » ne constitue pas l'élément principal autour duquel nous définissons la scène de théâtre. Ce qui motive principalement la scène de théâtre est que certains personnages, le temps de cette scène romanesque, seront des comédiens en action, jouant devant d'autres personnages, spectateurs de la pièce. Dans le roman, comme pour sa pratique en général, il suffit pour faire théâtre, selon Peter Brook, d'un espace vide, d'un individu et d'une tierce personne qui regarde[9]. Les éléments cruciaux sont donc le lieu, le récit second (et par là, des personnages doubles pour lesquels l'identité romanesque est nettement distinguée de l'identité dramatique) et les spectateurs. Il n'existe pas dans notre *corpus* d'ambiguïté entre un personnage qui joue un rôle sans pour autant incarner un personnage dramatique. Par conséquent, il n'y a, pour ainsi dire, jamais d'incertitude à cet égard : aucun spectateur, par exemple, ne peut confondre l'identité des comédiens de celle des personnages qu'ils incarnent.

Dans notre optique, le théâtre est un lieu de représentation dans lequel l'influence de la topographie occupe une place importante. La scène de théâtre met en place un cadre délimité au sein duquel se déploie la représentation. Que ce soit le « théâtre » dans sa forme classique (à l'Opéra et à la Comédie-Française par exemple) ou dans un lieu privé (le salon bourgeois), les codes topographiques propres à l'architecture théâtrale « classique » sont reconstitués. Dans un salon, par exemple, les chaises sont disposées en rangées parallèles et font face à une estrade ou à un espace quelconque matérialisant par là l'espace scénique. C'est la raison pour laquelle nous inclurons dans notre *corpus* les spectacles se déroulant dans ce type de lieu privé, le salon des Saccard (*La Curée* de Zola) et celui des Guermantes (*Le Côté de Guermantes* de Proust). En somme, la scène de théâtre dans le roman repose sur la conjonction de personnages-acteurs et de personnages-spectateurs[10], dans un espace dédié, ne serait-ce que pour un temps éphémère, au théâtre.

En outre, parler de scène de théâtre plutôt que de sortie au théâtre, nous permet d'inclure, sans distinction de genre et de sous-genre, les « romans de

---

[9] Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 25. « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »

[10] Cette définition reprend les termes de Georges Forestier qui définit la mise en abyme du théâtre dans le théâtre en ces termes : « le cours d'une action dramatique est interrompu pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique à l'issu de laquelle, quittant leur fonction temporaire de spectateurs, ils reprennent le fil de la première action dramatique. » Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 89.

comédiens[11] ». Dans ces romans, les personnages principaux sont déjà à l'intérieur du théâtre et l'essentiel du récit se déroule dans ou autour du lieu de représentation. Les descriptions de la vie des comédiens, des *us* et coutumes de cette catégorie sociale éclairent sous un autre angle, une même situation, une même aventure symbolique et sociale tout à la fois, celle de la scène de théâtre.

L'inconvénient de l'homophonie entre la scène du théâtre et la scène de roman se doit d'être dissipé. La scène *du* théâtre est un élément concret et réel, définissant le plateau, les planches sur lesquelles jouent les artistes – pour éviter toutes méprises, nous nommerons cette scène « les planches » ou « les tréteaux ». La scène *de* théâtre dans le roman, objet de notre recherche, est à entendre dans une acception toute littéraire, soit un passage délimité dans un récit, passage où la « scène romanesque » laisse place à une « scène dramatique ». Parler de scène de théâtre dans le roman s'envisage dans la lignée de Jean Rousset[12] qui définit la scène de première vue et de Geneviève Sicotte[13] qui traite des scènes de repas. Éléments repérés dans de nombreux textes, ces scènes demandent à être considérées du point de vue de leur structure narrative propre et de leur inscription dans l'ensemble du roman. Nous reviendrons sur la conception théorique de la scène de théâtre, pour le moment, retenons que la scène *du* théâtre n'est pas fondamentale pour faire une scène *de* théâtre – d'ailleurs, et nous le verrons dans le cours de cette étude, certains romans omettent de mentionner la pièce représentée, le jeu des acteurs ou les décors du spectacle : l'idée seule du théâtre, la potentialité d'un récit second, d'un spectacle, dans ces cas, suffit à faire naître la scène de théâtre.

S'il est aisé de distinguer la scène du théâtre de la scène romanesque, les nombreuses acceptions que recouvrent les syntagmes « théâtre » et « théâtralité » sont plus complexes à cerner. Pour définir ces autres objets, corollaires, mais non dépendants de la scène de théâtre, recourons ici au travail épistémologique opéré par Agathe Novak-Lechevalier dans sa thèse sur *La Théâtralité dans le roman, Stendhal, Balzac*. Selon elle, l'adjectif « théâtral »

> renvoie à l'ensemble de ce qui se rapporte au théâtre, et spécifiquement à tout ce qui vise à faire effet sur un public, mais il possède aussi un sens péjoratif extrêmement courant, qui le rattache par dérivation à tout ce qui relève du frappant, de l'exagération, de l'outrance[14].

---

[11] Fait notable, les premières occurrences de romans de comédiens canadiens-français commencent après la Seconde Guerre mondiale avec *Mathieu* [1949] de Françoise Loranger, ou bien plus tard, *La Duchesse et le roturier* [1982] de Michel Tremblay.

[12] Jean Rousset, *Leurs Yeux se rencontrèrent*, Paris, Librairie José Corti, 1989 [1984], p. 7.

[13] Geneviève Sicotte, *Le Festin lu*, Montréal, Liber, 1999.

[14] Agathe Novak-Lechevalier, *La Théâtralité dans le roman, Stendhal, Balzac,* thèse de doctorat en Lettres, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2007.

Cette définition posée, Agathe Novak-Lechevalier souligne avec Anne Larue que « la théâtralité n'a dès lors plus besoin du théâtre. Elle désigne la qualité intrinsèque d'une image mentale frappante, qui produit son effet même séparée de tout contexte[15] ». C'est également ce que suppose Anne Ubersfeld dans sa définition de la théâtralité : « On peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre[16] ». Toutefois, « dire clairement la présence du théâtre » n'est pas forcément faire du théâtre, ou, dans notre optique, raconter une représentation théâtrale, ce à quoi nous nous en tenons pour définir notre *corpus*.

Certes, la théâtralité est aussi une notion abstraite, posée par Henri Gouhier comme « l'essence du théâtre ». Or, définir de la sorte la théâtralité, revient à la réduire à la perspective de sa représentation, à la performance scénique. Si nous adhérons à la voie empruntée par Gouhier lorsqu'il affirme que « la représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre ; la représentation tient à l'essence même du théâtre ; l'œuvre dramatique est *faite* pour être représentée : cette intention la définit[17] », nous ne pouvons nous y limiter pour aborder l'insertion du théâtre dans le roman. Toute scène de théâtre ne retranscrit pas l'action dramatique ; certaines ne font pas même mention de la représentation, nous l'avons dit. De fait, « l'essence du théâtre » n'est pas assimilable au devenir scénique.

Or, dans notre optique, la scène de théâtre n'existe pas selon une définition conceptuelle, mais dans la matérialité du lieu théâtral, ou d'un espace converti en théâtre (le salon mondain par exemple). Par ailleurs, nous refusons d'ouvrir la définition de la scène de théâtre à toutes les isotopies de « théâtralité », soit à tous les cas de mise en scène de soi[18]. En revanche, nous examinerons avec attention les romans qui se servent de la scène de théâtre pour approfondir les questions de théâtralité. C'est la raison pour laquelle nous nous permettrons certaines incursions dans les scènes de bal costumé ou de salon mondain. En outre, nous ne voulons pas restreindre la scène de théâtre à la théâtralité telle que définie par Henri Gouhier, c'est-à-dire à la représentation d'une action dramatique, entre autres, parce que pour un grand nombre de textes, bien plus que l'accomplissement de l'œuvre dramatique dans la représentation, il importe qu'une rencontre entre spectateurs et comédiens se fasse, voire entre spectateurs seuls.

Étudier la scène de théâtre dans le roman nécessite de prendre en compte

---

[15] Anne Larue, « Avant propos », *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Larue, Poitiers, Publication de la Licorne, colloque II, hors série, 1995, p. 9.

[16] Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 83.

[17] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002 [1983], p. 9.

[18] Guillaume Pinson, « L'imaginaire médiatique dans *À la Recherche du temps perdu* : de l'inscription du journal à l'oeuvre d'art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 11-26.

les spécificités de l'art dramatique comme celles du texte romanesque : nos recherches se situeront donc sur plusieurs niveaux, suivant l'angle par lequel nous examinerons la scène de théâtre. L'écriture et la textualisation des *topoï* du théâtre composeront le fil thématique de cette étude. D'une part, le corps de la femme mis à nu (*Marthe*, de Huysmans, *Nana*, de Zola), la hiérarchisation dans la salle de théâtre et la mondanité qui, souvent, en découle (*Aurélien*, d'Aragon, *L'Homme tombé*, de Bernard), ainsi que les relations du théâtre avec le milieu urbain (*La Vagabonde*, de Colette, *L'Homme tombé*, *Le Débutant*, de Bessette) seront des éléments essentiels pour saisir la dimension spectaculaire du théâtre et analyser les remaniements du médium théâtral nécessaires à son insertion dans le texte. D'autre part, l'étude des jeux sémiotiques et esthétiques qu'entretiennent le roman et le théâtre nous amènera à démêler les échos entre les deux récits ou les phénomènes d'enchâssements. Les modalités spécifiques, conformément aux esthétiques romanesques, de la construction conjointe du roman et du théâtre seront également questionnées tout au long de notre thèse. L'hypothèse selon laquelle la scène de théâtre suppose plus qu'un divertissement artistique est posée : des enjeux diégétiques, historiques et sociaux sont mis en évidence dans le roman. D'autant que cette scène dépasse le rôle de simple intermède pour devenir un « spectacle de l'esprit », pour reprendre le terme de Jacqueline Viswanathan-Delord. Si, « l'expression "spectacle de l'esprit" acquiert [...] une double signification : spectacle pour l'esprit, c'est-à-dire imaginaire, créé dans l'esprit du créateur et du lecteur et aussi représentation de la psyché : spectacle d'un esprit[19] », alors le spectacle devient autant la projection mentale de ce qui se passe sur les planches, que les errances psychiques provoquées par le théâtre. Nous observerons tout particulièrement ces traces à travers l'analyse des romans de Zola (*La Curée*) et de Mendès (*Zo'har*). Toutefois, « l'autre scène » en jeu dans la représentation au second degré de l'action en tant que « conception de la vie psychique comme un théâtre[20] » ne sera pas abordée ici, sinon dans les cas où les textes explorent cette facette. L'intérêt pour la dimension visuelle et l'attention au « renvoi à un autre code de représentation qui a déjà transformé la diégèse en monde de signes [et qui] permet au roman de se libérer de la métaphore simplificatrice du miroir[21] » seront, quant à eux, pris en compte dans notre perspective. Ces précisions invitent à appréhender la scène de théâtre non pas comme un avatar de la forme romanesque permettant de faire figurer des actions, mais bien comme un nœud engageant une réflexion générale, tant sur les aspects dramaturgiques et scéniques de la représentation que sur le lieu de représentation et

[19] Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacle de l'esprit*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2000, p. 86.
[20] *Ibid*., p. 227.
[21] *Ibid*., p. 249.

son ancrage dans la société.

Enfin, l'étude des enjeux discursifs et institutionnels plus larges, embrassant les liens avec le discours social, d'un côté, et les rivalités entre le médium romanesque et théâtral comme genres importants de la vie littéraire, de l'autre, complétera l'approche thématique, sémiotique et esthétique et permettra de creuser plus avant les enjeux de la scène de théâtre dans le roman.

## État de la question

Bien qu'aucun travail de grande envergure ne soit paru sur notre objet de recherche, certaines études thématiques menées sur des œuvres spécifiques et suivant des optiques variées – le théâtre chez Zola, Proust et Valéry[22], la censure du théâtre et du roman au Canada français par exemple[23], la femme de théâtre dans le roman[24] – donnent la possibilité, en croisant les approches, de poser les jalons de nos lectures.

Certes, les études génériques sur la relation roman-théâtre abondent et témoignent d'une fascination réciproque des médiums[25]. Toutefois, la perspective générique envisage la relation des deux genres non pas du point de vue de l'insertion de l'un dans l'autre, mais du flirt de l'un avec l'autre. En somme, le duo roman-théâtre a largement été analysé dans le cadre de l'adaptation théâtrale des romans ou

---

[22] Sur Zola, voir : Maurice Descotes, « Les comédiens dans les Rougon-Macquart », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 10, 2, 1958, pp. 128-137 ; Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 97-99. Bien que l'œuvre de Valéry ait fait l'objet d'une étude majeure sur l'auteur et son rapport au théâtre, celle-ci ne prend pas en compte le théâtre comme *topos* romanesque. Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973. Sur Proust : Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, du Seuil, collection Poétique, 1972, p. 41-62 ; Citons entre autres : Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècle*, Paris, Seuil, 1985 ; Pierre Yves Leprince, « *La Recherche* est-elle un théâtre ? », Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, n°22, 1972, 1388-1397 ; Henri Mitterand, Colette Becker et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Genèse, structure et style de La Curée,* Paris, Sédes, 1987 ; Michèle Magill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la Recherche du temps perdu de Marcel Proust,* Birmingham, Alabama, Summa, 1991 ; François-Marie Mourad, « *La Curée* d'Émile Zola. La note de l'or et de la chair », *L'école des lettres*, n°8, 1992, p. 71-78 ; Romana Goedendorp, Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar (dir.), « Proust et le théâtre », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n°4, Amsterdam, Rodopi, 2006 ; John Gaywood Lin, *The theatre in the fiction of Marcel Proust*, Columbus, Ohio UP, 1996.

[23] Les travaux de Pierre Hébert et ceux de Jean Laflamme et Remi Tourageau, entre autres, éclaireront certains points.

[24] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle,* Droz, Genève, 2002.

[25] Citons, entre autres : Pascal Riendeau et Yves Jubinville (dir.), « Rencontre du livre et de la scène », *L'Annuaire théâtral,* printemps 2003, n° 33, p. 9-102. ; Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004 ; Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *Le Théâtre des romanciers*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche Comté, 1996 ; Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (dir.), *Roman et théâtre, une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

dans la tentative des romanciers de « faire du théâtre ». Pour notre part, le *corpus* binational que nous avons défini et notre volonté d'éclairer la scène de théâtre et les romans distinguent notre approche de celle des études souvent menées. De surcroît, les propositions des chercheurs s'appuient la plupart du temps sur la relation roman-théâtre propre à un romancier, c'est le cas des études collectives dirigées par Pascal Riendeau et Yves Jubinville, celle de Marie Miguet-Ollagnier et celles récemment conduites par Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki. L'intérêt de ces recherches, majoritairement centrées sur le genre littéraire ou dramatique, nous pousse à décentrer notre lecture de « l'œuvre-miroir » prônée par Lucien Dällenbach et Arielle Meyer[26], de la seule « contamination » du roman par le théâtre, pour ouvrir notre réflexion à l'insertion d'un autre médium artistique dans le roman et sur le questionnement esthétique que cela suppose. S'il est clair, suivant par là Georges Forestier, que « le théâtre dans le théâtre, c'est toujours le théâtre qui se dédouble[27] », la scène de théâtre engage, quant à elle, d'autres signes de dédoublement, non plus fondés sur la structure, mais sur l'énoncé et sur les *topoï* théâtraux déployés dans le texte.

Ces *topoï* entretiennent une relation entre l'art et le social qui demande à être nourrie de lectures sur l'autonomisation du champ, d'une part, et du rapport de ces deux médiums avec la société, d'autre part. Au Canada français, les déterminants sociopolitiques que Jean Laflamme et Remi Tourangeau mettent en valeur dans *L'Église et le théâtre au Québec*[28], posent en premier lieu le postulat religieux qui condamne le théâtre pour ses valeurs progressistes. Les travaux de Pierre Hébert sur la censure complètent avantageusement les textes épiscopaux réunis par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau et seront nécessaires pour approfondir les techniques utilisées par l'Église pour censurer une œuvre, afin de voir, ensuite, comment cela est travaillé dans les romans. Certaines études éclairent ponctuellement l'un de ces points dans un roman particulier. Pour exemple, l'anthologie de récits du terroir, *À l'heure des vaches*[29], illustre le régionalisme littéraire de Bernard ou encore l'analyse par Jean-Charles Falardeau de l'ascension de Denis Boucher, « héros » du roman de Roger Lemelin, *Au Pied de la pente*

---

[26] « Contrairement au théâtre dans le théâtre qui, quel que soit le contenu de la pièce réfléchie, est déjà une mise en abyme du code théâtral, le théâtre dans le roman, s'il ne comportait pas de réflexion du contenu, serait tout au plus une façon de mettre l'accent sur la dimension artistique et fictive que partageraient les deux partitions. » Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret,* Paris, Droz, 2003, p. 9

[27] Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, *op. cit.*, p. 16.

[28] Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

[29] Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivères (éd.), *À l'Heure des vaches*, Québec, Nota Bene, 2011.

*douce*[30].

Un riche travail du texte est à explorer : les microlectures que nous ferons, guidées par les études ciblées déjà menées, auront pour ambition de déplier les détails du texte afin de mettre au jour certains *topoï* de la scène de théâtre.

## Méthodologie et perspectives théoriques

Dégager les *topoï* spécifiques à la scène de théâtre permet d'analyser leurs articulations dans le roman. Ce découpage, aussi thématique que narratif, s'inspire de la méthode adoptée par Jean Rousset dans *Leurs Yeux se rencontrèrent*. Les premières lignes de son introduction constituent notre hypothèse de départ :

> Mon thème est une scène, rien de plus : quelques lignes, parfois quelques pages, c'est peu dans la continuité d'un roman ; c'est beaucoup si l'on admet qu'elles constituent une scène-clé, à laquelle se suspend la scène narrative [...][31].

Nous aborderons, à la suite de Rousset, une « procédure transhistorique », dans le but de croiser, sur une période moindre que les siècles balayés par le chercheur, mais dont les différences sont significatives, les narrations de scènes de théâtre. De là, nous pourrons lire les singularités propres aux époques et aux œuvres.

Nous isolons donc une scène, un « morceau » du récit, et cherchons dans quelle mesure elle se « détache » de l'ensemble. La méthode que nous avons choisi de suivre s'inspire fortement de celle de Geneviève Sicotte. Dans *Le Festin lu*, Geneviève Sicotte étudie la place du repas et ses enjeux dans la société de la fin du XIX$^{e}$ siècle en abordant une lecture liant sociocritique et esthétique, qui pose comme préalable que la scène de repas sert de support, de prétexte pour dire autre chose. Si « le repas devient l'objet d'un discours[32] », nous verrons ce qu'il en est du théâtre dans le roman et, par l'exploration minutieuse du texte, nous pourrons relever les dissemblances et les caractères communs. En revanche, et contrairement à la scène de repas, nous devrons nous inquiéter des *topoï* du déplacement, de l'entrée dans un lieu, d'introduction à autre chose, pour voir s'il existe une préparation narrative spécifique à la scène de théâtre. De plus, les éléments permettant d'étudier la scène de théâtre comme un récit au second degré (nous entendons par là le récit enchâssé, l'insertion d'une œuvre dans une œuvre) distinguent l'objet de notre étude de la scène de repas.

Du point de vue théorique, cet aspect narratif propre à la mise en abyme a

---

[30] Jean-Charles Falardeau, *Notre Société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.
[31] Jean Rousset, *Leurs Yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 7.
[32] Geneviève Sicotte, *Le Festin lu*, *op. cit.*, p. 15.

été étudié par Lucien Dällenbach dans *Le Récit spéculaire*. Après avoir brossé la genèse critique du concept, Dällenbach expose une typologie de la mise en abyme que nous traiterons en détail dans le dernier chapitre de cette thèse. Ces jalons spéculaires nous seront utiles pour lire et comprendre les échos plus ou moins marqués entre la scène de théâtre et le roman. Si nous reléguons cette perspective théorique à la fin de cette étude, c'est que l'approche de Dällenbach est strictement immanente et donc réductrice pour appréhender notre objet. Malgré ses remarques sur le théâtre dans *La Curée* de Zola (que ce soit la sortie à l'Opéra ou la représentation des *Amours de Narcisse* dans le salon des Saccard), Dällenbach n'accorde pas un statut théorique spécifique à l'insertion du théâtre dans un roman. Analyser le fragment théâtral inséré dans la trame diégétique demande de dégager une nouvelle dimension qui est celle d'un médium différent de celui qui l'enchâsse, parfois dans son contenu et toujours dans sa forme.

Nous optons plutôt, en ce qui concerne la réflexivité, pour la perspective d'André Belleau. Dans *Le Romancier fictif*, Belleau stipule que lorsqu'un personnage lit dans un roman (le lecteur assiste à la mise en abyme de l'acte de lire) « c'est en même temps une précision sur l'acte et un indice relatif à une éducation, une psychologie, une époque, voire une idéologie[33] ». Pour Belleau, l'insertion d'un personnage-écrivain relève d'un discours sur le monde et de ce constat résulte une lecture de l'institution culturelle dans laquelle évoluent non seulement le personnage, mais également son homologue réel, le romancier. Il indique ainsi que

> puisque le personnage est à la fois référentiel (signe de l'idéologie, de la culture " extérieure ") et embrayeur (signe de la " présence en texte de l'auteur " selon la formule de Hamon), le code littéraire (le dispositif narratologique) joue ici telle une véritable contre-épreuve : il mesure un statut de la littérature et la possibilité d'un sujet. Nous en sommes, en dernière analyse, renvoyés au hors-texte[34].

Comme le romancier fictif pour Belleau, le théâtre fictif inhérent à la scène de théâtre constitue un motif idéal pour attirer le regard et l'extraire du cadre textuel. Dans la configuration qui nous intéresse, la scène de théâtre est une invitation au spectacle, à la représentation, et celle-ci s'ancre indubitablement dans le contexte social. Du point de vue textuel, Belleau distingue les romans du code et les romans de la parole selon le milieu intellectuel et culturel des personnages. D'une part, les romans du code sont « tous ceux dont la position du personnage-écrivain dans le récit et celle du narrateur dans le discours signalent la dominance du rapport de la littérature au contexte social[35] ». Pour ce qui est des romans de notre *corpus*, les

---

[33] André Belleau, *Le Romancier fictif, op. cit.*, p. 26.
[34] *Ibid.,* p. 122.
[35] *Ibid*., p. 82.

romans du code sont ceux où le théâtre apparaît d'abord en tant qu'institution sociale ; c'est le cas lorsque les romanciers parsèment leur texte de références culturelles. De là, la scène de théâtre devient la représentation d'un « théâtre du code », distinguée par exemple par les occurrences de *Phèdre* dans certains textes (chez Champsaur, Goncourt et Proust notamment), par les références aux institutions, à la production culturelle (chez Rosny et Gourmont). En revanche, nous n'avons repéré dans le *corpus* aucun roman de la parole, tel que l'entend Belleau, c'est-à-dire une œuvre qui exprime essentiellement la relation subjective d'expressivité, de « réalisation de soi » du projet littéraire, et qui occulte textuellement les « marques sociales et idéologiques de la littérature[36] ». Même *Sixtine*, de Gourmont, qui pourtant, par le journal intime et la narration de *L'Adorant*, questionne le processus de l'écriture et la possibilité à l'œuvre d'aboutir, regorge de dénotations sur le « je » écrivain du personnage principal. Son discours est, de plus, émaillé de références explicites à l'institution et, bien que les écritures mises en abyme révèlent le personnage comme « un écrivain possible, aspirant », celui-ci termine son roman fictif. Ainsi, aucun roman de notre *corpus* ne dissimule totalement la dimension sociale et institutionnelle de la littérature, comme celle du théâtre. Donc, dans notre cas, les romans de la parole seraient toujours « contextualisés ». Nous ne parlerons que peu de « théâtre de la parole » pour ne pas masquer la dimension sociale et institutionnelle mise en valeur dans le texte, bien que la place de l'œuvre dramatique dans le roman en tant que catalyseur du récit sera une piste à explorer, nous verrons cela dans la représentation des *Amours de Narcisse et de la Nymphe Écho* dans *La Curée* de Zola, ou encore dans *Zo'har* de Catulle Mendès. Suivre théoriquement ce concept de théâtre du code et de la parole, nous demande de soutenir jusqu'au bout cette pensée et de proposer une troisième catégorie qui permet ainsi de couvrir l'ensemble des scènes de théâtre. Celle-ci correspondrait à un « théâtre du corps », élément fondé à la fois sur la présence des acteurs en scène et sur la relation charnelle qui s'institue entre le plateau et la salle. Le théâtre dans le texte est un élément qui concrétise la socialité : il confronte le personnage qui assiste à une représentation avec les « consommateurs culturels ». Les corps, sur les planches et dans la salle, seront étudiés sous cet angle.

Contrairement à Dällenbach, les concepts de Belleau, bien que nous ne pourrons les suivre qu'en partie, dégagent les virtualités de la scène de théâtre autrement que par la voie herméneutique. Si nous orientons notre étude vers une approche contextuelle, c'est que ce trait textuel aussi constant dans les romans français et canadiens-français ne peut manquer d'interroger le contexte social. La

[36] *Ibid.*, p. 116.

perspective sociocritique que nous suivons rend possible la lecture des éléments sociaux et institutionnels inhérents au théâtre et au roman. Comme le théorise Claude Duchet[37], la sociocritique regarde le texte dans son rapport au monde. Par cette optique et à l'aune de la scène de théâtre, nous comptons mettre en valeur les partis pris esthétiques du romancier qu'ils soient relatifs à la littérature ou au théâtre. Nous « sortirons » donc du texte pour l'envisager dans une inscription sociale. Cette volonté d'intégrer des questions d'ordre historique justifie deux aspects de notre démarche : d'une part, voir en quoi la scène de théâtre suppose, si ce ne sont des invariants, du moins, des continuités, des convergences fortes, entre les romans, par-delà les époques et les lieux de production et, d'autre part, relever des mises en texte, des appropriations ou réécritures du théâtre spécifiques en fonction des périodes, des écoles.

Cette perspective sociocritique indiquée par Belleau est à compléter par l'argumentation que Jacques Dubois tient dans *Pour Albertine*. « Chez [Proust] la socialité se pense véritablement, [et] toujours en tant qu'objet de désir et qu'objet de rêverie[38] ». Que cet objet soit le théâtre ou Albertine, il en est aussi séduisant que fuyant. Albertine est, selon Dubois, la figure représentative des errances de l'écriture qui définissent *La Recherche*, les tentatives et tentations de Proust. La méthode de Dubois permet de considérer Proust tel un sociologue[39], figure qu'il revêt par les moyens du roman. De notre point de vue, le théâtre a cela d'intéressant qu'il convoque la société dans sa dimension publique et collective, contrairement au roman dont la lecture est essentiellement de nature privée. La scène de théâtre met en présence la foule et l'individu. À celle-ci pourrait faire référence une « sociologie du théâtre » dans le roman : la théâtralité du monde se lirait donc dans un rapport entre l'interaction des personnages-spectateurs et la hiérarchie mise en évidence au théâtre. Au surplus, par un mouvement de bascule du plateau à la salle, le théâtre donne une vision éclairante des rapports sociaux qui se jouent dans le roman. Tout comme Albertine dans l'œuvre de Proust, le théâtre est un prisme révélateur par lequel on peut lire le roman et ses implications institutionnelles.

En résumé, nous adopterons, à la suite d'André Belleau, le postulat de lecture qui soutient que « toute représentation d'un écrivain fictif nourrit des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société

---

37 Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

38 Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, collection Liber, 1997, p. 14.

39 Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes, 1997 ; Marie Gill, « Proust et le théâtre. La mise en scène du théâtre et de sa critique dans *À la Recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 106, n°4, octobre 2006, p. 901-912.

réelle[40] ». Cette lecture contextuelle du théâtre dans le roman nous éloigne donc de l'approche immanente de Dällenbach. Appliqué à notre objet, cela suppose qu'il est nécessaire, avant tout, de comprendre les rapports noués entre la représentation du théâtre fictif dans le texte et le théâtre et le roman en général.

## 2. Un *corpus* pluriel

La quantité d'occurrences dans le roman français de la Belle Époque suscite notre décision de couvrir cette époque, sans pour autant nous y réduire. Cette profusion est sans doute liée à des considérations historiques et sociologiques, dont l'importance de l'institution théâtrale dans la vie culturelle et la montée en légitimité du roman. Nous y reviendrons. Pour ne pas déséquilibrer le *corpus* par une multitude d'exemples tirés de cette période et pour centrer nos travaux sur l'originalité de l'objet plus que sur le dépoussiérage de textes souvent méconnus[41], nous avons choisi d'étudier des romans pour lesquels la critique, même si elle abonde parfois, omet la perspective qui nous intéresse. Sur ce plan, les limites du *corpus* sont arbitraires : il aurait été possible d'ajouter d'autres auteurs, d'autres romans, mais le profit heuristique, quant aux mécanismes généraux de la scène de théâtre, n'aurait pas nécessairement été au rendez-vous. Nous avons visé à rassembler un large corpus, en sachant, d'emblée, que l'exhaustivité était impossible. Soulignons que, si le *topos* de la scène de théâtre est pléthorique dans les romans de la Belle Époque, dénombrer un *corpus* postérieur à 1914 est moins aisé. En effet, le théâtre se fait talonner par le cinéma et la Première Guerre mondiale recentre les romanciers sur les questions morales et politiques de l'engagement et de l'action[42]. D'autant qu'il n'existe pas à notre connaissance d'études thématiques sur les romans du début du XX$^{e}$ siècle comparables au *Dictionnaire thématique du roman de mœurs*[43]. Pourtant, opter pour un si large éventail de textes, nous permet de ne pas subordonner notre objet à une esthétique en particulier, en l'envisageant uniquement sous l'angle du réalisme, par exemple,

---

40 Belleau, *Le Romancier fictif*, *op. cit.*, p. 127.

41 Nous aurions pu faire une place dans notre *corpus*, entre autres, aux romans suivants : Guy de Téramond, *Au Pays des lettres* [1895] ; Paul Bourget, *La Duchesse bleue* [1898] ; Henry Bourgerel, *Les Pierres qui pleurent*, 1898 ; Jean Pommerol, *Une de leurs Étoiles*, [1898] ; Auguste Pilon, *Babel* [1898] ; Joseph-Henri Rosny, *Les Deux femmes* [1902]. Ce *corpus* Belle époque ferait lui aussi l'objet d'une étude approfondie.

42 Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999. Plus récemment, Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX$^{e}$-XXI$^{e}$ siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

43 Philippe Hamon, et Alexandrine Viboud (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

ce qui limiterait nos développements et orienterait les questions d'ordre esthétique.

Le second élément majeur, dans la détermination des bornes temporelles de notre étude, est le désir d'examiner un *corpus* romanesque canadien-français qui nous amène à retenir des textes allant jusqu'à 1949. Cela est principalement dû au faible nombre de publications romanesques au Canada-français avant 1900 (et jusque dans les années quarante), ainsi qu'à l'institution théâtrale relativement faible à cette époque. Quelques chiffres illustrent l'évolution de la production littéraire : à partir de 1820, la production augmente peu à peu pour atteindre un total de quarante cinq romans entre 1870-1894[44]. À cette époque, la publication est incertaine et se fait majoritairement sous forme de périodique. Ensuite, en vingt-quatre ans, de 1895 à 1918, quatre-vingt-quinze romans sont parus, puis dix-huit, en quinze ans, de 1919 à 1933. Cette moyenne de douze/treize romans publiés par an est relativement maigre. Aucune recherche n'a thématiquement répertorié l'ensemble de ces parutions, ce qui rend la tâche d'élaboration du *corpus* plus ardue. Par ailleurs, les résumés que rassemble *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*[45] ne suffissent pas à nos recherches.

L'intérêt de l'étendue et de la diversité de ce *corpus* est de pouvoir saisir, en dépit des différences, les similitudes propres à l'objet, mais aussi au contexte littéraire, artistique et social. Si les auteurs français et canadiens-français écrivent des théories sur le théâtre, réfléchissent sur l'art dramatique et son potentiel scénique *via* des chroniques journalistiques, la mise en fiction du théâtre ne se résume pas à l'exposition d'une théorie dramatique. En somme, le théâtre dans le roman n'est pas la réalisation d'un fantasme de théoricien, en revanche, il devient un motif idéal pour parler d'autre chose, d'une « autre scène », qu'elle soit romanesque, théâtrale, voire, tributaire d'un hors-scène, du milieu urbain par exemple. La scène de théâtre dans le roman devient un espace symbolique qui retravaille les discours contemporains et manifeste le travail du texte, un lieu qui articule socialité et esthétique.

---

[44] Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La Vie littéraire au Québec, T. IV, (1870-1894),* St Foy, Presses Universitaires Laval, Ste Foy, 1999, p. 369.

[45] Maurice Lemire, *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec Tome 1 : Des origines à 1900,* Montréal, Fides, 1980 ; Maurice Lemire, *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome 2 : 1900-1939*, Montréal, Fides, 1987.

## 3. L'état du champ littéraire et du champ dramatique

Afin de poser les jalons de notre *corpus* et sans pour autant nous lancer dans une reconstitution sociohistorique, nous donnerons, en guise de préambule, un aperçu des champs littéraires et dramatiques au début de la période étudiée. Les références plus approfondies au contexte seront déployées au fur et à mesure de notre étude.

Tout d'abord, corollairement à la faible parution de textes, il est nécessaire de mentionner le peu d'autonomie littéraire, au Canada français, au XIX$^{e}$ siècle. Non seulement il n'existe pas alors de vrai marché, permettant la production et la diffusion de la littérature, mais, surtout, la forte emprise du clergé, ainsi que les impératifs nationaux régulent fortement les possibilités de développement d'une vie littéraire. La portée des romans est alors bien restreinte au XIX$^{e}$ siècle et, à la suite d'Yves Dostaler :

> [d]ivertissement et utilité morale, tels sont les deux critères qui président au choix des romans. Des romanciers populaires qui distraient, mais dont les ouvrages n'enrichissent guère, ou des auteurs qui se servent du roman pour édifier ou donner des leçons morales, telle est la note dominante de la littérature romanesque en vente ici au cours du XIX$^{e}$ siècle[46].

Si les critères de jugement ne sont tenus à aucun soubassement esthétique, ils sont soumis au joug clérical. D'ailleurs, un critique contemporain écrit dans *La Revue canadienne* :

> S'il n'est pas requis qu'une œuvre littéraire soit une apologie directe de l'idée religieuse pour mériter attention et respect durable du lecteur […] encore faut-il néanmoins qu'elle serve une pensée élevée, qu'elle soit animée d'une inspiration noble, qu'elle exerce une influence bienfaisante. L'écrivain ne doit pas seulement fuir l'immoralité, il doit aussi considérer comme indigne de lui de faire œuvre « amorale », je veux dire, œuvre indifférente au point de vue moral[47].

Les principes moraux qui déterminent la qualité de l'œuvre littéraire sont réduits aux oukases de l'Église. Le clergé et ses thuriféraires règnent en maîtres et imposent une littérature morale et dogmatique[48]. Toutefois, malgré la censure et la place prépondérante de l'Église dans la société, pour reprendre la remarque de

---

[46] Yves Dostaler, *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX$^{e}$ siècle,* Cahier du Québec, Hurtubise, 1977, p. 33.

[47] Georges Legrand, « François Coppée », *La Revue canadienne* 35 (1899), p 346. Cité par Yves Dostaler, *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX$^{e}$ siècle, op. cit.*, p. 49.

[48] Le premier tome de *La Vie littéraire au Québec* (1764-1805) retrace l'évolution du champ littéraire et du discours social. Maurice Lemire (dir.), *La Vie littéraire au Québec T. I (1764-1805*), Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 1991.

Micheline Cambron, le dynamisme de la vie culturelle montréalaise s'affirme, dès la fin du XIX[e] siècle et, de ce point de vue, est « loin de ressembler au désert que nous imaginons volontiers[49] ». Les rares romans parus autour des années 1870 sont divers : si la plupart se caractérisent par le divertissement très populaire, d'autres, tels le roman d'aventures, le roman historique, le roman de mœurs, le roman apologétique, les récits brefs et intimes, concourent à la recherche d'une production littéraire nationale.

Ce n'est que peu à peu, avec l'École littéraire de Montréal, cette « première aventure relativement structurée d'un groupe d'écrivains canadiens-français décidés à promouvoir la littérature en la soustrayant autant que faire se peut aux prérogatives cléricales ou politiques[50] », puis avec les Exotiques[51], que se dessine l'autonomie du champ littéraire. Une vingtaine d'années plus tard, le statut des écrivains est finalement reconnu : la fonction se spécialise et est rendue légitime[52]. La majorité d'entre eux sont davantage journaliste-reporter qu'écrivain. Dans *L'Éveil culturel*[53], Hervé Guay, en examinant les discours sur le théâtre publiés dans des hebdomadaires, montre l'interdépendance économique et les porosités esthétiques des deux champs.

Côté théâtre, la fin du XIX[e] siècle est marquée par les grandes tournées venues de l'étranger et par les spectacles d'amateurs. Les représentations se nourrissent de l'influence américaine et des quelques troupes françaises qui traversent l'Océan, représentant au Canada français un théâtre francophone qui n'existe pas encore sur place. En effet, entre 1870 et 1894, le théâtre professionnel québécois émerge difficilement malgré une vie théâtrale francophone plus soutenue et concrétisée par la construction en 1874 de l'Académie de Musique[54] qui marque le début des grands théâtres modernes. La domination des comédiens et des troupes françaises jouant un répertoire français est patente dans le théâtre bourgeois. Pour exemple, la venue de Sarah Bernhardt à la fin de l'année 1880 fait grand bruit[55] pour ses qualités d'actrice et sa renommée, mais également pour les pièces dans

---

49 Micheline Cambron (dir.), *La Vie culturelle montréalaise vers 1900*, Montréal, Fidès, 2005, p. 15.

50 François Couture et Pierre Rajotte, « L'école littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol. 36, n°3, 2000, p. 163.

51 Sur l'école littéraire de Montréal, voir : Cambron (dir.), *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, *op. cit.,* p. 31-38 ; Pour les Exotiques (et en particulier la présentation de l'anthologie) : Sylvain Campeau, *Les Exotiques*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002 ; Annette M. Hayward, « Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920), thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980.

52 Lemire (dir.), *La Vie littéraire au Québec, T. IV, (1870-1894), op.cit*., p. 491.

53 Hervé Guay, *L'Éveil culturel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

54 Au même moment, en France, Garnier dessinait l'Opéra.

55 Marie Colombier, « Sarah Bernhardt à Montréal en 1880 », *L'Annuaire théâtral* 1908-1909, Montréal, Geo. H. Robert, 1908-1909, p. 17-21.

lesquelles elle va jouer en cette période de Noël et qui ne sont pas pour plaire au clergé. Du côté plus populaire, le modèle américain, tel le music-hall, prévaut. Ces types de théâtres, bien qu'hétérodoxes, occupent la vie culturelle aux dépens d'un théâtre local.

Toutefois, le théâtre canadien-français ne se réduit pas seulement aux représentations étrangères. Certes, l'Église condamne toujours les spectateurs, néanmoins elle tolère les cercles d'amateurs et les théâtres au collège dont le répertoire respecte la morale. En outre, le théâtre mondain est un autre type de manifestation accepté et encouragé dans la sphère familiale. Le jeune public est donc formé au théâtre et la croissance des spectateurs francophones participe à l'instauration d'une vie théâtrale dans les années 1890. Entre 1919 et 1933[56], par le truchement de ces cercles, un théâtre « semi-professionnel », plus ouvert au répertoire canadien-français, émerge et sera presque exclusivement animé par des comédiens canadiens-français. En outre, dans ce milieu, l'autonomie et l'audace esthétique sont plus grandes que dans le théâtre « professionnel ». Cependant, ces cercles ne sont pas des écoles dramaturgiques spécifiques et n'engagent pas de grands succès du répertoire national. Ce genre de représentation constitue une part importante de l'activité théâtrale francophone de Montréal. Enfin, dans les années 1930, le théâtre à la radio propose un nouvel aspect de la vie théâtrale[57]. Les pièces radiophoniques initiées par Robert Choquette et ses acolytes, Fred Barry, Henry Deyglun, Jeanne Maubourg-Roberval pour ne citer qu'eux, ont un succès retentissant et offrent aux acteurs le revenu nécessaire pour maintenir les troupes à flot et encourager, parallèlement, d'autres projets artistiques.

En France, le champ dramatique est manifestement installé à l'époque qui nous intéresse. Déjà au début du XVIII$^{e}$ siècle, on connaît ce que Henri Lagrave qualifie de « théâtromanie galopante[58] ». Les mutations jusqu'au XIX$^{e}$ siècle sont nombreuses et rendent propices les crises successives qui modifient profondément l'image du théâtre et ses représentations. Dans un premier temps, avant la découverte du répertoire dramatique étranger, de nombreuses causes sociales entraînent un remaniement du milieu artistique. Dans les années 1860, le théâtre s'affranchit grâce à la loi de liberté des théâtres qui met fin aux itinéraires officiels afin d'organiser librement des spectacles ; en 1862, le plan d'hausmannisation rase

[56] Nous reprenons ici le découpage temporel de *La Vie littéraire au Québec*. Denis Saint-Jacques et Lucie Robert, *La Vie littéraire au Québec. Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, T. 6 :* 1919-1933, Laval, Presses de l'Université Laval, 2010.

[57] Madeleine Greffard, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998, p. 53-73.

[58] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972, p. 207.

le boulevard du Temple et modifie fondamentalement l'implantation et le rayonnement des théâtres parisiens. Politiquement, la société est en crise. En 1871, la Commune sonne le glas du Second Empire et laisse des traces indélébiles dans le paysage parisien. De nombreux théâtres sont détruits, une ville est à reconstruire. Mais, comme l'écrit André Antoine dans *Le Théâtre* : « cette liberté qui vient féconder les mœurs publiques va galvaniser la production artistique[59] ». En effet, succède à cette guerre civile une production artistique féconde. La fin du XIX[e] siècle voit éclore dans Paris et sa banlieue proche de nombreux lieux de divertissements. Dominique Leroy parle de cette prolifération comme d'une « consommation théâtrale [60]» à laquelle participent les caf'conc', ou beuglants, qui envahissent le paysage théâtral du Second Empire à la Première Guerre Mondiale. En 1900, alors que la Belle Époque bat son plein, environ trois cents lieux de divertissement attirent les foules parisiennes. Parallèlement à cet accroissement des scènes parisiennes, Christophe Charle repère l'apparition de nouveaux habitus de spectateurs, conditionnés, d'une part, par la presse et la publicité qui informent, voire influencent les choix du public[61]. L'architecture théâtrale, son degré de confort et de luxe contribuent, d'autre part, à hiérarchiser les spectateurs et à créer des « sociétés[62] » spécifiques. Depuis 1830 et jusqu'en 1939 s'instaure « le siècle de la presse[63] », époque durant laquelle les journaux, de leur essor à leur déclin, abordent les différents aspects de la vie française. Les journaux s'emparent ainsi des consciences et apparaît ce que nous appelons aujourd'hui « la culture de masse[64] ». Charle propose l'hypothèse suivante : « chaque théâtre bien typé possède son fonds de public régulier, lui-même spécifique, et qui partage les mêmes codes et les mêmes attentes[65] », ce qui laisse supposer une forte connotation sociale dans la sortie au théâtre.

La production théâtrale galope elle aussi : aux théâtres de divertissement et aux théâtres classiques qui prospèrent[66] s'oppose le théâtre d'art, misant sur une réforme de la pratique théâtrale tant dans l'écriture que dans la représentation. Avec le Théâtre Libre d'André Antoine, le metteur en scène affirme son pouvoir, impose

---

59 André Antoine, *Le Théâtre*, journal du 3 octobre 1871, Paris, Les Éditions de France, 1932, p. 12.
60 Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 259.
61 Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 243.
62 *Ibid*., p. 244.
63 Christophe Charle, *Le Siècle de la presse. 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004.
64 Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *tome 1, 1860–1930*, Paris, La Découverte, 2001 ; Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX[e] siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.
65 Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 286.
66 La Comédie-Française est reconnue comme « une instance de légitimation ». Salomé Brousski, *La Comédie-Française*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2001, p. 83.

la figure de l'auteur d'avant-garde et transforme la scène en « laboratoire expérimental ». Ce théâtre porte à la scène les principes de la révolution scénique théorisée par Zola dans ses divers articles sur l'art. Il s'ouvre avec une de ses pièces, *Jacques Damour*, adaptée par Léon Hennique en 1887. En réaction à l'esthétique réaliste prônée par Antoine, se développe une nouvelle esthétique : le symbolisme. Pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, cette période se caractérise par un « carrefour naturalo-symboliste[67] », espace de croisement des esthétiques, soutenant une réflexion sur le théâtre et sa vocation.

Dans le champ littéraire, alors que le naturalisme avait réussi à s'imposer depuis au moins 1865 avec *Germinie Lacerteux,* des Goncourt, il est en perte de vitesse dès 1887[68], la montée du roman psychologique, ainsi que le schisme de certains des disciples de Zola[69] en font état. À cette époque, Christophe Charle rappelle que le champ littéraire s'autonomise définitivement (bien qu'il reste toujours relatif[70]). Bourdieu, par l'analyse de Flaubert dans *Les Règles de l'art*, détermine cette « constitution littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois[71] ». Si la censure se maintient dans le domaine théâtral, elle disparaît progressivement dans le milieu littéraire[72]. L'apparition d'un nouveau lectorat, la forte expansion du secteur de la production, les querelles internes et externes aux groupes littéraires s'instaurent avec l'époque naturaliste, alors qu'apparaît, en continuité, la figure de l'intellectuel[73]. Signe de cette légitimité désormais acquise du roman, le roman influence l'écriture théâtrale. Comme le signale Muriel Plana : « [l]e roman, genre depuis longtemps suspect, méprisé des "grands" auteurs, lieu du divertissement des femmes et de la parodie, commence en effet à avoir ses

---

67 Jean-Pierre Sarrazac, *Mise en crise de la forme dramatique*, actes du colloque des 10, 11, 12 décembre 1998, Paris III- Sorbonne Nouvelle, études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, Études théâtrales, 1999, p. 7.

68 En 1887, le romancier Léon Bloy annonce *Les Funérailles de naturalisme* et le théoricien Ferdinand Brunetière publie, en 1892, *La Banqueroute du Naturalisme*.

69 Le « Manifeste des cinq[69] », publié dans le *Figaro* le 18 septembre 1886 par les auteurs participant aux soirées de Médan organisées par Zola, est une lettre ouverte contre *La Terre*, dénonçant les extravagances du naturalisme dont Zola fait preuve.

70 Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, met l'accent sur la conquête de l'autonomie par rapport aux contraintes économiques que la formation d'un marché du livre fait peser sur la production littéraire. Gisèle Sapiro analyse pour sa part le processus d'autonomisation de la littérature par rapport à la morale publique, qui éclaire la genèse de deux conceptions opposées de l'éthique professionnelle de l'écrivain : l'art pour l'art et l'engagement. Pour Christophe Charle, les querelles des groupes, qu'elles soient purement littéraires ou portant sur des conflits économiques et une recherche de profits telle la conquête du marché, impose de penser l'autonomie littéraire comme toute relative.

71 Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 76.

72 « Le livre, le journal, la tribune, ont aujourd'hui reconquis leur indépendance ; le théâtre pas encore. » Albert Cahuet, *La Liberté au théâtre*, Paris, A. Chevalier Maresq, 1902, p. 1. Cité par Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'école Normale Supérieure, 1979, p. 129.

73 Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 41-48.

admirateurs[74] ».

Toutefois, la montée en légitimité du roman se met en place dans le cadre de rivalités entre écoles et genres (les luttes entre écoles étant aussi bien des luttes entre différentes conceptions romanesques – psychologique, naturalisme, deuxième génération de naturalistes dissidents –, qu'entre genres – roman et naturalisme contre poésie et symbolisme ou poésie et Parnasse). Ces crises littéraires consécutives, engagées tout d'abord par le naturalisme comme l'observe Christophe Charle, dégradent considérablement la situation des écrivains : la différence sociale entre les écrivains établis et les nouveaux venus s'accroît, contraignant les derniers à un épuisant effort de différenciation à tout prix (par la création de chapelles littéraires ou le recours au scandale, ce à quoi la seconde génération de naturalistes, signataires du *Manifeste des cinq*, a recours). Les trajectoires de Mirbeau, Hennique, Alexis, Céart et Huysmans et des Médaniens (première génération de naturalistes) que retrace Charle montre la multiplication des marques symboliques de position dans le champ. Du fait des crises encore, les auteurs sont sans cesse acculés à des reconversions, reconversions de genre (abandonner le roman pour le théâtre), reconversions à l'intérieur des genres (se résoudre à la littérature de grande consommation), reconversions plus radicales encore lorsqu'ils se voient obligés d'abandonner la littérature. D'autres tentent, face à la crise, de « faire appel » en se tournant vers d'autres instances de consécration ou de légitimation : les Académies ou la politique par exemple[75].

Les divergences entre l'esthétique théâtrale et romanesque invitent les romanciers à partager leur pratique entre le théâtre et le roman. Du point de vue social, le théâtre attire davantage les foules que le roman, méprisé par les intellectuels et jugé trop fastidieux pour le peuple. D'ailleurs, Edmond de Goncourt, dans son journal, reconnaît l'importance pour un homme de lettres de faire du théâtre.

> Pour être connu en littérature, pour être universellement connu, on ne sait pas combien il importe d'être un homme de théâtre, car le théâtre, pensez-y bien, c'est toute la littérature de nombre de gens, et de gens supérieurs, mais si occupés qu'ils n'ouvrent jamais un volume n'ayant pas trait à leur profession : l'unique littérature en un mot des savants, des

[74] Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles », *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, n°33, 2003, p. 41.

[75] Christophe Charle stipule, par exemple, que près du quart des auteurs dramatiques constituent l'Académie Française. Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 142.

avocats, des médecins[76].

Plus encore, Lucien Descaves, l'un des signataires du *Manifeste*, explique l'importance pour les romanciers de connaître le succès sur les planches, en adaptant, par exemple, leur roman :

> J'en arrivai, par réaction et par réflexion, à trouver aux adaptations une sorte d'encouragement dans la réelle disproportion des bénéfices d'un romancier et de ceux d'un auteur dramatique. Le succès d'un beau livre est infiniment moins lucratif que celui d'un vaudeville joué des contraires de fois à Paris et ailleurs. Cela aussi explique sans l'excuser[77].

Christophe Charle voit en ces remarques le « rôle de modèle des naturalistes pour la stratégie théâtrale des jeunes ainsi que l'urgence des besoins financiers qui ont incités ces tentatives. » En somme, le théâtre paie et les naturalistes s'érigent en chef de file du mouvement théâtral actuel.

À partir de ce paysage social, artistique et littéraire d'une France et d'un Canada français au tournant du XX$^{e}$ siècle, il sera intéressant de voir comment le réel est retravaillé dans les textes, comment il est problématisé par les auteurs.

## 4. **Plan de l'étude**

Entreprendre l'étude de la sortie au théâtre dans les romans suppose une double enquête : examiner les sèmes majeurs, récurrents, ainsi que les procédés narratifs dominants de la scène de théâtre, d'une part, et creuser les questions relatives à l'inclusion d'un médium dans un autre, d'autre part. Ces thèmes seront élucidés tout au long de la présente recherche, selon un chemin jalonné d'analyses d'œuvres.

Le premier point sur lequel nous allons nous pencher repose sur la représentation du costume dans la scène de théâtre et dans l'ensemble du roman. Si le vêtement n'est *a priori* qu'un simple élément factuel dans le texte, il occupe toutefois une place importante, qu'il soit costume de scène ou habit de ville. Balzac n'a-t-il pas donné le nom de « vestignomonie » à cette « science » du vêtement et de son rendement social, affirmant par là que « la toilette est l'expression de la société[78] » ? Paraître, jugement esthétique et statut social se mêlent dans les fils de l'habit et invitent à poser la question de l'érotisme : comme le souligne Odile Blanc,

---

[76] Journal d'Edmond de Goncourt, le 30 janvier 1892. Cité par Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion 2006, p. 18.

[77] Lucien Descaves cité par Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 105.

[78] Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Bibliopolis, 1911, p. 79.

« l'enjeu du vêtement, c'est le corps[79] ». En effet, sous le tissu du vêtement ou du costume se trouve le corps, la structure sans laquelle aucun chiffon ne tient. Si le vêtement recouvre à peine la chair, à s'y confondre même, quelle est la place du corps dans le texte ? Déjà, plusieurs aspects sont à examiner : le corps existe-t-il sous le voile et se fait-il désirer ? Si tel est le cas, l'évocation du corps est-elle positivement ou négativement connotée ? Et si condamnation il y a, est-ce contre la sensualité du corps ou contre le théâtre qui en fait son spectacle ?

Si cette première partie engage nos réflexions autour du corps, la scène de théâtre ne se réduit pas à cette unique présence. La scène de théâtre dans les romans est aussi le lieu pour faire état de ce qu'est et de ce que représente le théâtre dans le milieu urbain. Le second point que nous aborderons est donc étroitement lié à la ville. Le théâtre est ce lieu de rassemblement qui permet de réunir les enjeux de la métropole (économie du spectacle, hiérarchie du pouvoir, sexualisation des rapports de force, etc.). Un autre glissement apparaît donc : le théâtre devient lieu du social, du collectif, représentation du milieu urbain. Nous analyserons donc le théâtre comme « objet » d'une classification sociale et esthétique, comme institution située socialement et géographiquement. Cette approche se base sur le lien, implicite ou explicite, dans les romans et dans la pratique, entre théâtre et milieu urbain. Comme le théâtre ne se développe pas de la même manière en France et au Canada français et que les divertissements bénéficient d'une tolérance plus ou moins conséquente, au Canada français, comment les rapports entre le théâtre et le clergé sont-ils représentés ? Les relations entre le théâtre et le divertissement, la radio, la pratique amateure seront aussi à explorer. Suivant quelle posture, selon quel attachement esthétique, le romancier considérera-t-il le théâtre ? Comme seul divertissement commercial ou comme espace de liberté artistique ?

Ces réflexions concernant la mise en scène de soi et les rapports au milieu urbain feront apparaître une hypothèse, que nous approfondirons dans le deuxième chapitre, selon laquelle la scène de théâtre serait, *in fine*, un moment de confrontation du théâtre et du roman, en tant que formes artistiques. L'examen de la topographie de la salle de spectacle ainsi que l'étude de la place du spectateur dans la scène de théâtre seront les pistes à sonder pour déplier les entrelacs entre le théâtre et le roman.

Regarder du côté de la salle, de ce qui se passe sur le plateau et de l'effet provoqué par le spectacle, fait partie du théâtre mais ne suffit pas à dégager les enjeux de la scène de théâtre dans le texte. Si les écrivains font du théâtre un lieu de sociabilité et de discours sur le monde, à cela s'ajoute la dimension artistique qui

[79] Odile Blanc, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 24.

distingue le théâtre d'autres motifs. Notre dernier chapitre s'attachera donc à la narration du spectacle dramatique qui ouvre, pour le spectateur et pour le lecteur, vers une « autre scène ». Comme le remarque Philippe Hamon,

> Le XIX^e^ siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur, « à l'intérieur de la vue », pour reprendre le titre du recueil d'Éluard de 1947[80].

La prise en compte des échos narratifs entre la scène de théâtre et le reste du récit nous invite à réfléchir sur la présence de l'œuvre dans l'œuvre, à remanier le concept de la mise en abyme afin d'examiner comment le roman opère un « retour sur lui-même », afin de comprendre comment le théâtre parle du roman.

[80] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e^ siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 28.

# PREMIER CHAPITRE

# UN THÉÂTRE DU CORPS

> « Un tourbillon de bacchante demi-nues passa sur la scène »[81]
>
> « son rôle était une simple figuration, mais un vrai "clou", trois poses plastiques d'une fée puissante et muette »[82]

## I. LE COSTUME

Le costume sera notre porte d'entrée pour aborder la scène de théâtre dans le roman. À la fois outil de travail pour le comédien et vêtement représentant le personnage dramatique pour les spectateurs, il possède le double pouvoir d'être une chose concrète, un habit, et de rendre présent un personnage fictif. Son double emploi est caractéristique de la pratique théâtrale, du moins, lorsqu'on se penche sur le théâtre en général. Mais qu'en est-il si l'on regarde du côté du roman ? Quel traitement le costume reçoit-il et comment est-il distingué du vêtement ? Les regards portés par les personnages romanesques sur le costume correspondent-ils à ceux du narrateur ? Enfin, dans quelle mesure le narrateur en fait-il un élément de choix pour traiter du théâtre ? Autant de pistes que nous suivrons par l'analyse des textes du *corpus* et, en premier lieu, par une étude de cas, celle de *La Curée* de Zola.

Le choix de ce roman n'est pas anodin : il nous permet de poser les éléments constitutifs du vêtement et de l'habit, tout en abordant certains cas limites. Avec *La Curée,* nous appréhendons notre objet de recherche en évitant le théâtre traditionnel pour nous concentrer sur un théâtre de salon, où jouent les mondaines du personnel romanesque, et sur la scène du bal costumé qui lui succède. Comme les spectateurs de la pièce de théâtre (en l'occurrence les spectatrices) sont eux aussi costumés pour le bal qui s'ensuit, existe-t-il, alors, une frontière entre vêtement et

[81] Arsène Bessette, *Le Débutant*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1996 [1914], p. 113.
[82] Émile Zola, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [1880], p. 475.

costume ? En poursuivant ces réflexions amorcées par l'analyse de *La Curée,* nous interrogerons ensuite les romans du *corpus* et chercherons à comprendre la place du vêtement dans l'ensemble du roman et dans la scène de théâtre en particulier.

# A. *LA CURÉE*

*La Curée,* second tome de la fresque des Rougon-Macquart, met en récit deux scènes de théâtre sur lesquelles les analyses abondent, les unes traitant du personnage de Phèdre, les autres de la représentation du récit au second degré[83]. Mais la fortune interprétative de ce texte ne tend pas à épuiser les lectures, mais au contraire complexifie ce récit sur la lutte des pouvoirs au moment des aménagements urbanistiques de Paris sous le Second Empire. Zola dresse le portrait d'une classe sociale de parvenus dont le clinquant n'a d'égal que la vacuité et dont l'héroïne du roman, Renée, vit une relation incestueuse avec Maxime, le fils de son mari Saccard. Au chapitre V, un an après « la chute » de Renée au café Riche[84], Renée et Maxime, se rendent au Théâtre-Italiens pour assister à la représentation de *Phèdre*.

La seconde scène de théâtre, qui nous intéressera particulièrement dans cette partie, est une représentation dans le salon des Saccard des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, pièce prenant place au sein du bal costumé donné à l'occasion du jeudi de la Mi-Carême. Présentés dans le cadre d'un événement mondain, la représentation théâtrale et le bal engagent notre analyse vers une lecture sociale, s'appuyant sur la mondanité et le paraître lié au vêtement. La représentation des *Amours du beau Narcisse* met en scène Renée et Maxime dans les rôles-titres, ainsi que les mondaines du personnel romanesque. L'auteur, le préfet Hupel de la Noue, administrateur aux velléités artistiques, se libère des vers classiques pour constituer trois tableaux scéniques, composés par les comédiennes d'un soir vêtues de riches tissus. Dans un roman abordant de biais cette société de consommation qui sera une dizaine d'années plus tard au cœur du *Bonheur des dames*, le passage se donne à lire comme la représentation du récit au second degré, où le mythe de

[83] Citons entre autres : Sara Via, « Une Phèdre décadente chez les naturalistes », *Revue des Sciences Humaines*, 1974, p. 29-38; Auguste Dezalay, « La "Nouvelle Phèdre" de Zola ou les mésaventures d'un personnage tragique », *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, 2, 1971, p. 121-134 ; John A. Allan, « Narcissism and the Double in *La Curée* », *Stanford French Review*, V, 3, 1981, p. 295-312 ; Jacques Noiray, « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho" », *Littérature*, nº 65, 1987, p. 69-77 ; Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, 1977.

[84] C'est dans ce café, après le bal de Blanche Muller que Renée et Maxime, pour la première fois, commettent « la faute suprême ». Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 172.

Narcisse, celui qui n'aime que son reflet, symbolise le Second Empire dans ses vices et sa superficialité. La fin est proche, que ce soit celle de Renée ou celle d'une société à son apogée.

Saisir les enjeux des costumes dans le texte nécessite de considérer autant les vêtements de ville que les costumes de scène, mais aussi la description des accessoires et du décor, en somme les médiums de la théâtralité mise en texte. Les costumes font partie intégrante de la scène de théâtre et, dans le cas des *Amours du beau Narcisse*, sont les vecteurs de signification du tableau. Si les costumes opèrent, au théâtre, comme des vecteurs de sens, quelle est leur fonction dans le roman ?

## 1. *Les Amours du beau Narcisse et de la Nymphe Écho*, pièce en trois tableaux

Pour l'auteur de ces tableaux vivants, le costume prend la place du texte : le préfet souhaite créer un poème de tissu plutôt qu'un poème en vers dans le but de mettre l'image au centre du théâtre et de laisser parler le tableau, au sens diderotien[85] du terme, à la place des mots : « J'avais songé à faire ça en vers... Mais, n'est-ce pas ? c'est plus noble de lignes[86] ». L'ambition de Hupel de la Noue s'affiche donc dès l'exposition de la pièce : par le choix des « lignes », entendues comme lignes esthétiques, et non comme page d'écriture, il s'inscrit dans une tradition moins dramaturgique que sculpturale ou picturale.

Le premier tableau de ce triptyque met en présence Narcisse et Écho entourés de Vénus, Cupidon, des Grâces, bref, des personnages de l'Olympe représentant de près ou de loin la volupté. Au premier plan, la fable : Narcisse refuse l'invitation d'Écho à regarder Vénus, regard qui allumerait en lui des feux ardents. Hupel de la Noue explique, à qui le veut, les soubassements du drame.

> – J'ai cru pouvoir donner carrière à mon imagination... La nymphe Écho conduit le beau Narcisse chez Vénus, dans une grotte marine, pour que la déesse l'enflamme de ses feux. Mais la déesse reste impuissante. Le jeune homme témoigne par son attitude qu'il n'est pas touché.

Dans le second tableau se dressent autour de Plutus, joué par une femme, les personnifications des pierres et matières précieuses, faisant du plateau une caverne aux mille richesses :

---

[85] Denis Diderot, dans ses *Entretiens sur le fils naturel*, définit l'intérêt de la pantomime et du tableau théâtral pour figurer le pathos. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* [1757], dans Alain Ménil (éd.), *Diderot et le théâtre : le drame*, Paris, Pocket, 1995, p. 55-148. Nous reviendrons plus loin sur cette notion.

[86] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 258.

> Une nouvelle grotte se creusait ; mais celle-là n'était pas le frais réduit de Vénus, baigné par le flot mourant sur un sable fin semé de perles ; elle devait se trouver au centre de la terre, dans une couche ardente et profonde, fissure de l'enfer antique, crevasse d'une mine de métaux en fusion habitée par Plutus[87].

Comme l'explique Hupel de la Noue, « après la tentation de la chair, la tentation de l'or ». Toujours, au premier plan, le drame : Narcisse se refusant de nouveau à Écho.

Pour finir, le troisième tableau revêt les couleurs de la nature et de la faune mythologique, Vénus et Plutus se vengent de l'injure de Narcisse : celui-ci se mire dans le miroir de l'eau tandis que la mort s'apprête à le saisir. À ses côtés, Écho se meurt elle aussi, transformée en pierre.

> Il y avait les filles des arbres, les filles des sources, les filles des monts, toutes les divinités rieuses et nues de la forêt. Et le dieu et la déesse triomphaient, punissaient les froideurs de l'orgueilleux qui les avait méprisés, tandis que le groupe des nymphes regardait curieusement, avec un effroi sacré, la vengeance de l'Olympe, au premier plan[88].

À travers ces trois tableaux et en suivant les choix esthétiques du préfet, quel est le rôle du costume ? Aussi, outre le rapport entre le costume et la fable, une relation s'établit-elle entre ses effets, ses significations et la société construite par le texte ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de déplier, étape par étape cette scène de théâtre, de sa préparation au bal qui la suit.

## Le temps des répétitions

Les répétitions théâtrales des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho* participent à faire du vêtement l'élément central de la pièce : plus encore qu'Hupel de la Noue, les « comédiennes » d'un soir y trouvent matière à discussion.

> La question des costumes fut beaucoup plus laborieuse. Maxime donna un bon coup de main au préfet, qui se trouvait sur les dents, au milieu de neuf femmes, dont l'imagination folle menaçait de compromettre gravement la pureté des lignes de son oeuvre. S'il les avait écoutées, son Olympe aurait porté de la poudre. Mme d'Espanet voulait absolument avoir une robe à traîne pour cacher ses pieds un peu forts, tandis que Mme Haffner rêvait de s'habiller avec une peau de bête. M. Hupel de la Noue fut énergique ; il se fâcha même une fois, il était convaincu, il disait que, s'il avait renoncé aux vers, c'était pour écrire son poème « avec des étoffes savamment combinées et des attitudes choisies parmi les plus belles ».
>
> – L'ensemble, mesdames, répétait-il à chaque nouvelle exigence, vous oubliez l'ensemble... Je ne puis cependant pas sacrifier l'oeuvre entière

[87] *Ibid*., p. 263.
[88] *Ibid*., p. 267.

> aux volants que vous me demandez.
>
> Les conciliabules se tenaient dans le salon bouton-d'or. On y passa des après-midi entiers à arrêter la forme d'une jupe. Worms fut convoqué plusieurs fois. Enfin tout fut réglé, les costumes arrêtés, les poses apprises, et M. Hupel de la Noue se déclara satisfait[89].

Le choix des étoffes et des costumes qui constituent en partie la représentation théâtrale accapare l'essentiel de la préparation du spectacle et semble, à première vue, déplacer la réflexion artistique vers la réalité triviale d'une dispute de chiffons. Rendre grâce à leur physique plus ou moins avantageux en « cach[ant] [l]es pieds un peu forts » prend le dessus sur le respect du rôle (« S'il les avait écoutées, son Olympe aurait porté de la poudre »). Ce passage met en valeur l'importance que les femmes attachent à leur apparence en regard de leur intérêt pour l'argument dramatique. L'implication des acteurs à ce moment du récit suppose un investissement certain pour la préparation du spectacle, mais affiche aussi son but officieux : dès les répétitions, le théâtre de salon est aussi et surtout une mise en scène de soi.

Le théâtre en tant que discours artistique ne devient qu'un prétexte secondaire, puisque le paraître prend ici la place principale et évince l'aspect dramaturgique. La scène de théâtre offre à ces comédiennes d'un soir le moment idoine pour s'afficher dans leurs plus beaux atours et réaliser leurs rêves comme « s'habiller avec une peau de bête ». Ces rêves, qui n'entrent pas dans une démarche « dramaturgique », sont la porte ouverte aux fantasmes et à l'altérité, thèmes que nous aborderons plus amplement dans l'ensemble de cette partie. Cette « peau de bête » par exemple met en évidence le désir d'être « autre », grâce à des vêtements radicalement étrangers. Ces revendications féminines déplacent l'exigence de l'ensemble, pour transformer la scène du théâtre en lieu d'expérimentation, à l'intérieur duquel les femmes tentent d'assouvir leurs fantasmes. Si Hupel de la Noue souhaite que les « étoffes savamment combinées » prennent la place des mots de son poème, ce n'est pas le cas de ces femmes pour qui le costume est avant tout un vêtement et une mise en scène de soi, plutôt que costume signifiant et représentation d'un personnage.

Autour de cette affaire de costumes, l'amateurisme certain de ces bourgeoises-comédiennes atteint son paroxysme : l'ambition de chacune est d'être la plus belle et de se distinguer grâce à la parure. Envisagée dans ce sens, la représentation du mythe devient un lieu de déguisement et de mise en scène de soi, et elle ne se distingue du bal costumé dans lequel elle intervient que par la vocation artistique que revendique Hupel de la Noue. « Je ne puis cependant pas sacrifier

[89] *Ibid*., p. 253-254.

l'œuvre entière aux volants que vous me demandez », maintient-il pour contrer « l'imagination folle » de ces dames. En fin de compte, les femmes de la scène, d'une certaine manière, ne veulent pas devenir des personnages, préférant sacrifier l'argument théâtral et « compromettre gravement la pureté des lignes de son œuvre » pour servir leurs désirs : l'une « voulait absolument », l'autre « rêvait ». Dans la haute société[90], ces dames peuvent faire de leur corps le lieu de déploiement du vêtement, où l'un et l'autre se mettent réciproquement en valeur. Ici, la volonté des femmes est au centre de la représentation. Si elles sont en-dehors des préoccupations théâtrales, elles ne sont pas hors de l'esthétique, celle des corps et des vêtements, et, sur ce plan, ce sont elles qui décident, qui tranchent. Certes, ce pouvoir est minime et ridiculisé par Zola (comme dans le *Bonheur des dames*), or il est aussi un pouvoir économique (même si l'argent vient d'ailleurs, du mari ou de l'amant) et entretient un rapport étroit avec la mode. Bien que dans le roman, l'intérêt soit déplacé de la scène de théâtre à la scène du monde, cette dernière soulève l'importance donnée à l'habit dans le texte. En effet, dès les répétitions, ce discours autour des « volants[91] » et autres « formes[92] » de jupe ne vise pas tant à rabaisser le rôle du costume de théâtre, qu'à révéler l'analogie entre l'art dramatique que défend Hupel de la Noue et la mode à laquelle les bourgeoises se vouent. Si nous pouvons penser à première vue que les réflexions autour des costumes ne sont autres que des remarques futiles sur l'apparence, la question artistique est aussi en germe. Ainsi, ce passage sur le choix du costume engage notre réflexion à sortir du poncif persistant dans l'imagerie collective qui consiste à dénigrer la mode face au théâtre. Engageons-nous plutôt sur une autre piste, prise au second degré par Zola, celle de la mode comme l'un des beaux-arts.

La thèse de Gilles Lipovetsky[93], soutenant que « l'âge moderne démocratique a mis en honneur les frivolités, a élevé au rang d'art sublime la mode et les sujets subalternes » nous permet de lire, de biais, l'exemple de *La Curée.* Non seulement le climat social est clairement indiqué durant la représentation des *Amours du beau Narcisse* – à chaque entracte sont traitées des questions économiques ou mondaines –, mais aussi sont mises en valeur les revendications propres aux personnages. Dans cette scène se trament les enjeux politiques du mariage de Maxime avec Louise, l'enquête de Sidonie pour traquer l'amant supposé de Renée, les bénéfices des uns et les déboires des autres. Ce passage se lit comme

---

90 Ce phénomène ne se produit que dans la haute société. Dans *L'assommoir* de Zola par exemple le motif du linge sale à laver reviendra régulièrement pour connoter la pauvreté et la saleté dans laquelle vit les personnages.

91 Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. p. 254.

92 *Ibid*., p. 271.

93 Gilles Lipovetsky, *L'Empire des sens*, Paris, Gallimard, 1987, p. 100.

le lieu paroxystique du roman : le spectacle donné par ces femmes rassemble les points clefs du roman de Zola – l'or, la chair, les désirs inassouvis – et il se situe au moment où la diégèse atteint son apogée – le chant du cygne de Renée. Cependant, il est traité sur un mode ironique, abordant sous un aspect « social » les richesses et le luxe du costume. En faisant appel à Worms, les femmes du roman font du costume un phénomène de mode répondant aux exigences mondaines. La réflexion qu'elles mènent autour de leurs costumes correspond à des enjeux créatifs du même ordre que l'art dramatique, c'est d'ailleurs ce que souhaite le préfet Hupel de la Noue qui veut « écrire son poème "avec des étoffes savamment combinées et des attitudes choisies parmi les plus belles"[94] ». Citée dans le texte comme les mots du préfet, la narration, par le discours indirect libre, porte un regard ironique sur cette ambition excessive de combiner « savamment » les « étoffes » et d'en choisir « les plus belles ». Notons ici que l'adverbe connote une dimension de recherche scientifique, tandis que le substantif « étoffes » renvoie à une valeur marchande luxueuse. Certainement, ni le préfet ni les mondaines n'ont pris garde aux recommandations de Balzac : « dépasser la mode, c'est devenir caricature[95] ». La narration tenue soit par le narrateur hétérodiégétique, soit par le préfet permet de doubler le discours. Le discours sépare clairement, ou du moins, met à distance les personnages qui « jouent » le rôle de l'effet souhaité par la mise en scène. L'alternance de la narration met en évidence pour le lecteur à la fois la superficialité des vêtements envisagés comme parures et le costume comme véhicule du sens de la pièce. Ainsi, le récit de cette mise en scène et de sa réception rend sensible la charge sémiotique du vêtement tant d'un point de vue social qu'esthétique.

Pour la représentation des *Amours du beau Narcisse*, les préoccupations vestimentaires des femmes renient la vocation même du costume, puisqu'en refusant de correspondre à l'image signifiante que veut créer le préfet, elles refusent de porter un costume, c'est-à-dire le vêtement du personnage, mais des vêtements qui les sacralisent, telle la peau de bête. Se dessine en filigrane la différence fondamentale entre le vêtement et le costume, le comédien et le personnage : elles ne sont pas des comédiennes en scène jouant un rôle, mais des mondaines jouant à être comédiennes. Et en mondaines qui se respectent, elles font appel à Worms, couturier renommé dans la société du texte, pour créer leurs vêtements de scène. Cette « imagination folle » à laquelle le narrateur fait référence s'accorde avec l'ambition d'être à la mode, voire de l'anticiper. En effet, Worms est dans le texte un créateur de haute couture, gageant, par sa signature, du succès d'une robe. D'ailleurs, Renée se fait habiller par Worms dès son entrée dans le monde et son

[94] Émile Zola, *La Curée, op. cit*, p. 254.
[95] Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, *op. cit.,* p. 88.

jeune beau-fils, Maxime, l'accompagne avec plaisir chez le couturier.

> Mais sa grande partie était d'accompagner Renée chez l'illustre Worms, le tailleur de génie, devant lequel les reines du Second Empire se tenaient à genoux. Le salon du grand homme était vaste, carré, garni de larges divans. Il y entrait avec une émotion religieuse. Les toilettes ont certainement une odeur propre ; la soie, le satin, le velours, les dentelles avaient marié leurs arômes légers à ceux des chevelures et des épaules ambrées ; et l'air du salon gardait cette tiédeur odorante, cet encens de la chair et du luxe qui changeait la pièce en une chapelle consacrée à quelque secrète divinité[96].

La place du vêtement dans le texte est secondée par l'importance du personnage du couturier dans le roman qui s'apparente dès lors au Pape de la mode. Les qualificatifs ne manquent pas pour classer Worms parmi les grands noms de ce Second Empire fictif. L'emploi de substantifs hiératiques (« émotion religieuse », « encens », « chapelle ») participe à créer un sentiment de vénération autour du génie en transformant son magasin, nommé ici « salon » pour en magnifier l'ampleur, en lieu de culte. À plusieurs reprises, il est qualifié dans le récit de « maître » et comparé à un peintre œuvrant à son « chef-d'œuvre », se « recueillant » pour concevoir la robe qui rendrait justice à sa cliente. Le narrateur, en décrivant Worms avec emphase, fait correspondre le couturier avec l'artiste, cherchant l'inspiration, selon une conception romantique de l'art.

> Mais, d'autres fois, l'inspiration était rétive. L'illustre Worms l'appelait vainement, concentrait ses facultés en pure perte. Il torturait ses sourcils, devenait livide, prenait entre ses mains sa pauvre tête, qu'il branlait avec désespoir, et vaincu, se jetant dans un fauteuil :
>
> – Non, murmurait-il d'une voix dolente, non, pas aujourd'hui..., ce n'est pas possible... Ces dames sont indiscrètes. La source est tarie[97].

Localisées dans un ailleurs mystique, les lois de la création semblent impénétrables... En adoratrices de Worms, les femmes du récit se fourvoient sur l'art et l'apparence, faisant concorder l'un et l'autre sans plus de distinction, contrairement à l'exégèse théâtrale pour laquelle le vêtement soulève une réflexion sur son devenir costume et non sur sa valeur plastique. Zola fait de Worms un artiste, mais l'ironie qu'il injecte dans ses descriptions tend à le discréditer et à mettre en évidence non pas le créateur mais la double dimension – capital économique/capital symbolique – associée au prestige de la haute couture. Par son attention à la mode, à la marchandise et au luxe, Zola anticipe les analyses de Pierre Bourdieu sur le capital symbolique de la haute couture[98]. Mais, si Worms est considéré dans le texte comme un artiste, cela suppose d'examiner le rapport des

---

[96] Émile Zola, *La Curée, op. cit*, p. 129.
[97] *Ibid*., p. 130.
[98] Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 3ème série, vol. 2, 1971, p. 49-126.

femmes au costume sous l'angle, non pas de la création dramatique, mais du côté d'une œuvre d'art « en soi ». En effet, elles veulent être une œuvre d'art et ne pas se fondre dans l'œuvre de l'autre (celle de la Noue). Au fond, il n'y a pas d'œuvre véritable dans ces créations, que ce soient dans les costumes de Worms ou dans la pièce en trois tableaux du préfet, l'art est d'ailleurs assimilé à l'or, réduction et caricature que l'on retrouve dans l'adéquation entre les femmes et leurs bijoux. Se cachent, derrière l'apparence de l'art, la prétention de faire de l'art, l'ambition d'être artiste, voire de devenir œuvre d'art.

Valeur artistique et capital symbolique fondé sur le luxe et la mode se confondent ici : les sommes dépensées dans la parure sont un gage d'opulence et permettent d'accéder au cercle des nantis. L'argent occupe une place de choix dans le roman et les milliers de francs engloutis dans les toilettes de Renée s'étalent dans le récit. Ainsi, du début à la fin du texte, les frais engagés chez Worms parsèment la narration qui s'achève sur les impayés de Renée chez son couturier : « La note de Worms se montait à deux cent cinquante-sept mille francs[99] ».

Certes, la représentation théâtrale des *Amours du beau Narcisse* et les prétentions artistiques du préfet se confrontent au dilettantisme bourgeois et la question du costume renvoie plus au paraître qu'à l'art. Pourtant, malgré les atteintes portées les unes à la pièce, les autres aux fantasmes vestimentaires, l'auteur « se déclara satisfait[100] », ce qui laisse supposer que le résultat de ces « conciliabules » permet à l'assemblage des étoffes de porter la charge sémiotique souhaitée par son auteur. En effet, si le vêtement de ces dames est au centre des débats, c'est que la pièce représentée est, selon le souhait de la Noue, un « tableau vivant[101] » et non une pièce en vers ; le costume et la pose des personnages deviennent dès lors les éléments principaux de la pièce, l'art du geste suppléant l'art du langage.

## Le premier tableau : « la tentation de la chair »

Dans le premier tableau des *Amours du beau Narcisse*, la place du vêtement participe à la mise en évidence de la nudité et rend manifeste la question du corps. La narration met en valeur la sensualité qui se dégage de la représentation théâtrale par la description minutieuse des voiles et des dentelles. Le plaisir de la chair évince le plaisir artistique quand la tenue de ces dames cache à peine leur nudité.

> En bas du tertre, la comtesse Vanska faisait la Volupté ; elle s'allongeait, tordue par un dernier spasme, les yeux entrouverts et mourants, comme

[99] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 313.
[100] *Ibid*., p. 254.
[101] *Ibid*., p. 258.

> lasse ; très brune, elle avait dénoué sa chevelure noire, et sa tunique striée de flammes fauves montrait des bouts de sa peau ardente. La gamme des costumes, du blanc de neige du voile de Vénus au rouge sombre de la tunique de la Volupté, était douce, d'un rose général, d'un ton de chair. Et sous le rayon électrique, ingénieusement dirigé sur la scène par une des fenêtres du jardin, la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues[102].

« On ne savait plus » : si le public se pose la question de démêler ce qui est vrai de ce qui est faux, c'est que l'illusion n'est pas totale; pourtant, au théâtre, quand il y a illusion, elle s'impose. L'enjeu de cette scène n'est pas seulement de faire vaciller la frontière entre l'illusion et la réalité, mais il se situe aussi du côté des attentes des spectateurs qui préfèrent retrouver le corps de l'actrice sous le costume du personnage. Le narrateur souligne que le corps se confond avec le vêtement et que les couleurs semblent vivre, accolées à la « peau ardente ». Mais il semble qu'il y ait ici un raccourci que l'analyse se doit d'expliquer : en effet, le vêtement n'est pas *le* corps, mais l'attribut du corps. Il suffirait donc, dans le texte, de dévoiler une partie de nudité, de placer l'attention sur l'érotisme charnel, pour que disparaisse le vêtement au profit du corps. Les commentaires auxquels s'adonnent les hommes et les femmes de l'assemblée abondent d'ailleurs en ce sens :

> On jugeait sans fin les perfections de ces dames. Leurs costumes prenaient une importance presque aussi grande que leurs épaules[103].

Corps et vêtements sont mêlés et ces derniers mettent en évidence les charmes du premier. La majeure partie du public est d'ailleurs troublée par la sensualité du spectacle :

> Un grand souffle d'amour, de désir contenu, était venu des nudités de l'estrade, courait le salon, où les femmes s'alanguissaient davantage sur leurs sièges, tandis que les hommes, à l'oreille, se parlaient bas, avec des sourires. C'était un chuchotement d'alcôve, un demi-silence de bonne compagnie, un souhait de volupté à peine formulé par un frémissement de lèvres ; et, dans les regards muets, se rencontrant au milieu de ce ravissement de bon ton, il y avait la hardiesse brutale d'amours offertes et acceptées d'un coup d'oeil[104].

Les réactions des spectateurs à ce premier tableau tendent à montrer la sensibilité de ces bourgeois pour les plaisirs de la chair. Hommes et femmes sont fascinés par le spectacle, ils cherchent à voir de plus près : les unes « se penchaient », les autres « allongeaient la tête » et traduisent leur admiration par le

[102] *Ibid*., p. 259.
[103] *Ibid*., p. 260-261.
[104] *Ibid*., p. 260.

silence qui entoure la représentation. Une « parole dite trop haut », un « soupir », « un rire étouffé » viennent rompre l'attention qu'ils portent à ce tableau vivant : tout concourt à mettre en évidence les sens des spectateurs, éveillés par le corps et le costume des femmes.

Alors que s'étale sur scène la volupté des corps, que l'accompagnement musical se fait langoureux (le piano joue une « valse sensuelle ») et que la dimension visuelle de la représentation stimule l'intérêt et les sens d'une partie du public, la signification des tableaux échappe rapidement aux spectateurs :

> L'explication n'était pas inutile, car peu de spectateurs, dans le salon, comprenaient le sens exact des groupes. Quand le préfet eut nommé ses personnages à demi-voix, on admira davantage. Les Mignon et Charrier continuaient à ouvrir des yeux énormes. Ils n'avaient pas compris[105].

Bien que l'image soit reconnue pour son caractère esthétique et touche le public qui l'admire sans la comprendre, elle est, de prime abord, absconse. L'effet visuel n'a de sens pour le spectateur néophyte que dans sa dimension corporelle, la dimension narrative et allégorique lui échappe. Ils veulent un récit, des personnages, et non simplement des images. De plus, Mignon et Charrier sont représentés dans ce passage sous des figures peu flatteuses, ne comprenant ni l'image, ni son commentaire. Sous « leurs yeux énormes » apparaît autant le désir de la chair que la personnification de la bêtise.

## Le deuxième tableau : « la tentation de l'or »

Pour élaborer les costumes du mythe, il fallait, selon le souhait de l'auteur, le préfet de la Noue, aller chercher du côté « des étoffes savamment combinées et des attitudes choisies parmi les plus belles ». C'est ce que ne manque pas de faire ces apprenties comédiennes dont les costumes représentent les figures de l'Olympe. Dans un décor fait de « soie », de « perles » et de « paillettes d'argent », les matières, les gammes de couleurs utilisées rivalisent de préciosité : dès le premier tableau, c'est un flot de dentelles qui se répand sur la scène, et l'allégorie du désir et de la chair est à peine cachée. Le second tableau ne déroge pas à la richesse de l'ensemble et brille au propre comme au figuré :

> Ce fut un éblouissement. Le rayon électrique tombait sur une splendeur flambante, dans laquelle les spectateurs ne virent d'abord qu'un brasier, où des lingots d'or et des pierres précieuses semblaient se fondre[106].

Le décor et les accessoires, nombreux dans ce tableau, ont pour mission de

[105] *Ibid*., p. 258-259.
[106] *Ibid*., p. 263.

représenter, par leur quantité, les fastes de la scène. Les costumes de ce second volet sont constitués de pierres précieuses et leur description ressemble à un carnet mondain[107] :

> Mme Haffner en Or, avec une jupe roide et resplendissante d'évêque ; Mme d'Espanet en Argent, luisante comme un clair de lune ; Mme de Lauwerens, d'un bleu ardent, en Saphir, ayant à son côté la petite Mme Daste, une Turquoise souriante, qui bleuissait tendrement ; puis s'égrenaient l'Émeraude, Mme de Meinhold, et la Topaze, Mme Teissière ; et, plus bas, la comtesse Vanska donnait son ardeur sombre au Corail, allongée, les bras levés, chargés de pendeloques rouges, pareille à un polype monstrueux et adorable, qui montrait des chairs de femme dans des nacres roses et entrebâillées de coquillages[108].

Les accessoires répondent à une double nécessité : permettre de comparer le costume de la comédienne à une représentation de pierre précieuse et dévoiler les richesses et la préciosité du tableau. À chaque énumération de pierres succède le nom de la mondaine déguisée : entre Vénus et la comédienne, il y a Mme de Lauwerens, la comtesse Vanska pour la Volupté et « la petite Mme Daste donnait son sourire au personnage aimable de Cupidon ». Comme nous le supposions déjà au sujet des répétitions, les femmes ne veulent pas tant être des personnages que jouer à la comédienne, voire au mannequin : elles sont reconnues et applaudies non pour être devenues « autres », mais pour avoir porté, sur le plateau, des vêtements originaux. Comme la description des costumes par le narrateur et leur réception par l'assistance mettent en valeur la mannequine plus que le rôle, la portée dramaturgique de la pièce ne peut pas se déployer entièrement, voire pas du tout. Le spectacle est compris selon un sens purement esthétique et non dramaturgique, sens que le narrateur appuie par une longue énumération qui amoncelle les richesses de ces dames et révèle les fantasmes des spectateurs :

> Les mots : « Que de pièces ! que d'argent ! » couraient, avec des sourires, de longs frémissements d'aise ; et sûrement chacune de ces dames, chacun de ces messieurs faisait le rêve d'avoir tout ça à lui, dans une cave[109].

L'accumulation ostentatoire de ces richesses fait du plateau de théâtre un étalage, où les femmes sont telles des mannequines, des « polypes monstrueux »

---

[107] Le pastiche du carnet permet, pour reprendre les termes de Guillaume Pinson sur son étude sur les carnets mondains dans la *Recherche*, d'appuyer cette notion de faste mondain. Les carnets sont un « "un organe de divulgation non négligeable", qui accélère et amplifie les ondes de choc mondaines, comme la présence de personnalités connues ; presse et célébrité forment ainsi une sorte de "mégaphone à une manifestation qui sera ainsi rendue audible à un public lointain" ». Guillaume Pinson, « L'imaginaire médiatique dans *À la Recherche du temps perdu* : de l'inscription du journal à l'oeuvre d'art », *Études françaises*, *op. cit.*, p. 18.

[108] Émile Zola, *La Curée, op. cit*, p. 263-264.

[109] *Ibid*., p. 264.

« chargé[s] de pendeloques » qui illuminent la scène d'un trop-plein de lumière. Or, Argent, Saphir, Émeraude, Topaze, Corail font surgir chez le spectateur autant le désir et la jalousie qu'une soif d'exotisme et de distinction. Les comédiennes deviennent par leur parure des objets précieux, qui, sans même parler d'allégorie et de récit mythologique, se mettent en scène comme des trésors.

Pour ce second volet, la compréhension du tableau est guidée par le préfet : dès les premiers accords du piano, il résume ainsi l'argument dramatique :

> Vous allez voir, murmura M. Hupel de la Noue ; j'ai poussé peut-être un peu loin la licence poétique ; mais je crois que l'audace m'a réussi... La nymphe Écho, voyant que Vénus est sans puissance sur le beau Narcisse, le conduit chez Plutus, dieu des richesses et des métaux précieux. Après la tentation de la chair, la tentation de l'or[110].

À ce moment, le narrateur laisse transparaître ses jugements de valeur notamment par les descriptions de la réception de la pièce et du tableau.

> Et les yeux des spectateurs s'accoutumaient avec ravissement à ce trou béant ouvert sur les entrailles enflammées du globe, à ce tas d'or sur lequel se vautrait la richesse du monde.
>
> Ce second tableau eut encore plus de succès que le premier. L'idée en parut particulièrement ingénieuse. La hardiesse des pièces de vingt francs, ce ruissellement de coffre-fort moderne tombé dans un coin de la mythologie grecque, enchanta l'imagination des dames et des financiers qui étaient là[111].

De nouveau, l'ironie du narrateur condamne non seulement le préfet, qui se pique d'être poète, mais aussi les spectateurs qui se ravissent de tant de luxe et dont l'imagination se limite, par rapport à cette « tentation de l'or », à en avoir autant « dans sa cave ». Peut-être attendent-ils, telle Danaé, une improbable union avec un Second Empire transformé en pluie d'or... Finalement, le succès que remporte le spectacle vaut plus pour ce qu'il montre que pour ce qu'il dit. Le public bourgeois ne saisit qu'une partie du spectacle, l'ensemble étant destiné aux lecteurs. Ainsi, il faut distinguer le spectacle donné à voir aux mondains (ce qu'il montre) et la manière dont l'auteur s'en sert pour émettre son avis sur la société de l'époque : le premier tableau représente les désirs et la sensualité d'une société bourgeoise repue de luxe et annonce la mort à venir de Renée par son expression de douleur et la griserie des sens. Le second tableau met en scène l'abondance de richesses et dépeint une société prête à éclater, une chute à craindre que la narration met en évidence : « ce trou béant ouvert sur les entrailles enflammées du globe [...] ce tas d'or sur lequel se vautrait la richesse du monde » thématise négativement l'image d'opulence et de débordement. Mais les spectateurs n'ont pas conscience du drame à

[110] *Ibid*., p. 263.
[111] *Ibid*., p. 264.

venir et aiguisent leur soif de chair et d'argent en contemplant les tableaux des *Amours du beau Narcisse*. Alors que le « trou béant » les menace, les spectateurs ne songent qu'à applaudir cette surenchère de merveilles.

> Quand les rideaux se refermèrent, et que le piano termina la marche triomphale par un grand bruit de notes jetées les unes sur les autres, comme de dernières pelletées d'écus, les applaudissements éclatèrent, plus vifs, plus prolongés.

La scène de théâtre met en scène un désir capitaliste effréné et Zola insiste sur ce fétichisme de l'or des bourgeois. Une équivalence se dessine entre le désir de possession physique, c'est-à-dire du corps exhibé, et le désir de possession matérielle, les bijoux dont le corps devient la vitrine. Cet amalgame des désirs place le bourgeois du côté du fétichisme de la marchandise et se fait le relais de la pensée marxiste. Comme l'explique Stavros Tombazos dans sa critique du livre d'Antoine Artous, *Le fétichisme chez Marx. Le marxisme comme théorie critique*[112] *:*

> Dans *Le Capital*, Marx met l'accent sur le nouvel enchantement du monde lié à l'opacité des rapports sociaux qui résulte de la nature mystique de la marchandise. Le « fétichisme » est chez Marx la théorie de cette nouvelle opacité des rapports sociaux[113].

Dans *La Curée,* le théâtre, ici par le biais du costume, permet à Zola de penser le capitalisme d'accumulation. En outre, le tas d'or, « de quoi démolir Paris et le rebâtir » selon le mot de Mignon et Charrier, éveille en particulier les désirs de luxe et la soif de grandeur. L'alternance de focalisation entre le plateau et la salle, relayée par le narrateur externe et par la transcription du discours direct entre les spectateurs, permet au lecteur de situer d'une part les tableaux et de l'autre l'effet de la représentation sur le public. Le préfet et les spectateurs ne se rendent pas compte qu'ils contemplent leur ruine à venir et que ce trop-plein de richesses ne peut être éternel. Le rapport qu'entretiennent les spectateurs avec le spectacle est donc des plus ambigus, reposant à la fois sur les plaisirs de la chair et de l'or. En somme, l'appréciation du spectacle selon des critères artistiques et relevant de l'esthétique théâtrale n'est pas du domaine des possibles, pour ce type de public, comme le signale l'échec du troisième tableau.

---

[112] Antoine Artous, *Le Fétichisme chez Marx. Le marxisme comme théorie critique,* Paris, Syllepse, 2006.

[113] Stavros Tombazos, « Le fétichisme chez Marx », Congrès Marx International V - Section Philosophie – Capital – Paris-Sorbonne et Nanterre – 3/6 octobre 2007, [en ligne]. Disponible sur : http://actuelmarx.u-paris10.fr/ (consulté le 18 avril 2011)

## Le dernier tableau : la Nature et la Mort

Le troisième et dernier tableau correspond à la grandeur tragique de la Nature et représente Narcisse devenu fleur dans son « collant de satin vert[114] » et Écho transformée en marbre par « sa grande robe de neige », tous deux bientôt saisis par la mort dans leurs « désirs inassouvis ». Alors que les deux premiers tableaux ont fait sensation, le dernier est accueilli par des « mots peu obligeants » : en effet, ni or, ni pierres précieuses, ni chair ne sont dévoilés. Comme la Nature et la Mort ne font pas écho au quotidien ou aux désirs du public avide de luxure, le dernier tableau n'émeut pas autant que les deux premiers. Cet intérêt presque unanimement tourné vers les plaisirs de la chair et de l'or empêche ce public matérialiste de saisir le sens de ce troisième tableau, d'autant que celui-ci reste sans commentaire, le préfet ne s'adonne pas cette fois à son plaisir de l'explication. Lors du dernier lever de rideau, d'abord embarrassé par les conversations mondaines qui reprennent (« Un sentiment indéfinissable, la crainte de paraître ridicule, la peur de perdre les bonnes grâces de son chef le retenaient[115] »), puis vexé[116], le préfet perd le contrôle de ce qui se passe sur la scène. Les femmes se sont placées seules et l'auteur se trouve dessaisi de son œuvre, de sa mise en scène : « Eh ! ça ne me regarde plus, du moment que ces dames se placent sans moi ![117] » Le préfet montre par là qu'il est le créateur du mythe et que lui seul, par son regard de metteur en scène et d'auteur, peut ajuster les gestes pour leur donner un sens. Il doit ainsi manier avec brio *actio* et *dictio*, l'une pour mettre en place les actrices et l'autre pour expliquer aux spectateurs le sens des

[114] Émile Zola, *La Curée, op. cit*, p. 268.
[115] *Ibid*., p. 266.
[116] Depuis le début de la soirée, Hupel de la Noue, charmé par un mot de Mme d'Espanet, ne cesse de le répéter.
« – Mes compliments, marquise. Votre costume est délicieux.
– J'en ai un bien plus joli dessous ! répliqua cavalièrement la jeune femme, qui lui éclata de rire au nez, tant elle le trouvait drôle, enfoui de la sorte dans les draperies.
L'audace de cette plaisanterie étonna un instant le galant M. Hupel de la Noue ; mais il se remit, et, goûtant de plus en plus le mot, à mesure qu'il l'approfondissait. »
Alors qu'il va en faire part à M. de Saffré, celui-ci le coupe en déclamant la pointe. Le narrateur poursuit alors : « Le mot était vieux, et lui qui allait approfondir encore son commentaire sur la naïveté du cri du coeur ! ». *Ibid.*, p. 255 ; 266.
[117] *Ibid*., p. 267.

tableaux[118]. L'*actio*, partie gestuelle de la rhétorique, est un art que les « comédiennes » ne maîtrisent guère : rapporté par le narrateur en discours indirect, le préfet maugrée que « ça ne valait rien ». Pourtant, il reste obnubilé par son propre esprit créatif, fatuité qui finit par le discréditer totalement :

> C'était pourtant ce dénouement tragique qui enthousiasmait M. Hupel de la Noue sur son propre talent. Il s'y admirait, comme son Narcisse dans sa lame de glace. Il y avait mis une foule d'intentions poétiques et philosophiques[119].

Les prétentions artistiques du préfet ne sont pas du goût du narrateur. Si elles sont menées à leur terme (le préfet a déjà publié un recueil *Les volubilis* et la représentation du mythe sur la scène du salon des Saccard est en partie saluée par le public), le narrateur, par son regard narquois, n'octroie pas au préfet des qualités dignes d'un auteur de profession. Ces tentatives d'amateur restent consignées à leur place, infime, dans l'espace de la création. Implicitement, ici, le narrateur met en valeur l'écrivain de métier et dénonce l'utilisation facile de la création dramatique pour servir un but égoïste : Hupel de la Noue se met en valeur par le vernis culturel qu'il se donne et dessert le théâtre et l'écriture dans leurs dimensions d'activité artistique et professionnelle. La virtuosité de ses œuvres n'est qu'une apparence et la figure du préfet oscille entre les différents rôles qu'il occupe : auteur, régisseur et, surtout, personnel administratif. Cependant, c'est ce dernier rôle qui prend le pas sur les autres puisque le préfet est le plus souvent nommé par le narrateur selon sa fonction administrative et que ses capacités artistiques se trouvent limitées.

Finalement, cette pratique théâtrale est principalement caractérisée par son amateurisme et, bien que certaines audaces soient relevées, traiter la scène mythique par le biais du costume est une entreprise ridiculisée par le narrateur. C'est le cas pour un aspect du décor du second tableau :

---

[118] Au début du roman, le préfet tient le rôle de l'érudit, de l'esthète, quand, parlant des nouveaux travaux de voirie, il soutient : « Et n'oubliez pas le côté artistique ; les nouvelles voies sont majestueuses ». Mais déjà, le narrateur fait miroiter la perspective de moquerie qui pointe en ajoutant qu'il « se piquait d'avoir du goût » (*Ibid*., p. 62). Il faut toutefois reconnaître que c'est un homme charismatique, à la faconde claire et facile, et qu'en homme mondain, il met à profit *actio* et *dictio* : « Il entama le récit d'une histoire scabreuse qui s'était passée dans son chef-lieu. La marquise, madame Haffner et les autres dames rirent beaucoup de certains détails. Le préfet contait d'une façon très piquante, avec des demi-mots, des réticences, des inflexions de voix, qui donnait un sens très polisson aux termes les plus innocents » (*Ibid*., p. 64). Sa déclamation correspond à celle d'un acteur, qui sait moduler l'intonation (la « façon très piquante »), la diction (les « réticences ») et le choix des termes (les « demi-mots ») pour charmer son public. La figure du préfet est donc protéiforme, passant de l'administrateur pédant au conteur charmant. Toutefois, les prétentions du préfet sont dénigrées par les spectateurs et le personnage est traité avec dérision : après la représentation des *Amours du beau Narcisse*, alors que le bal commence et que les hommes manquent sur la piste, « M. Hupel de la Noue n'osa s'offrir ; il ne descendait que jusqu'à la poésie ». *Ibid*., p. 275.

[119] *Ibid*., p. 268.

> À terre, par un anachronisme hardi de M. Hupel de la Noue, il y avait un écroulement de pièces de vingt francs ; des Louis étalés, des Louis entassés, un pullulement de Louis qui montait[120].

L'amoncellement de napoléons (pièces d'or de vingt francs à l'effigie de Napoléon) dans un spectacle prenant pour thème le fond mythologique peut surprendre. Mais l'anachronisme ne manque pas de séduire l'assemblée, qui, reconnaissant ici sa monnaie, peut être sensible à la quantité de richesse qui s'étale sous ses yeux. Si le spectacle n'est pas « vraisemblable », ce qui pourrait être une critique du public et du narrateur (l'anachronisme n'est-il pas « hardi » ?), il tend au contraire à intégrer les spectateurs à la pièce, en représentant sur scène leur quotidien. Cela préfigure les théories naturalistes du théâtre zolien.

Les spectateurs sont loin de saisir le sens du mythe, de supposer autre chose qu'un déguisement baroque à la dimension intime représenté par la Nature et la Mort. « Oh ! l'ont-ils affublé, ce pauvre Maxime ! [121] » : cette réflexion de Louise, la future femme de Maxime, ne tient compte que de l'assemblage du vêtement et non de l'image produite, le public ne voit que des comédiens et non des personnages. Pourtant, ce tableau dépasse la seule représentation de l'image et, comme le suppose Jacques Noiray,

> [il] recèle une vérité cachée, inaccessible au public parce qu'[il] est d'un ordre social ou historique. [Il] s'adresse directement à Renée, [il] lui indique son propre destin[122].

Toutefois, Renée ne semble pas non plus saisir la dimension métadiégétique de ce dernier tableau. Après la représentation, elle court à sa perte en proposant à Maxime de s'enfuir avec elle sans voir dans la pièce qu'elle vient de jouer une annonce mortifère. Du point de vue de l'énonciation comme de l'énoncé, la représentation donnée dans le salon des Saccard s'adresse directement au lecteur : pour ce qui est de l'énonciation, la narration alternée du plateau et de la salle fait du salon le lieu de deux spectacles, celui théâtral des *Amours du beau Narcisse*, mais aussi celui des spectateurs. Pour ce qui est de l'énoncé, les descriptions du public et de leurs réactions les enferment dans leur incompétence artistique et engagent la lecture vers un jugement de valeur contre l'opulence aveugle d'une société en déclin. Le théâtre ainsi que le costume ne voilent ni le corps ni le comédien derrière le personnage : ils dévoilent les désirs d'une société proche d'éclater. De plus, la représentation des *Amours* par les personnages du roman rend compte, à un second niveau de la narration, des nœuds de la diégèse : les amours adultérins, la chute d'un

---

[120] *Ibid*., p. 263.
[121] *Ibid*., p. 268.
[122] Jacques Noiray, « Une "mise en abyme" de *La Curée* », *op. cit.,* p. 74.

régime vicié par l'appât du gain et la bêtise des bourgeois. Autant de « vérité[s] cachée[s] » que les personnages du roman ne peuvent découvrir.

Cette fois et contrairement aux deux premiers tableaux, les costumes de Renée et de Maxime semblent atteindre leur but : permettre aux comédiens de devenir des personnages dramatiques. Pour la première fois de la soirée, le public fait face à Narcisse et à Écho plus qu'à leurs interprètes. Ce tableau de la Nature et des dieux présente une image presque trop incarnée pour être comprise et fait des *Amours du beau Narcisse* une réelle représentation théâtrale et non simplement un défilé de mondaines mis en scène. Dans les deux premiers tableaux, ce qui rend le costume signifiant dramaturgiquement, ce sont les commentaires de Hupel de la Noue à chaque lever de rideau. De plus, les comédiens, tout à leur rôle, deviennent les personnages du drame et se coupent ainsi d'un public qui se plaisait à reconnaître leurs ami(e)s. Enfin, sans commentaire du préfet, le sens du tableau est impénétrable. En somme, le sujet du troisième tableau – la Nature et la Mort – manque de lubricité pour susciter l'intérêt des spectateurs. Nous pourrions aussi ajouter à cela que ce troisième opus est celui qui touche au plus près le récit de *La Curée* ; les désirs inavoués étant ceux de Renée pour Maxime, relation incestueuse qui n'est pas envisagée par les spectateurs – ni même par Sidonie Saccard, qui se fait un devoir de découvrir l'identité de l'amant de Renée. Finalement, Zola montre que les spectateurs ne veulent pas se reconnaître, ne veulent pas voir la fable qui se déroule bien réellement sous leurs yeux dans les tableaux mis en scène. Si l'art dévoile, les bourgeois s'aveuglent et ne cherchent pas à affiner leur regard, à comprendre. Cette prise de position esthétique et sociale va dans le sens du refus de la facilité (souvent de mise dans les divertissements mondains), de la dénonciation du peu de réflexion des bourgeois et de la mise en évidence d'une soif capitaliste.

Si la matière dramaturgique est présente pour faire des *Amours du beau Narcisse* un exemple de « spectacle de tissu » et est exploitée par le récit pour mettre en relief les points d'orgue du roman, ni son auteur, ni les spectateurs ne sont à la hauteur du spectacle. Il ne demeure alors plus que le narrateur et le lecteur pour saisir les enjeux du passage. Par l'explication de texte, le narrateur offre au lecteur la possibilité de prendre en compte les potentialités dramaturgiques du vêtement, les significations de l'image représentée et la représentation au second degré du récit. C'est dans le troisième et dernier tableau que la narration se fait la plus poétique et enflammée. L'image s'affine et devient, littéralement, un tableau vivant.

> À quelques pas, la nymphe Écho se mourait aussi, se mourait de désirs inassouvis ; elle se trouvait peu à peu prise dans la raideur du sol, elle sentait ses membres brûlants se glacer et se durcir. Elle n'était pas rocher vulgaire, sali de mousse, mais marbre blanc, par ses épaules et ses bras, par sa grande robe de neige, dont la ceinture de feuillage et l'écharpe

> bleue avaient glissé. Affaissée au milieu du satin de sa jupe, qui se cassait à larges plis, pareil à un bloc de Paros, elle se renversait, n'ayant plus de vivant, dans son corps figé de statue, que ses yeux de femme, des yeux qui luisaient, fixés sur la fleur des eaux, penchée languissamment sur le miroir de la source[123].

Ici, le personnage prend toute son ampleur et dégage les effets souhaités ; la nymphe Écho est décrite comme un être mourant, se changeant en pierre, fidèle à l'argument mythologique. Ce n'est pas tant la place de l'effet visuel ou le pouvoir du costume au théâtre que la narration récuse, mais plutôt l'incompétence du regard des spectateurs et du préfet, tout aveuglé par la richesse et le paraître. L'ironie de Zola ne se cache point derrière l'ensemble de ce dernier chapitre : Hupel de la Noue est dépassé par les répétitions, évincé de sa place de metteur en scène par les femmes lors de la représentation et totalement oublié du public au moment de l'« explication de texte » nécessaire à la bonne compréhension des tableaux. Finalement, la mondanité l'emporte haut la main, parler « chiffons », parler du corps sensuel, étant bien plus prometteur et flatteur que parler théâtre.

> [Le préfet] voulut donner alors aux personnes qui l'entouraient la clef des choses charmantes, grandioses ou simplement polissonnes que représentaient le beau Narcisse et la nymphe Écho, et il essaya même de dire ce que Vénus et Plutus faisaient au fond de la clairière ; mais ces messieurs et ces dames, dont les esprits nets et pratiques avaient compris la grotte de la chair et la grotte de l'or, ne se souciaient pas de descendre dans les complications mythologiques du préfet. Seuls, les Mignon et Charrier, qui voulaient absolument savoir, eurent la bonhomie de l'interroger. Il s'empara d'eux, il les tint debout, dans l'embrasure d'une fenêtre, pendant près de deux heures à leur raconter les *Métamorphoses* d'Ovide[124].

Le préfet fait preuve de certaines connaissances en culture classique : il raconte les *Métamorphoses* et il a pensé ce dernier tableau sous les auspices d'une image à « clefs » qu'il faudrait déchiffrer pour en comprendre les « choses charmantes, grandioses ou simplement polissonnes ». De là, le narrateur ne manque pas de remarquer que le salon mondain n'est pas le lieu pour en faire l'étalage et que le public ne peut ni ne veut accéder à ce domaine de réflexion. Ainsi, la réception que les spectateurs font de la parure et du mythe discrédite l'esthétique du tableau. « Leurs esprits nets et pratiques » peuvent à la rigueur saisir les tentations de chair et d'or mises en évidence par les deux premiers tableaux, mais la Nature, le danger de l'illusion et du paraître, sous-entendu par la mort de Narcisse, ne peuvent les atteindre. Misant tout sur le costume, mettant en geste un argument mythologique, la représentation est aux antipodes de l'esthétique naturaliste. Ceci étant dit, pourquoi

[123] Émile Zola, *La Curée, op. cit*, p. 263.
[124] *Ibid*., p. 269.

Zola accorde-t-il une place si importante au paraître par le biais du théâtre, et en particulier à la femme et au costume ?

L'esthétique naturaliste fonde le récit sur les mœurs, les faits, les évolutions historiques du contexte et des personnages du roman et il dénigre donc les accumulations inutiles, la superficialité et les excès des costumes qui n'ont d'autre but que d'exposer un capital symbolique, de richesse par exemple. Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola condamne « les erreurs aujourd'hui encore, de luxe inutile, de coquetterie déplacée, de vêtements de fantaisie[125] ». Et de poursuivre sur les travers des comédiennes profitant des pièces historiques pour se faire mannequin :

> Donc, si la tradition maintient encore des anachronismes baroques, des fantaisies inexplicables dans les pièces jouées il y a une trentaine d'années, il est rare qu'aujourd'hui, en montant une pièce historique, on ne se préoccupe pas de l'exactitude des costumes. Le mouvement s'accentuera encore, et la vérité sera complète, lorsqu'on aura décidé les femmes à ne pas profiter d'une pièce historique pour porter des toilettes éblouissantes, au coin de leur feu et même en voyage ; [...][126]

Cela n'est pas sans nous rappeler le préfet et ses femmes-comédiennes des *Amours du beau Narcisse*... Le préfet tombe dans le danger des anachronismes en mettant « hardiment » sur scène des monceaux de louis et de pièces de vingt francs, les femmes sont prises au piège de leur envie de paraître et de laisser libre cours à leurs fantasmes vestimentaires. L'exactitude des costumes du mythe ne peut pas s'accorder à une réalité chronologique puisque le mythe est une allégorie, un sujet anhistorique par excellence. Zola continue son plaidoyer contre les pièces contemporaines en fixant son attention sur le public, avide d'opulence et de faste :

> Puis, il y a encore cette rage de belles toilettes qui s'est déclarée dans le goût même du public. Par exemple, au Vaudeville et au Gymnase, les dernières années de l'empire ont amené des exhibitions de grands couturiers qui durent encore. Une pièce ne peut se passer dans un monde riche, sans qu'aussitôt il y ait un assaut de luxe entre les actrices. À la rigueur, ces toilettes sont justifiées ; mais le mauvais, c'est l'importance qu'elles prennent. [...] Le lendemain d'une première représentation, la presse s'occupe autant des toilettes que de la pièce ; tout Paris en cause, une bonne partie des spectateurs et surtout des spectatrices vient au théâtre pour voir la robe bleue de celle-ci ou le nouveau chapeau de celle-là.

Luxe, rivalité des femmes à paraître sous de plus riches atours, avidité du public à se repaître de clinquant et de nouveauté prennent le dessus sur la représentation et sa qualité artistique. À en croire l'auteur, ce n'est pas par goût du

---

[125] Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, 2003 [1881], p. 110.
[126] *Ibid*., p. 112.

théâtre que les spectateurs se déplacent, mais par curiosité mondaine. La majorité des thèmes abordés et condamnés dans le récit du mythe seront plus tard contextualisés et théorisés dans *Le Naturalisme au théâtre*.

Toutefois, que fait la représentation du mythe sous forme de tableaux dans le récit, si ce n'est mettre en scène d'une manière métaphorique les mœurs (les tentations de la chair), les faits (la luxure) et le contexte (la déchéance du Second Empire) ? Le préfet choisit l'art du geste et le retour à l'antique, mouvement en vogue à la fin du XIX$^{e}$ siècle, en témoigne la fortune des féeries et des ballets. L'ironie avec laquelle est traitée cette scène de théâtre, ainsi que la description des personnages (et leur manque de clairvoyance dans leur jugement) proposent de lire, par un retournement dialectique, l'esthétique naturaliste comme valeur de référence. Dès lors, bien que l'art du geste pour lequel Hupel de la Noue a opté soit dénigré, l'esthétique naturaliste du roman rétablit la portée de l'argument dramatique en faisant de la pièce de théâtre un second degré de l'écriture, un lieu de rencontre pour le lecteur avec le récit. Alliant le geste et le texte au sein même des tableaux, notre analyse demande une lecture continuant dans cette voie, c'est-à-dire, comme le propose Guy Ducrey[127], faire une « étude littéraire du spectaculaire ». Nous étudierons, dans le dernier chapitre de cette thèse, la scène de théâtre dans le roman comme lieu de l'art poétique, véhicule d'un regard critique de l'auteur sur le théâtre représenté.

En donnant à voir des comédiens et des spectateurs obnubilés par la matière textile, par l'or et par la chair, Zola met en évidence le rapport des bourgeois aux vêtements et à la parure, rapport qui infléchit leur relation au théâtre. Ce n'est pas l'émotion artistique qui teintait les commentaires louangeurs de la pièce, mais bien plus le regard avide de consommateurs en puissance. En décrivant les costumes de théâtre et la réception du public, la narration opère une critique sociale de la richesse, puisque, ici, la profusion d'argent et d'or matérialise un public incapable de prendre du recul face aux images qui lui sont données à voir. Les remarques des spectateurs mettent en valeur la plastique des femmes et de Maxime et la matérialité du décor, l'argent et l'or en tête. Aucun jugement esthétique n'est porté par le public sur la pièce (sur l'argument dramatique ou sur la qualité d'interprétation des acteurs), mais seulement sur les costumes et les accessoires. Les spectateurs se repaissent de cette surenchère de luxe. D'ailleurs, lors du second tableau, le public perd toute contenance et les convenances éclatent :

[127] Guy Ducrey, *Tout pour les yeux, littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 18.

> Et Mme Michelin, la bouche un peu ouverte par un désir ravi, écartait son voile d'almée, caressait l'or d'un regard luisant, tandis que le groupe des hommes graves se pâmait[128].

La rigueur méthodique à décrire l'opulence des deux premiers tableaux thématise négativement l'abondance et le luxe, et connote les préoccupations esthétiques des bourgeois, leur incapacité à apprécier l'argument des *Amours du beau Narcisse*. Nous sommes loin, ici, du luxe esthète d'un des Esseintes, cultivant l'abondance, non pour s'en repaître avec avidité tel le personnel mondain de *La Curée,* mais pour déployer une esthétique décadente[129]. Pourtant, l'accumulation structure, chez Zola comme chez Huysmans, le déploiement rhétorique par l'accumulation. Lors de la soirée des Saccard, les tableaux font autant écho à une curée sur laquelle se rue un public affamé, qu'à la représentation des vices du Second Empire.

## 2. **Le costume de bal**

Afin de compléter notre étude sur le costume, la scène du bal costumé suivant la représentation des *Amours du beau Narcisse* s'avère être particulièrement intéressante. La lecture croisée du costume de bal et de théâtre permet de confronter notre objet et de saisir ses particularités dans la scène de théâtre.

Le jeudi de la Mi-Carême est un moment décisif pour les Saccard, le moment où les sphères publiques et privées se rejoignent : dans l'intimité du salon mondain, le Tout-Paris est réuni pour acclamer le mariage de Maxime avec Louise, la fille du député de Mareuil, et permettre à la famille Saccard d'accéder à la Haute Société. Pour ce « bal travesti[130] », toutes les familles économiquement et politiquement influentes sont présentes, de même que le Ministre, qui n'est autre que le frère de Saccard. La soirée se doit d'être à la hauteur pour que les ambitions de Saccard se réalisent ; elle commence donc par la représentation théâtrale des *Amours du beau Narcisse*, s'enchaîne par le buffet, continue avec le bal et se termine dans l'exaltation de la danse et du vin. L'organisation de la soirée,

[128] Émile Zola, *La Curée, op. cit.* p. 264.
[129] Dans le roman de Huysmans *À Rebours* [1884], des Esseintes organise une soirée théâtrale où tout est médité pour correspondre à un décor macabre. Les tentures en velours noir et la mise en scène de la pièce symbolisent l'attachement au paraître et le goût de des Esseintes pour le singulier.
[130] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*. p. 253.

l'abondance des victuailles[131], ainsi que la richesse des vêtements de ces dames sont les reflets d'un capital économique de même que d'un capital symbolique. Le défi est relevé et la soirée devient un succès mondain étalant son luxe avec ostentation.

## Mise en scène de soi

À la représentation du mythe des *Amours du beau Narcisse et de la Nymphe Écho* succède donc un « bal travesti » auquel toute la haute bourgeoisie est conviée, bourgeoisie que la narration signale par, de nouveau, une certaine tendance à l'accumulation :

> Les rangées de fauteuils offraient la plus étonnante cohue de marquises, de châtelaines, de laitières, d'Espagnoles, de bergères, de sultanes ; tandis que la masse compacte des habits noirs mettait une grande tache sombre, à côté de cette moire d'étoffes claires et d'épaules nues, toutes braisillantes des étincelles vives des bijoux. Les femmes étaient seules travesties[132].

Toutefois, la scène de bal se distingue de la représentation théâtrale : la différence majeure entre le costume du bal et le costume de scène réside principalement dans la présupposition d'un récit, d'un sens à construire, par les gestes, par les paroles et par les costumes. Mais c'est aussi dans la position radicale qui distingue la personne du personnage que les costumes de bal et de scène opèrent. En effet, entre un cotillon et un costume de théâtre, « le premier fait "ressembler à" tandis que l'autre est un support, un instrument de travail[133] ». Et c'est là que le bât blesse : contrairement à l'auteur du mythe, M. Hupel de la Noue, pour les femmes, le costume de scène est pensé comme un phénomène modal et non un vecteur de l'argument dramatique. D'ailleurs, les comédiennes récupéreront leur costume du second tableau pour paraître au bal après la représentation théâtrale, dès lors, le vêtement (les costumes de bal ou de scène) porte une charge plus sociale qu'artistique. Du point de vue des vêtements au théâtre, Anne Verdier revendique cette notion de « représentation » :

> C'est donc également comprendre que les vêtements des acteurs et des spectateurs sont simultanément vecteurs d'illusion et indicateurs de

[131] « Quand on ouvrit la porte de la salle à manger, transformée en buffet, avec des dressoirs contre les murs et une longue table au milieu, chargée de viandes froides, ce fut une poussée, un écrasement [...] On se ruait sur les pâtisseries et les volailles truffées, en s'enfonçant les coudes dans les côtes, brutalement. C'était un pillage, les mains se rencontraient au milieu des viandes, et les laquais ne savaient à qui répondre au milieu de cette bande d'hommes comme il faut, dont les bras tendus exprimaient la seule crainte d'arriver trop tard et de trouver les plats vides. » *Ibid.*, p. 272.

[132] *Ibid*., p. 254.

[133] Sylvie Perault, « Une approche ethnologique du costume de scène », Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue (dir.), *Arts et usages du costume de scène*, Paris, Lampsaque, 2007, p. 269.

> distinction, de rang, de fonction, d'état. Ces deux groupes – qui ne sauraient exister indépendamment l'un de l'autre – ont en commun la préoccupation d'être en représentation, par profession pour les uns, par obligation sociale pour les autres[134].

Dans le théâtre de salon, l'« obligation sociale » dont parle Anne Verdier est partagée par tous, comédiens comme spectateurs. Les groupes interagissent, mais ne partagent pas pour autant les mêmes codes. Les costumes de scène sont censés représenter une allégorie mythologique, tandis que les costumes du bal travestissent les mondaines qui ne cherchent pas à rendre présent un personnage ou à tenir un rôle. Sauf pour Renée sans doute, il n'apparaît pas de différence notable entre la représentation du mythe et le bal costumé. Les femmes sont « marquises, [...] châtelaines, [...] laitières, [...] Espagnoles, [...] bergères, [...] sultanes », autant d'imageries convoquées pour se déguiser. Le récit met en valeur les costumes exotiques (l'almée par exemple) et les pierreries excessives dans l'intention de brocarder les nouveaux riches, ceux qui, comme le relève l'historien Daniel Roche, « étalent un luxe superflu et prétendent concurrencer les excès nobiliaires et [qui] critique[nt] le mauvais goût vestimentaire des classes moyennes[135] ». Ainsi, une comparaison, mais aussi une hiérarchie entre les costumes se mettent en place, créant divisions ou clans entre les femmes. Le vêtement porté pour le bal est dès lors utilisé comme un outil de distinction sociale où les signes de l'artifice et du jeu participent à la mise en scène de soi.

La description des costumes de bal permet une satire des parvenus et met en valeur une ironie certaine relative à l'habit. Outre l'accumulation de lourds accessoires, la connotation négative est aussi un vecteur d'ironie, la description de la robe de magicienne de la sœur de Saccard, Sidonie Rougon, en est teintée. En effet, le lecteur sait que Sidonie est une « femme maigre, doucereuse, sans âge certain, au visage de cire molle, et que sa robe de couleur éteinte effaçait encore davantage[136] » et qu'elle porte « une éternelle robe noire, limée aux plis, fripée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocats usées sur la barre ». Lors du bal, « sa robe noire de magicienne » ne la change guère de ses tenues noires, laquelle, malgré sa jupe « semée d'étoiles[137] », la « ratatin[e] [138] » et semble la rendre « plus jaune que de coutume[139] ». La narration ne manque pas de porter un jugement négatif sur Sidonie, transformant par les qualificatifs associés à son costume, la robe de magicienne à celle d'une sorcière. Elle est, ne l'oublions pas, un personnage

[134] Anne Verdier, *L'Habit de théâtre*, Saint-Étienne, Lampsaque, 2006, p. 30.
[135] Daniel Roche, *La Culture des apparences*, Paris, Fayard, 1989, p. 63.
[136] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 54.
[137] *Ibid*., p. 261.
[138] *Ibid*., p. 271.
[139] *Ibid*., p. 261.

maléfique pour Renée, celle qui est chargée de découvrir l'identité de l'amant de sa belle-sœur, celle qui gère, dans l'ombre, les intérêts de la famille. Dans la scène de bal, le costume ne vise pas à jouer un rôle, il n'est pas « un instrument de travail », mais au contraire apparaît comme un élément différenciateur, hiérarchisant et caractérisant les personnages.

## Le demi-nu

Auprès de ces femmes parées et alourdies d'accessoires, Renée, en maîtresse de maison et comédienne principale du mythe, se permet d'arriver à ce bal presque nue :

> Mais, lorsque Renée descendit enfin, il se fit un demi-silence. Elle avait mis un nouveau costume, d'une grâce si originale et d'une telle audace que ces messieurs et ces dames, habitués pourtant aux excentricités de la jeune femme, eurent un premier mouvement de surprise. Elle était en Otaïtienne. Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs ; un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus ; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu ses hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs ; aux chevilles et aux poignets, des cercles d'or. Et rien d'autre. Elle était nue. Le maillot avait des souplesses de chair, sous la pâleur de la blouse ; la ligne pure de cette nudité se retrouvait, des genoux aux aisselles, vaguement effacée par les volants, mais s'accentuant et reparaissant entre les mailles de la dentelle, au moindre mouvement. C'était une sauvagesse adorable, une fille barbare et voluptueuse, à peine cachée dans une vapeur blanche, dans un pan de brume marine, où tout son corps se devinait[140].

La description faite de la tenue de soirée de Renée s'apparente à celle d'un nouveau costume de scène, choisi en conséquence. La double mention du substantif « costume » ainsi que le qualificatif d'« Otaïtienne » revendiquent cette identité du déguisement, de la parure destinée à « ressembler à », à « faire comme si », ce qui est le propre du travestissement. Plus significatifs encore sont les syntagmes définissant Renée comme autre : « elle était en » et « c'était une ». Grâce à son costume, Renée incarne alors vraiment l'Autre et le costume de bal n'est plus un masque ou un simple prétexte, mais bel et bien une identité, un costume de théâtre. L'exotisme est de nouveau mis en évidence : alors que l'Orient prend place avec la robe d'almée de Mme Michelin, Renée, plus « excentrique », se pare d'un costume « primitif » revendiquant ainsi ses instincts, ses envies inassouvies. Mais il est plus malaisé pour le narrateur de définir ce costume, renvoyant à un univers de sens sibyllin, ce qui fait paraître Renée d'autant plus extravagante. Le renvoi vers un

[140] *Ibid*., p. 270.

monde inconnu est significatif puisqu'il favorise d'autant plus l'audace et qu'il permet en même temps de penser, de catégoriser et de rejeter vers une lointaine barbarie la mise en évidence du corps. Cette fois, ce n'est pas à la luxure que renvoient les accessoires, mais au contraire à un naturel peu présent jusqu'ici. La « couronne de fleurs des champs » et les « cercles d'or » supposent une simplicité singulière au milieu de cette surenchère de bijoux. Le jeu ici sur la nature et sur l'animalité est présenté comme un étendard de l'intériorité de Renée : une femme se mettant à nu, déclarant physiquement son amour pour Maxime. La vérité est toute nue, toute crue. C'est en renvoyant à un Autre qu'elle peut dévoiler ses réelles intentions. Ainsi, dans ce déshabillé, Renée est de nouveau déguisée, toujours dans le but de séduire, d'étonner et de faire surgir le primitif. Cependant, cette fois, point d'ironie dans la description, le narrateur semble lui aussi sous le charme, conquis par l'audace et l'attention que la jeune femme a porté sur le choix du costume, conquis aussi par cette animalité du corps revendiquée et soulignée par le « maillot » et la « blouse ». Comme le remarque Jacques Noiray dans sa lecture de la scène : « Le corps ne parle que parce qu'il s'exhibe, qu'il se dévoile, qu'il s'offre aux spectateurs dans toute l'impudeur de sa substance charnelle[141]. » Par comparaison, les tenues des invités n'en paraissent que trop chargées, surexposées.

> Mme Michelin, dont le costume d'almée devenait horriblement lourd à côté de ce simple voile, pinçait les lèvres, tandis que Mme Sidonie, ratatinée dans sa robe noire de magicienne, murmurait à son oreille :
> – C'est de la dernière indécence, n'est-ce pas, ma toute belle ? [142]

Renée est fille de parvenus, animée par des désirs charnels de jeune fille capricieuse et en dévoilant à tous ses formes, elle se pose en maîtresse-femme, sûre d'elle et de ses charmes. Elle n'a d'ailleurs pas tort puisqu'« on complimenta fortement Saccard sur la perfection des formes de sa femme ». Le costume de Renée se fait presque oublier car il n'est composé que de voiles mettant en valeur ses courbes. Renée fait croire qu'elle n'a plus rien à prouver, qu'elle est socialement la maîtresse de maison et dans l'intimité, la maîtresse de son beau-fils – ses regards amoureux durant les deux premiers tableaux de la représentation des *Amours du beau Narcisse* en témoignent[143]. Forte de cela, libre à elle de parader, audacieuse et impertinente. Mais dans une tension inverse, le peu de tissu montre aussi sa faiblesse, sa féminité exacerbée, qui s'exhibent d'autant plus sous le coup de la passion et qui la précipitent vers la folie et la mort. Elle n'est donc ultimement

---

[141] Jacques Noiray, « Une "mise en abyme" de *La Curée* », *op. cit.*, p. 72.
[142] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 271.
[143] Dans le premier tableau : « Renée, la nymphe Écho, tendait les bras vers la grande déesse, la tête à demi tournée du côté de Narcisse, suppliante, comme pour l'inviter à regarder Vénus, dont la vue seule allume de terrible feux ». *Ibid*., p. 260 ; au second tableau : « la nymphe Écho tentait le beau Narcisse ». *Ibid.,* p. 264.

maîtresse de rien, « animalisée », assignée à souffrir les foudres dirigées contre son sexe, les conséquences de ses désirs extravertis et sans panache puisque Maxime ne l'aime pas. Au fond, le vêtement devient une arme pour séduire, pour arriver socialement, par le truchement du corps. C'est pourquoi nous pouvons lire la position sociale selon le degré de nudité des femmes (Madame Sidonie entièrement vêtue de noir et Renée « nue ») et, pour ce qui est des hommes, selon l'impeccabilité de leur vêtement (si le préfet est dénigré, c'est par le biais de sa veste salie qui le fait passer du côté des praticiens, des artisans, et il perd, de là, sa place dans la salle). Le vêtement est indicateur du statut social (le rapport à la marchandise et l'étalage de luxe sont mis en évidence dans le récit) ou, comme le souligne Gilles Lipovetsky, vecteur de l'*éthos* de l'individu qui le porte. Le vêtement est une marque de la position sociale atteinte : il est à la fois ostentation de richesse et, éventuellement, audace permise ou non. Sur ce plan, Renée se positionne du côté de l'instabilité, du mouvement, de la non-identité puisqu'elle est toujours « costumée » et n'affiche jamais une identité stable, conquise une fois pour toutes. Ici, cette mise à nu caractérise la fragilité de la posture de Renée dans la société du texte : non seulement l'inceste est une liaison dangereuse à assumer, sa révélation pouvant être funeste, mais c'est surtout une position instable, Maxime pouvant la quitter à tout moment (son mariage à venir témoigne du peu d'affection qu'il porte à Renée). De plus, le danger ici est d'être un corps qui désire plutôt qu'un corps désirable. D'autant plus que le désir est tabou. D'autre part, Renée est une parvenue dans ce monde de bourgeois qui aspire, par le biais du paraître et de la mondanité, à faire partie de cette société. La sensualité du corps et la transparence des voiles sont des atouts majeurs pour faire mouche, mais sont aussi les symptômes de sa fin. Ainsi, le costume est à la fois le vecteur des appétits sexuels et sociaux.

## 3. Vêtement féminin / masculin

Que ce soit du côté des planches ou de la salle, ce sont le plus souvent les vêtements des femmes qui sont visés par l'ironie ou par l'accumulation. Cette tendance généralisée reconduit la doxa d'une relation étroite entre les femmes et le linge, symbolique conduisant à une séparation franche des actions et de l'implication des hommes et des femmes dans la vie quotidienne[144]. Les costumes du bal évoquent un univers très coloré, animé par des tensions plus ou moins antithétiques : art et artifice, création et consommation. Les femmes sont un

[144] Sur cette question, voir Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 ; Yvette Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

spectacle à elles seules, spectacle donné pour plaire. Le roman de Zola est particulièrement éloquent quant aux vocations du vêtement dans le récit, où le vêtement du comédien ne peut accéder à son devenir costume. Les comédiennes d'un soir portent les signes de la mode, et par conséquent, les sèmes du paraître, de la coquetterie, dont découle une certaine frivolité de la femme. On s'éloigne donc du costume comme conception artistique pour en venir à une question parallèle, celle de la représentation de la femme dans le texte, par le biais du théâtre. Par contamination avec la dimension dramatique, les femmes sont présentes et se représentent. Leur rôle est donc multiple, à la fois porteur de signes sociaux distinctifs (la classe sociale, les ressources budgétaires du mari), de signes artistiques (les femmes mettent plus ou moins de goût à se vêtir), de la superficialité dans laquelle elles sont cantonnées, réduites à causer chiffons et marchandises et laissant aux hommes les affaires économiques ou politiques. La représentation des vêtements des femmes porte les sèmes de la féminité, du sexe faible, non décisionnel.

L'homme, quant à lui, est majoritairement vêtu de noir, avec cette simplicité élégante et sans superficialité qui le caractérise : juste un « habit noir[145] ». Encore faut-il que l'habit soit seyant, puisque la distinction se fait pour l'homme non pas dans la matière, la couleur, l'exotisme ou l'érotisme de la tenue, mais dans la perfection de son habit, son tombé, sa coupe. Comme l'écrit Jean Baudrillard dans *Le Système des objets* :

> Le monde des couleurs s'oppose à celui des valeurs, et le « chic » est toujours bien dans l'effacement des apparences au profit de l'être ; noir, blanc, gris, degré zéro de la couleur. C'est aussi le paradigme de la dignité, du refoulement et du luxe moral[146].

Alors que, dans *La Curée,* après la représentation des *Amours du beau Narcisse*, « les costumes, ce flot de femmes de tous les pays et de toutes les époques, roulait, avec un fourmillement, une bigarrure d'étoffes vives », les hommes eux, sont représentés sous les traits de leurs « habits noirs inquiets [qui] se haussaient à la porte[147] ». Les habits noirs servent de faire-valoir au costume féminin, mais indiquent aussi une certaine distinction sociale, car, comme le note Thorstein

[145] L'utilisation de ce syntagme est récurrente dans les romans de notre *corpus*. Zola l'utilise d'ailleurs en substantif, les hommes devenant des « habits noirs ».
[146] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, p. 43-44.
[147] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 272.

Veblen, « la tenue élégante est l'attribut du loisir[148] ».

La dimension sociale est donc fondamentale : le vêtement est le moyen pour les hommes et les femmes de déclarer ostensiblement leur rang social, leur « bon goût » et de faire valoir ainsi leur place dans la société mondaine. La fonction sociale de la femme est de « signifier par procuration […] le statut social, la puissance pécuniaire du père, du mari ou de l'amant, pour qui il s'agit d'amasser la richesse sans plus exhiber directement[149] ». De là, on peut lire dans le texte le bénéfice que retire l'homme de la parure ostentatoire de sa femme : elle affiche, par ses vêtements, ici la parure du bal costumé, toutes les richesses du couple. Le vêtement est donc socialisé et imbrique identité sociale et identité sexuelle. La dichotomie homme-femme est à son comble en matière vestimentaire, d'autant que la description romanesque accentue l'opulence de volants et d'accessoires des femmes face au chic masculin. En outre, dans le récit, la représentation des hommes fait l'impasse sur de possibles connotations sensuelles. Contrairement à la description du vêtement des femmes, qui ne manque pas de laisser libre cours à leur volupté charnelle, la narration ne cache rien sous l'habit masculin. Le « luxe moral » et la « dignité » sont l'apanage des habits noirs.

La description de Maxime, aussi bien dans son physique si féminin que dans son caractère peu entreprenant, tend cependant à brouiller les genres : sa tenue n'est que rarement décrite dans le roman, contrairement à sa chevelure de boucles blondes, à ses longs cils et à l'ensemble de ses attitudes sensuelles. Maxime est considéré comme homme-femme, raffiné et féminin, prenant d'ailleurs le contre-pied de la part masculine de Renée, exhibée, entre autres, dans sa force de volonté[150]. Il est dès son arrivée dans le roman considéré comme un enfant avec lequel Renée joue à la poupée, puis, dans le salon de Worms, il est accepté dans la société des femmes grâce à ses charmes et ses douceurs toutes féminines. Dans les tableaux vivants, ses grâces sont mises en évidence par les costumes de Narcisse qui contribuent lors de la représentation à accentuer sa féminité.

> [Maxime] devenait fleur. Ses membres verdissaient, s'allongeaient, dans

[148] Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* [1899], Paris, Gallimard, trad. Fr. de L. Evrard, 1970, p. 111, cité par Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle*, Paris, PUF, 2001, p. 21. Le noir est d'autant plus gage d'élégance qu'il faut avoir les moyens de payer des costumes confectionnés dans un tissu d'un véritable noir éclatant, couleur alors rare et chère. Au XIX^e^ siècle, alors que les teintures permettent un noir plus profond, les hommes s'en revêtent et le costume noir redevient dès lors le symbole du chic. Michel Pastoureau, *Le Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 169.

[149] Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruxelles, Édition Complexe, 1984, p. 58.

[150] Maxime est à plusieurs reprises décrit sous les traits d'une fille, c'est « un grand galopin, à figure de fille ». Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 121. L'identité du personnage est ambivalente pour lui aussi : « l'heure où il s'était cru fille, devait rester en lui » *Ibid.*, p. 125.

> son costume collant de satin vert ; la tige flexible, les jambes légèrement recourbées, allait s'enfoncer en terre, prendre racine, pendant que le buste, orné de larges pans de satin blanc, s'épanouissait en une corolle merveilleuse. La chevelure blonde de Maxime complétait l'illusion, mettait, avec ses longues frisures, des pistils jaunes au milieu de la blancheur des pétales[151].

La matière et les couleurs dont est fait le costume de Narcisse, satin vert pour le collant et blanc pour la corolle, tout comme sa chevelure entretiennent l'image de l'adolescent bisexué[152]. Féminin et masculin se mêlent dans la description, les membres qui « s'allong[ent| », les « pistils », « la tige flexible » connotent quant à eux une certaine virilité ; tandis que les tendances féminines exacerbées par la flexibilité et les courbes contrebalancent la rigueur de la pose de Renée. Écho, dans ce tableau, devient pierre, marbre, « pareil à un bloc de Paros » et perd de sa sensualité pour devenir minérale. Maxime devient donc, par le biais de son costume, celui qui trouble les identités fixes, voire invertit les genres, à l'image de la métaphore du bourdon et de la fleur menée par Proust pour mettre en scène la relation de Charlus et de Jupien dans la boutique de ce dernier[153].

Les rapports homme-femme sont donc placés sous le signe de l'argent et du pouvoir et sont entretenus par les vêtements de chacun. Non seulement l'habit est révélateur du statut, de la volonté de paraître, mais il sexualise aussi chez Zola celui qui le porte. Les codes, bien que rigides, se trouvent malmenés lors de la représentation du mythe et lors du bal. Les costumes sont à la limite de la pudeur et débordent d'artifices pour la représentation et, lors du bal, les vêtements et autres parures deviennent le véhicule des ambitions de chacun. Tout au moins, dans un cadre « normatif », qui assigne des places nettes aux rangs sociaux, aux sexes, Renée et Maxime sont tous deux des forces déstabilisatrices, elle du côté des rangs sociaux, lui du côté du sexe. De là, à quel point le costume de théâtre, donc la scène en général, est-il révélateur de la « vraie » identité ? C'est une des questions auxquelles nous répondrons par l'analyse de la réflexivité des scènes de théâtre, mais dont nous pouvons ici esquisser quelques pistes.

Dans le roman de Zola, la place du costume est quantitativement et qualitativement représentative de l'importance accordée à l'habit. Permettons-nous un regard plus large sur le roman pour voir comment se manifeste le jeu sur et avec le vêtement. La frénésie autour du vêtement et la place prédominante qu'il occupe

---

[151] *Ibid.*, p. 268.

[152] Nous préférons avec John Allan le terme « bisexué » à celui d'androgyne. En effet, « habituellement l'androgyne représentait un équilibre parfait, un état idéal de la sexualité, alors que Renée et Maxime révèlent des identités sexuelles en conflit, car ambiguës. » Allan, « Narcissism and the Double in *La Curée* », *op. cit.*, p. 306.

[153] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, 1989 [1923], p. 6.

dans la mondanité, sont représentées dès l'*incipit* de *La Curée* : Renée et Maxime se promènent au parc en calèche et le narrateur profite de ce temps de flânerie pour porter son attention sur les vêtements de chaque personnage mentionné dans le texte. Déjà, et cela reviendra à plusieurs reprises dans le roman, la robe de la jeune femme détonne par son exotisme et son luxe. Aussi, au troisième chapitre de *La Curée,* alors que Renée s'affaire à transformer sa robe dont la finition laisse à désirer, elle est présentée au tout jeune Maxime, le narrateur usant d'analepses pour raconter son récit. En voici un bref résumé : la première rencontre de Maxime et de Renée est entrecoupée par la description « du costume[154] » que Worms, couturier renommé, vient de lui apporter et de l'admiration de l'enfant qui la croit « déguisée[155] ». Cette scène est cruciale puisqu'elle révèle l'idiosyncrasie des personnages : Renée campée en femme superficielle et Maxime en enfant plein de promesses – ses succès avec les femmes sont dès à présent déterminés par le regard attendri que lui porte Renée et par son caractère espiègle. Déjà, Renée se montre consommatrice et commentatrice de ses achats : la robe ne lui plaît pas et elle cherche à en travailler la forme pour l'accorder à ses désirs. « Seulement, continua-t-elle, en mettant l'habit, je me suis aperçue qu'il faisait un gros pli, là, sur l'épaule gauche, vous voyez... C'est très laid, ce pli ; il semble que j'ai une épaule plus haute que l'autre[156]. » Ce commentaire esthétique est tranchant : un seul pli devient « très laid » rendant disgracieux l'ensemble de sa morphologie. Elle poursuit d'ailleurs ses réflexions, trouvant qu'il manque quelque chose. Elle fait alors part de cela à Maxime, l'engageant à réfléchir avec elle sur cette question de vêtement : « Est-ce que c'est vraiment bien ?... Vous ne trouvez pas qu'il manque quelque chose, un rien, un nœud quelque part ?... » Le « rien » serait, pour Renée, une chose originale à ajouter et qui ferait correspondre la robe avec son idéal. Pour réaliser ce projet, elle n'hésite pas à convier Maxime à sa recherche, à partager avec lui ses doutes. Si elle pense qu'il manque quelque chose, Maxime la détrompe et lui propose une alternative : échancrer le corsage et porter un pendentif, en somme se dénuder un peu plus. « Non, non, il ne manque rien, c'est très joli, très joli... Je trouve plutôt qu'il y a quelque chose de trop[157] », dit Maxime à Renée. Enlever quelque chose à une robe de Worms, c'est, d'une part, porter un jugement sur la mode, signaler l'excès dont le couturier fait preuve et la volonté pour les dames d'en ajouter, encore et toujours. C'est donc témoigner d'une certaine finesse de goût, mettant en évidence le sens esthétique discutable de Renée, et peut-être de Worms. À nouveau, les réflexions de Pierre Bourdieu vont en ce sens :

---

[154] Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 121.
[155] *Ibid*., p. 122.
[156] *Ibid*., p. 123.
[157] *Ibid*., p. 124.

> [...] le prétendant se voue à être prétentieux : en effet, ayant à montrer et à démontrer la légitimité de ses prétentions, ayant à faire ses preuves parce qu'il n'a pas tous les titres, « il en fait trop », comme on dit, se dénonçant à l'attention de ceux qui n'ont qu'à être ce qu'ils sont pour être comme il faut par l'excès même de sa conformité ou de ses efforts vers la conformité[158].

Finalement, Renée est rabaissée à sa classe et à son rang de femme. Si, dans le roman, cet avis tient aussi et surtout du désir sexuel[159], cela permet à Maxime de devenir, non plus le gamin « drôle », mais le confident ; Renée les déclarant tous deux « bons amis[160] ». Ainsi, le vêtement est l'attribut qui rend possible la mutation du statut du personnage de Maxime et sème les germes de la liaison à venir. Déjà émergent les préoccupations mondaines de Renée : le goût du luxe, du paraître, du regard sur soi et sur l'autre. S'éveillent aussi celles de Maxime : le goût pour les affaires féminines, l'intérêt qu'il portera à la jeune femme.

Exotisme et couleurs tapageuses sont donc de mise dans le costume et dans la scène de théâtre de salon et l'attention portée aux costumes est représentative de cette société du paraître. Sous cet artifice revendiqué dans le roman de Zola et dépassant les limites de la scène de théâtre, le théâtre peut seul révéler les soubassements du récit : les désirs sensuels fondés sur la corruption et l'appât de l'or qui seuls animent les parvenus, en somme, l'ensemble des vices qui causera la perte de l'Empire. La scène de théâtre se lit dès lors comme un subterfuge romanesque qui réunit l'ensemble des personnages du roman et de la société parisienne dans laquelle évolue son héroïne. Elle permet aussi à son auteur de traiter son thème de prédilection, le Second Empire, par le biais détourné du théâtre. Lors de ce bal, le roman se concentre sur lui-même, rassemblant, le temps d'une soirée, le personnel romanesque, côté Béraud – la famille de Renée –, et demi-monde – Laure par exemple – mis à part. Tels les salons de la Troisième République, le bal costumé fonctionne comme lieu de sociabilité et comme activité mondaine par excellence[161]. Par le truchement du vêtement, le théâtre et le bal servent ici non seulement de révélateur social – c'est le rôle du costume de scène et de bal et celui de la femme

---

[158] Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°1, janvier 1975, p. 9.

[159] Alors qu'ils sont amants, Renée et Maxime se plaisent à se raconter les scènes de leur vie d'avant. À celle-ci, Maxime avoue le plaisir érotique ressenti lorsqu'il a senti la peau nue et chaude de la jeune femme. Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 196.

[160] *Ibid*., p. 124.

[161] Dans *Les Salons de la III^e^ République*, Anne Martin-Fugier décline les activités mondaines sous la III^e^ République, soit les réceptions et visites, les spectacles, la danse. Les bals costumés, souvent thématiques, font fureur à la fin du XIX^e^ siècle et rendent compte de la société du paraître et du jeu dans lequel ils s'installent. Anne Martin-Fugier, *Les Salons de la III^e^ République*, Paris, Perrin, 2003, p. 121.

dans la société – mais aussi, au niveau diégétique, de catalyseur des thèmes forts du roman.

## B. DU « JE » À L'AUTRE

Le costume de théâtre est, en général, celui qui distingue le personnage du comédien, l'outil concret et visible par tous pour définir une nouvelle identité. Or, dès lors que le costume s'insère dans le roman, cette distinction n'est plus aussi claire et suppose de prendre en compte un ensemble de paramètres internes et externes au texte. En effet, les cas de spectacle dans la salle et le bal costumé viennent complexifier ces définitions et nous engage à réfléchir plus avant sur ces ambiguïtés. Outre ces effets de travestissement, l'analyse des *Amours du beau Narcisse* engage à approfondir la place de la mode dans le texte et, plus précisément dans la représentation du théâtre. Enfin, si, dans le roman, le costume possède de tels enjeux économiques et symboliques, qu'en est-il dans la société ?

### 1. Le costume et les clivages des identités

Après une incursion au cœur de la scène de théâtre de *La Curée,* une question épistémologique se pose : comment établir une distinction entre vêtement et costume ? Plus qu'une dichotomie, il apparaît, avec la scène du bal par exemple, que la question est des plus complexes. En effet, c'est une palette de fonctions qui s'offre à la lecture et, pour établir les distinctions entre vêtement et costume, il nous faut prendre en compte les critères relevés lors de l'analyse de *La Curée,* soit le vêtement sur la scène, dans la salle, ainsi que la dimension limite de certains cas comme la représentation des *Amours du beau Narcisse* et le bal costumé. Les tableaux vivants nous permettent de comprendre que les costumes sont plus que des vêtements spéciaux, mais incluent aussi le maquillage, la coiffure, les accessoires, l'attention portée à chaque élément pour tenter de donner corps à un personnage. C'est là que réside une des différences majeures entre le « costume de ville » et le costume de scène : alors que le premier suppose une mise en scène de soi, le second représente le personnage de théâtre, fait devenir autre sur la scène de théâtre – les mondaines de *La Curée* ont ici échoué. Mais cette distinction ne saurait être définitive et nécessite d'être approfondie. Ainsi, quelles fonctions les vêtements portent-ils dans d'autres scènes de théâtre ?

## Le vêtement qui est celui d'un autre

Prenons pour exemple le roman de Goncourt, *La Faustin*, dans lequel une grande actrice évolue dans le monde du théâtre. Plongée cette fois dans l'univers théâtral, que devient la distinction vêtement et costume ? Tour à tour répétant le rôle de Phèdre et le jouant, la Faustin ne vit que par l'art théâtral. Les grands thèmes de la vie théâtrale sont abordés par le biais du personnage, caricature de l'actrice parisienne : les débuts au théâtre et les répétitions, le lien étroit que le milieu entretient avec la prostitution, les effets grandiloquents de la représentation sur les spectateurs, mais aussi sur l'identification de l'actrice avec son rôle. *La Faustin* rassemble les *topoï* du théâtre et la description minutieuse qui est faite de ce milieu permet de comprendre avec précision, d'une part, les possibilités du théâtre dans le texte et, d'autre part, l'orientation du regard porté par la narration sur le milieu théâtral. À la toute fin du roman, la Faustin se rend à une « exposition après décès d'une grande actrice », moment où les costumes de feu la comédienne sont exposés et mis en vente.

> Hardes de femmes, hardes de reines de théâtre : les sorties de bal de satin blanc piqué et les robes de Phèdre, les robes d'Hermione, les robes de Roxane, et toutes les reliques dramatiques de ce temps, et tous les costumes de cette gloire, que l'on voyait accrochés au mur, en grappes sordides, ainsi qu'à la muraille d'une Morgue, et avec un peu l'aspect d'enveloppes fantomatiques et de vêtement de minuit, immobilisés en leur flottement, dans un premier rayon de jour[162].

Dans ce cadre morbide, les costumes sont décrits comme des bouts de tissus inertes, bien que la charge dramatique, ainsi que les rôles interprétés par la comédienne imprègnent encore le vêtement. Ici, l'habit de théâtre semble être considéré comme un outil, un vecteur de théâtralité, au même titre que le texte dramatique, la voix ou le corps du comédien. Les souvenirs de représentations habitent les costumes et font vivre par leur seule présence les personnages tragiques : ce n'était pas la tragédienne qui portait ces costumes, mais Phèdre ou Hermione, fantômes incarnés dans les robes et les accessoires de théâtre. Ainsi, le costume ne désigne pas le comédien, mais le personnage. Plus encore, il sépare le comédien du personnage puisque, ici, le déballage de costumes rend palpable l'absence non pas de la comédienne, mais des personnages de théâtre interprétés par l'artiste : « toutes les reliques dramatiques de ce temps, et tous les costumes de cette gloire » rappellent les succès de l'actrice en scène. Le narrateur, après avoir accolé au théâtre l'image sulfureuse des acteurs, porte un nouveau regard sur lui : les costumes sans vie sont le témoignage de ce qui se passe durant la représentation,

[162] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Paris, Union Générale d'éditions, 1979 [1882], p. 379.

moment où les personnages dramatiques s'animent. Le temps de la représentation écoulé, il ne reste plus que l'aspect défraîchi des nippes, gardant dans leurs plis la mémoire de la création artistique. Se déplace dès lors l'intérêt du costume de théâtre : il ne se cantonne pas à habiller la comédienne, mais fait exister le personnage. D'où la nécessité de distinguer l'emploi des termes « costume » et « vêtement ». Nous devons donc restreindre le terme de costume et l'utiliser en lui donnant un sens plus explicite, strictement « théâtral », qui produit le clivage identitaire, net, désigné entre le corps qui le porte et l'identité qui lui est assignée. Le vêtement endossé par le comédien n'est plus le sien, mais celui du personnage, c'est le produit d'une convention : avec ce costume, je ne suis plus moi. Je suis un autre.

En outre, présentés dans ce passage de *La Faustin*, les costumes ne sont pas seulement des hardes puisqu'ils sont destinés à des « reines de théâtre ». Si, comme le présente Geneviève Sevin-Doering, aujourd'hui costumière à la Comédie-Française, « [l]'extérieur du costume appartient au spectateur qui doit reconnaître au premier coup d'œil un personnage qu'il n'a pourtant jamais vu. L'intérieur du costume appartient à l'acteur, qui doit y être bien et ne plus y penser[163]. » Ainsi, le costume est, d'un côté, porteur de sens pour le public et, de l'autre, le masque du personnage pour le comédien. L'amas de costumes rassemblés pour cette vente atteste du commerce plus ou moins subi par le théâtre, où l'« exposition après décès » profite de l'intérêt des badauds, mais joue aussi sur la curiosité morbide pour ce qui subsiste après la mort d'une idole, ce qu'il en reste, ce qu'il reste du temps théâtral, de l'incarnation passée des personnages raciniens.

L'emploi de syntagmes comme « reliques dramatiques de ce temps, et tous les costumes de cette gloire » ne sont pas sans faire référence au caractère éphémère du temps de la représentation et aux différentes modes qui se succèdent sur les scènes de théâtre. La description est animée par une nostalgie du passé, une admiration aussi pour celle qui « avait été dans son temps encore plus connue, plus célèbre, plus illustre ». Ce passage est également significatif d'une autre dimension créant un lien entre le costume et la mode, celle que donne Walter Benjamin pour illustrer le passage de la mode, art de l'éphémère, à la mort. Si l'on entend la mode comme un mécanisme ludique qui rend possible une production et une destruction des formes infinies, elle rejoint la « sémiose », qui est, selon Benjamin, l'accélération perpétuelle de la circulation des choses, de leur remplacement et de leur distribution. Répondant à ce principe, la mode se réalise dans l'innovation/destruction, l'alternance des deux états étant nécessaire à sa réalisation.

[163] Geneviève Sevin-Doering, « Points de vue croisés… », Anne Verdier (dir.), *Arts et usages du costume de scène*, *op. cit.*, p. 277.

Giacomo Leopardi, que Benjamin cite en exergue dans le chapitre Mode du *Paris capitale du XIX^e^ siècle*, fait de la mode ce qui affaiblit l'opposition vie/mort :

> La Mode [...] : j'ai institué dans la société de telles règles et de telles mœurs que la vie même, tant à l'égard du corps qu'à celui de l'âme, est plus morte que vive ; si bien qu'en vérité l'on peut dire qu'il est le siècle de la mort. Et tandis que, par le passé, tes domaines se limitaient à des fosses et des cavernes semées d'ossements et de cendres obscures dont il ne naît aucun fruit ; tu possèdes maintenant des terrains au soleil[164].

Cette réplique de la mode à la mort s'entend, selon la scène de théâtre, dans l'éphémère souligné de manière plus ou moins explicite dans les romans. Le divertissement, la beauté des corps, l'éclat des costumes, tout cela n'a qu'un temps et est voué à la mort. Nana, au faîte de sa beauté, mourra défigurée, Dinah Samuel sera remplacée par la jeune Alice Penthièvre, Alberte cherchera à consommer, encore et toujours des spectacles nouveaux. Pour Benjamin, la mode renvoie à une absence de mort, celle-ci provoquant justement le renouveau :

> La naissance et la mort – la première du fait des circonstances naturelles, la seconde du fait des circonstances sociales – limitent considérablement la marge de liberté de la mode lorsqu'elles deviennent actuelles. Cet état de fait est bien mis en lumière par deux phénomènes. Le premier concerne la naissance et montre comment la recréation naturelle de la vie est « dépassée » par la nouveauté dans le domaine de la mode. Le second concerne la mort, qui n'est pas moins « dépassée » dans la mode, lorsque celle-ci dégage le sex-appeal de l'anorganique[165].

La mode est synonyme de nouveauté et de vie, tandis que la mort devient l'ennui. Nous verrons dans la dernière partie de cette étude[166] que notre objet de recherche permet de continuer ces réflexions sur l'ennui, plus précisément sur son « envers » comme l'écrit Benjamin, qui n'est autre que l'attente, cet « envers doublé de l'ennui[167] ».

Finalement, nous pouvons reprendre l'opposition que Roland Barthes, à la suite de Ferdinand de Saussure, propose entre le costume (les faits de langue saussuriens) et l'habillement (les faits de parole). Les faits d'habillement seraient les

> dimensions individuelles du vêtement, le degré d'usure, de désordre ou de saleté, les carences partielles de pièces, les carences d'usage (boutons non boutonnés, manche non enfilée, etc.), les vêtements improvisés (protection de circonstance), le choix des couleurs (sauf les couleurs ritualisées : le deuil, mariage, tartans, uniformes), les dérivations circonstancielles d'emploi d'une pièce, les gestes d'usage propres au porteur.

---

[164] Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992, p. 26.
[165] Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e^ siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 104.
[166] Voir, *infra*, « La préparation à la sortie », p. 303.
[167] Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 143.

Et les faits de costume que Barthes apparente aux faits de langue,

> toujours abstraits, justiciables seulement d'une description verbale ou schématique, comprendraient les formes, substances ou couleurs ritualisées, les usages fixes, les gestes stéréotypés, la distribution réglée des éléments accessoires (boutons, poches, etc.), les systèmes apparents (« tenues »), les congruences et incompatibilités de pièces, le jeu réglé des pièces internes et des pièces externes, enfin, les faits d'habillements reconstitués artificiellement à des fins signifiantes (costumes de théâtre et de cinéma)[168].

Dans le roman, le vêtement, qu'il soit destiné au théâtre ou non, est toujours « fin signifiante », ou pour le dire autrement, est toujours partie prenante du texte. L'intérêt d'une interrogation sur le vêtement, dans la perspective d'une sortie au théâtre, c'est précisément qu'on peut comprendre comment le romancier joue ou non de ces divisions, de ces oppositions, de ces « pratiques » du vêtement qui sont, selon leur traitement dans le texte, sociales, conventionnelles, institutionnelles. Cela nous permet de retourner l'opposition barthienne, en faisant valoir les cas de « vêtements » qui deviennent des « costumes » hors du plateau du théâtre, quand le monde, en général, devient théâtre, comme lors de la scène de bal de *La Curée.*

Cette notion de « fins signifiantes » est donc à appliquer à tout vêtement apparaissant dans le texte, variant selon les degrés de théâtralisation : tout est langage, tout est signe et donc matière à description, à inscription symbolique. Cependant, en suivant cette lecture, nous opposons le vêtement, signe de l'individu et de sa position dans le discours romanesque, au costume, marque d'artifice esthétique, alors considéré comme un vêtement au second degré. C'est l'opération que mène Zola dans les descriptions de vêtements où, ailleurs que dans les scènes de théâtre proprement dites, les vêtements ne joueront pas sur l'opposition être et paraître, mais uniquement sur de multiples « je » : même si on reconnaît les personnages du roman travestis pour le bal, il existe une postulation de « jeu », de « double » identité. Zola, par exemple, va d'une part étiqueter, classer le personnel romanesque, en fonction des vêtements qu'il porte et, d'autre part, aborder le costume, le paraître, dans des parties spécifiques, précisément dans les scènes de théâtre.

---

[168] Roland Barthes, *Le Bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, éditions de l'Institut français de la mode, 2001, p. 56. Barthes précise qu'il développe la distinction saussurienne entre langue et parole appliquée au vêtement par Troubetskoy. Nikolaï Sergueïevitch Troubetskoy, *Principe de phonologie*, trad. J. Cantineau, Paris, Klincksieck, 1940, p. 19.

## Clivage entre comédien et personnage

La définition que nous donnons du costume est restrictive, mais ne vise pas pour autant à négliger les cas de brouillage, plus ou moins partiels, dont font l'objet les costumes sur une scène de théâtre. Dans *La Faustin*, les costumes sont exposés après décès, hors du temps de la représentation, hors du jeu du comédien prenant les traits du personnage. La narration sépare clairement le personnage (les robes de Phèdre, d'Hermione) de l'actrice qui n'a que des hardes. Que se passe-t-il lorsque cette mise à distance se fait sur la scène du théâtre, durant la représentation ?

Dans *La Recherche*, Marcel, jeune homme valétudinaire né dans une famille bourgeoise parisienne vers la fin du XIX$^{e}$ siècle, veut devenir écrivain et se passionne pour les arts, littérature, peinture et théâtre, entre autres. Lors de la représentation de *Phèdre* à laquelle Marcel assiste pour la seconde fois, il oriente la description de la pièce en référence à la première sortie au théâtre. Si dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, les « beaux péplums » sont soulevés par de « nobles gestes[169] », ce n'est pas le cas lors de la représentation dans *Le Côté de Guermantes* où le drapé ne reste, sur scène, que vêtement insignifiant.

> De même, le geste de ces artistes disait à leurs bras, à leur péplum : « Soyez majestueux ». Mais les membres insoumis laissaient se pavaner entre l'épaule et le coude un biceps qui ne savait rien du rôle ; ils continuaient à exprimer l'insignifiance de la vie de tous les jours et à mettre en lumière, au lieu des nuances raciniennes, des connexités musculaires ; et la draperie qu'ils soulevaient retombait selon une verticale où ne le disputait aux lois de la chute des corps qu'une souplesse insipide et textile[170].

Point de personnage sur le plateau, mais le corps des artistes qui revendique son existence, bien loin du noble rôle. Ainsi, le péplum n'atteint pas son devenir costume, ne permet pas à l'actrice de devenir autre et de faire surgir le « majestueux ». Afficher les costumes et les revendiquer comme tels dans le texte, c'est assumer la convention théâtrale distinguant le « je » comédien du « je » personnage et servir, dans ce cas, la condamnation d'une mauvaise interprétation. Comme le jeu et les gestes des comédiens sonnent faux, ils ne permettent pas de faire vivre les personnages sur scène : le théâtre ne peut donc pas tendre vers sa pleine représentation, ni le rôle prendre vie. Si les spectateurs attendent de découvrir les personnages raciniens, ils n'ont face à eux que des comédiens qui essaient, sans y parvenir, de devenir personnages. De plus, sans talent, les costumes n'évoquent

[169] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard, 2002 [1919], p. 20.
[170] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1991 [1921-1922], p. 40.

que toute la matérialité et « l'insignifiance de la vie de tous les jours ».

Le retournement du costume de théâtre, qui devient, dans cette représentation de *Phèdre*, un vêtement n'accédant pas au statut de costume, correspond au sens que donne Christian Biet à l'expression « habit de théâtre » dans la préface de l'essai d'Anne Verdier. Cette typologie affine la définition du terme « costume » et offre une place intermédiaire entre le costume, tel que nous l'avons défini, et le vêtement : l'habit de théâtre est l'apanage du comédien, l'intermédiaire concret qui relie l'acteur à son rôle. Il est l'« objet-outil, instrument de travail indispensable au comédien ». Ce qui va devenir le costume de théâtre – le vêtement du personnage – est considéré comme une « machine à jouer, car jouer commence toujours par la nécessité de se transformer[171] ». C'est en effet ce qui accompagne la préparation du comédien tout au long de l'entreprise théâtrale : du repérage des costumes lors des répétitions à l'habillage dans la loge, jusqu'au moment tant attendu du passage à la scène quand la représentation théâtrale apporte sa valeur illusionniste au costume, étapes décrites dans *La Curée.* Les lumières de la rampe créent ce phénomène particulier au théâtre où les chiffons, accessoires et décors peuvent devenir des créations servant un rôle, une action, où ce qui est devient autre.

Frédéric Monneyron, auteur de l'essai au titre révélateur, *La Frivolité essentielle*, développe à la suite de Gilles Lipovetsky le rôle paradoxal du costume, qui est à la fois être et paraître. Il cite ici Pierre Bourdieu et Patrice Bollon :

> […] « le souci de paraître des classes moyennes […] est au principe de leur prétention, disposition permanente à cette sorte de bluff ou d'usurpation d'identité sociale qui consiste à devancer l'être par le paraître, à s'approprier les apparences pour avoir la réalité, le nominal pour avoir le réel », il me semble possible de reconsidérer le proverbe à la suite de Lacan mais aussi de Carlyle, pour voir dans le vêtement, non pas une apparence accessoire et souvent trompeuse, mais un modèle social déterminant des comportements et des manières d'être et, d'une manière plus générale dans la mode ou les modes, avec Patrice Bollon, « comme une sorte de "pensée sauvage" du social »[172].

Par ces références, Frédéric Monneyron remarque ici l'importance du vêtement comme convention et mise en scène de soi, mais aussi comme moyen de comprendre l'être dans la société. Les romans offrent, par la description des vêtements dans le texte, de leur esthétisation et de leur théâtralisation, une exploration symbolique de cette « pensée sauvage », telle que la conçoit Claude Lévi-Strauss comme connaissance commune. Donc, le vêtement serait non seulement un signe social, « un modèle social déterminant des comportements et des

[171] Anne Verdier, *L'Habit de théâtre*, *op. cit.,* p. 5.
[172] Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle*, *op. cit.*, p. 19-20.

manières d'être », mais aussi une représentation fictive et souvent théâtralisée du regard porté sur le social.

La scène de théâtre dans le texte permet de mettre en relation scène de théâtre et scène du monde et de lire la seconde à l'aune de la première. Le vêtement devient l'outil pour la lecture du social dans le lieu théâtral, mais aussi pour théâtraliser les relations sociales ; lors du bal costumé en général, cette dernière possibilité est prépondérante. C'est le cas dans *Aurélien*, où le vêtement fait office non seulement de déguisement commandé par la diégèse, mais aussi de « costume textuel » revendiquant l'intériorité des personnages. Ce roman d'Aragon se pose comme une fresque d'un amour impossible et idéalisé. Aurélien, jeune dandy parisien, tombe amoureux de Bérénice, la cousine provinciale d'Edmond Barbentane, ami du personnage éponyme. La révélation de cet amour provoque les jalousies de Blanchette, la femme d'Edmond, séduite par Aurélien et la fugue de Bérénice puis son retour en province. Le roman se compose des errances d'Aurélien, entre vie parisienne et voyages dans les pays germaniques, et se clôt par de tristes retrouvailles en pleine débâcle de la guerre.

Après son vagabondage en Allemagne, Aurélien se plie aux mondanités parisiennes. La fête du duc de Valmontois est l'occasion pour les personnages romanesques d'étaler leur fortune et pour le narrateur de mettre en évidence une société régie par des codes de représentation empruntés au théâtre. D'ailleurs, le simple syntagme « un théâtre[173] », placé entre la description du décor et celle de la robe de Blanchette, vient confirmer cette lecture de la scène et souligne le luxe et la mise en scène du bal. « Qu'est-ce qu'il y avait comme bijoux ! » dans ce décor, convient le narrateur.

> Tout le paysage avec sa grande futaie ouverte sur le gazon couvert d'un drap d'or immense et les arbres peints, chaque feuille habillée de papier doré, avait un caractère irréel où la beauté des épaules nues, la dégaine des hommes accoutrés de déguisement disparate, donnait assez facilement le vertige à Blanchette qu'Edmond avait amené là pour des raisons à lui.

Ici, contrairement au bal des Saccard, même les hommes sont déguisés. L'un en doge, un autre, anglais, « assez nu, avec une lance et un grand filet d'or », Aurélien, avec un « masque d'or sur le visage et une perruque dorée » et Barbentane en Othello. Ce dernier

> [...] portait un habit vénitien, avec un justaucorps assez indécent ; car il n'était pas fier que de ses jambes. Le tout doré, bien entendu : mais le piquant de l'affaire était qu'il se fût bronzé le visage et les mains, au point d'avoir l'air d'un nègre, et mis une tignasse frisée. Il était Othello,

[173] Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996 [1944], p. 602.

ce dont personne, à part lui, ne pouvait percevoir la saveur[174].

Nous verrons pourquoi le narrateur nous met sur la piste d'un jeu de rôle dans lequel les habits du bal prennent une dimension révélatrice. Blanchette, quant à elle, est costumée en Danaé de chez Chanel :

> Elle passa la main sur les gros sequins de carton qui pleuvaient autour d'elle, et s'assura que ses bijoux de théâtre, le collier, les bracelets, le diadème, tout cela tenait bien. Toutes ces pierres de couleur, c'est bien le goût de Chanel. La robe venait de chez Chanel[175].

L'élégance de la robe confectionnée par Coco Chanel, à qui Blanchette s'en remet habituellement les yeux fermés, est relevée de bijoux, d'apparats de théâtre à la fois factices et précieux. Ces « pierres de couleur » sont d'ailleurs l'un des traits caractéristiques du style Chanel. Si les bijoux sont « de théâtre », donc faux ou tout au moins correspondant au personnage de Danaé plus qu'à Blanchette, ils sont assimilés néanmoins à la signature de Chanel et échappent ainsi à l'accusation d'artificialité qui aurait pu découler d'une telle qualification. Contrairement à d'autres, Blanchette reste pure, épargnée par la description que le narrateur fait des costumes et de la soirée.

Rappelons brièvement le mythe de Danaé : Zeus séduisit la jeune femme en se présentant sous la forme d'une pluie d'or, dans la chambre où son père l'avait enfermée. Bien qu'il n'y ait pas dans le mythe d'union charnelle avec un être humain, la punition est drastique : Danaé et le fils qu'elle a eu de Zeus, Persée, seront enfermés dans un coffre et jetés à la mer. Le mythe traite d'une part des amours de Jupiter, mais aussi des injustices humaines : si la punition est démesurée, c'est parce que le père de Danaé croit la trahison perpétrée par son frère jumeau et soupçonne une cabale. Nous retrouverons cette erreur de jugement dans le piège tendu par Barbentane. En effet, si celui-ci choisit le personnage de Danaé pour Blanchette et se déguise lui-même en Othello, c'est pour confronter Aurélien et Blanchette. Cependant, cette dernière ne semble pas plus se préoccuper d'Aurélien que de l'Anglais à la lance qui l'accompagne.

Othello : le personnage est bien choisi pour figurer ce mari jaloux qui cherche à dévoiler la trahison qu'il soupçonne. Cependant, tout comme Othello, Barbentane se fait prendre au piège de sa jalousie ; il avait pourtant bien préparé cette embuscade dans laquelle il croyait démasquer sa femme. Danaé, ce personnage mythologique qu'il lui fait interpréter, se révèle à l'image de la jeune femme : celle-ci ne l'a pas trahi, ne se sent plus coupable de ce qu'elle a pu ressentir pour Aurélien

[174] *Ibid.*, p. 615.
[175] *Ibid.*, p. 603.

et subit, innocente, l'humiliation et les provocations de son mari.

> Il y avait en lui quelque chose de divin : cette façon de disposer du sort d'autrui. De longue main, il avait fixé le bal de Valmontois comme l'échéance escomptée. Quel décor plus artificiel, et plus propre à frapper l'imagination que celui de la Folie Valmontois, parée aux couleurs de l'Or[176] ?

Tout est finement fomenté pour prendre au piège Blanchette et pour que lui, Barbentane, en sorte fier et vainqueur. Cependant, le décor annonce une autre fin à cette histoire : tout est faux, comme les bijoux de cartons, les dorures et les fastes d'un bal masqué. Lorsque ces masques tombent et que la lumière du jour prend le relais, toutes ces fantaisies perdent de leur charme. Le bel Anglais torse nu assume alors difficilement son âge[177], tout comme Barbentane et Blanchette qui, de retour chez eux, perdent, en quittant leurs habits, l'éclat de la soirée. Seul le temps spécifique du bal, tel le temps de la représentation, peut laisser croire en l'illusion.

> Le petit jour paraissait aux fenêtres, et dans le négligé des vêtements cet homme peint avait quelque chose de ridicule et de sinistre. Sur une chaise, la robe de Danaé tombée avec ses sequins prenait l'air d'une morte[178].

La fête est finie et les accents de théâtralité ne suffisent pas à redonner le lustre de la tenue, du maintien des invités. La robe offre le pendant de cet « homme peint » : les vêtements, l'artifice du maquillage, loin du faste de la soirée, ne sont que des subterfuges mis à jour et sont donc inopérants, morts. Par extension, la robe « prenait l'air d'une morte », à l'image des sentiments que Blanchette nourrit pour Edmond. Au retour de la soirée, dans la voiture qui les ramène chez eux, Blanchette, éreintée, craint un assaut de la part d'Edmond. Bien que le narrateur fasse silence sur la suite, le lecteur devine le viol qui clôt la soirée : « Edmond désirait sa femme avec une sorte de sauvagerie » et même si elle lui apparaît, dans la lueur de l'aube « défaite, presque laide », cela n'y change rien. Et le chapitre se termine par un éloquent : « Au contraire ». Ainsi, la robe morte fait ici écho à la femme vaincue, prise de force par un mari peu scrupuleux. À partir de ce jour, d'ailleurs, Blanchette s'éloignera de son mari jusqu'à le quitter. Elle ne sera donc plus sa Danaé, cette corne d'abondance dans laquelle son mari puisait jusqu'à la voler tout à fait. Les jeux d'habits et de masques sont la source, dans ce passage, du dévoilement de l'identité des personnages. Grâce au subterfuge élaboré par Edmond, les personnages apprennent et comprennent avec le lecteur que Blanchette n'est plus

[176] *Ibid.*, p. 612.
[177] « [...] la lumière naissante révélait sur la poitrine épilée de petites piqûres d'insecte, ou des cicatrices de ciseaux à ongles », *Ibid.*, p. 626.
[178] *Ibid.*, p. 618.

amoureuse d'Aurélien, que ce dernier se remet douloureusement de la fuite de Bérénice, qu'Edmond est pris à son propre piège, retombant presque amoureux de sa femme alors que celle-ci s'éloigne de lui. Toutefois, les masques ne tombent qu'à la fin de la soirée, aux premières lueurs du jour, alors que se finit cette mascarade bourgeoise. Semblable à l'obscurité d'une salle de théâtre, la nuit a permis à tous de jouer son rôle, le temps d'une soirée.

Dans le quotidien de la chambre, les vêtements et le maquillage font piètre figure et symbolisent la chimère de la soirée. Danaé n'est plus, en effet : non seulement le temps du bal est passé, mais, surtout, il n'y a jamais eu de Danaé, comme il n'y a jamais eu d'Othello. Les rôles, s'ils sont empruntés au théâtre ou à la mythologie, n'ont pas été interprétés : ils n'étaient que déguisements, simples parures de bal. Il n'y a pas eut ici de reproduction de la pièce de Shakespeare ou du mythe, ce n'est que l'argument dramatique et le récit du mythe qui nous ont mis sur la piste pour comprendre ce que tramait Barbentane. Ici, le déguisement n'est pas voué à « ressembler à » ou, encore moins, à « jouer le rôle de » (même si c'est ce que Barbentane souhaiterait), mais à devenir figure. Aragon présente ici des caractéristiques qui amèneront les auteurs dramatiques d'après-guerre (Beckett, Ionesco, Tardieu, par exemple) à dépersonnaliser les personnages en en faisant le jouet d'une machine narrative qui peut fonctionner à vide, dont, en tout cas, les personnages ne sont pas maîtres. Dans le roman, Blanchette se laisse mener par son mari et celui-ci, finalement, se trouve pris au piège. Les personnages romanesques ne sont plus des êtres singuliers, mais dépendent de l'engrenage dans lequel la machine à jouer du costume les a mis. Au fond, ils sont maintenus à distance devenant les pantins de la narration. Othello, qui croyait avoir la main mise sur ce traquenard est lui aussi enrôlé.

Finalement, lors de cette soirée de bal, « tout était passé sur ce plan mondain[179] ». Si cet énoncé fait référence à la conversation échangée entre Blanchette et Aurélien lors de leurs retrouvailles au bal, il vaut aussi pour l'ensemble de la scène de bal. Chaque élément est le rouage d'un jeu de mondanité, mettant en évidence la facticité des relations (Blanchette et Aurélien), des amours (Blanchette et Edmond), de l'amitié (Edmond et Aurélien). Les personnages se jouent les uns des autres et se manipulent. Pour Edmond, le stratagème trouve son véhicule dans le costume de bal qu'il pense comme moyen de révélation.

Les bals costumés dans le roman, comme mise en scène du personnage romanesque, représentent le degré supérieur du brouillage entre vêtement et

[179] *Ibid.*, p. 607.

costume. Les mondain(e)s jouent à être Autre, une allégorie, une référence historique ou fictive, mais le but est inverse de celui du théâtre : dans le costume de bal, tous doivent reconnaître, sous le masque, la « véritable identité ». C'est la raison pour laquelle tout bal costumé mène au moment où « tombent les masques ». Il peut donc y avoir un entre-deux, un moment où l'identité est partiellement floue, le « je » véritable inconnu, comme la Sarrasine de Balzac. C'est aussi ce que l'on retrouve plus ou moins avec la notion de figure qui, dans le théâtre contemporain, caractérise des personnages plus cérébraux, plus silencieux. Cette scène de bal se lit presque comme une pantomime et les personnages dépassent les limites du roman, d'une part, par leur masque et, d'autre part, par le système de référence mythologique.

## 2. Convention de la mode et cas de brouillage

La convention d'un habit théâtralisé n'est pas uniquement l'apanage des bals costumés, puisqu'il s'avère que parfois, le vêtement mondain hors théâtre et hors bal en prend l'aspect. Aventurons-nous rapidement en marge de notre sujet pour considérer l'étonnement de Duroy face à l'image qu'il renvoie dans son premier complet noir. Maupassant, dans *Bel-Ami* dresse le portrait d'un jeune homme arriviste, Georges Duroy, qui découvre les salles de rédaction du journal *La Vie parisienne* et les coulisses de la capitale grâce à son ami Forestier qui lui fera connaître les plaisirs des Folies-Bergère. Au décès de Forestier, Duroy épousera sa veuve, Madeleine, et cultivera des relations extraconjugales qui lui permettront de gravir les échelons dans la hiérarchie du journal. Sans scrupules, il escroquera sa femme qui a hérité d'un vieil amant, cherchera le divorce et épousera la fille de son patron et de sa maîtresse, Suzanne Walter. Mais avant d'arriver à ses fins, il lui faut entrer dans cette société mondaine et pour cela, cacher les marques patentes de son milieu modeste.

> Il était un peu gêné, intimidé, mal à l'aise. Il portait l'habit pour la première fois, et l'ensemble de sa toilette l'inquiétait. […] Seul, l'habit n'allait pas mal, s'étant trouvé à peu près juste pour la taille. […] Mais voilà qu'en s'apercevant dans la glace, il ne s'était même pas reconnu ; il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé bien, fort chic, au premier coup d'œil[180].

Dans ce passage, Duroy se rend chez Forestier pour une réception mondaine, où il doit être présenté au patron du journal et, par là, s'introduire dans la haute société. Le personnage doit donc correspondre à l'image qu'on attend de lui. Alors qu'il bafouille à Forestier qu'il n'a pas de tenue convenable pour souper chez

[180] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Albin Michel, 1983 [1885], p. 32-33.

lui, celui-ci lui répond, étonné :

> Tu n'as pas d'habit ? Bigre ! en voilà une chose indispensable pourtant. À Paris, vois-tu, il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit[181].

L'habit permet d'être socialisé, intégré et donc, éventuellement, de changer de statut social, comme pour Duroy. Il s'agit ici d'une émotion brutale pour le personnage qui découvre un hiatus entre la position sociale à laquelle il aspire et ce qu'il est pour le moment. Le Duroy « intérieur », subjectif, qui est encore « en dehors du monde », fait face à celui qui se découvre, par l'habit, déjà accepté. Comme il ne reconnaît pas son reflet dans le miroir, le complet noir remplit son rôle : faire devenir « un autre, un homme du monde ». Mais, nous ne sommes pas ici dans une représentation théâtrale et Duroy ne doit pas jouer un personnage dramatique, mais faire de sa propre personne un mondain. Ce sont donc plusieurs « je » qui se déclinent ici, celui du Duroy désargenté que le lecteur rencontre au début du roman, puis, progressivement sa transformation en homme du monde. Ces identités ne se mêlent pas sans difficulté : il est gêné par cet habit qu'il porte pour la première fois et dans lequel il se sent différent ; malgré son complet, il reste le Duroy vivant dans un taudis. C'est d'ailleurs ce que tend à montrer son arrivée à la soirée :

> [l]a porte s'ouvrit presque aussitôt, et il se trouva en présence d'un valet en habit noir, grave, rasé, si parfait de tenue que Duroy se trouva de nouveau sans comprendre d'où lui venait cette vague émotion : d'une inconsciente comparaison, peut-être, entre la coupe de leurs vêtements[182].

Ce passage est significatif de l'effet que peut produire le costume masculin, par la profondeur du noir et la perfection de la coupe. L'habit dénote un statut social et instaure une hiérarchie. Ici, le valet, par son vêtement et sa fonction, connote son rang dans la maison de Forestier, tandis que, en face de lui, Duroy, gauche dans son complet, est à nouveau renvoyé à sa pauvreté et à la honte qu'elle lui inspire ; ce n'est donc pas seulement l'habit noir qui permet d'accéder au grade, mais aussi la façon de le porter. En somme, dans le roman, la théâtralité mondaine se généralise et touche plusieurs classes : si le vêtement porté relève d'un choix de celui qui le porte, il y a donc construction d'un « je » par le biais de l'habit.

Nous pouvons donc supposer ici que certains romanciers explorent la mise en scène de soi, dans des résonances qui font écho aux thèses, bien postérieures,

[181] *Ibid*., p. 24.
[182] *Ibid.*, p. 34.

développées par Erving Goffman[183]. Par exemple, les relations mondaines exposent une dimension semi-publique/semi-privée et supposent donc une certaine théâtralité, conventionnelle elle aussi, mais qui n'engage pas de division des identités entre « je » et « autrui ». C'est ce que nous avons pu voir dans l'exploration du vêtement lors de la scène de bal d'*Aurélien*. Bien qu'il n'y ait pas de séparation entre un « je » et un « autre », les passages de *Bel-Ami* mettent en évidence un possible clivage entre des « je ». Le Duroy découvrant la fonction identitaire du vêtement qui le met en porte-à-faux avec sa réelle situation sociale en est l'exemple. Mais ici, la scission est plus d'ordre psychologique que véhiculée par le costume : il n'y a pas un « je » et un « autre » comme nous avons pu le voir entre le comédien et le personnage, mais, éventuellement, des « je ». Au vêtement qui peut être porté comme une parure – celui que nous avons vu dans le roman de Zola et qui suppose un intérêt pour la mode réservé aux classes supérieures –, il faut distinguer le vêtement qui, plus simplement, est socialement connoté. Dans les deux cas, si le narrateur proustien en fait toujours des signes sociaux, ils ne sont pas nécessairement la marque d'une recherche esthétique par le personnage lui-même : ainsi, tous ne se donnent pas en spectacle par le truchement de leur vêtement. Dans *Bel-Ami*, Duroy se met en scène et doit, pour correspondre à son rôle, se donner une attitude, entre autre par le vêtement (or, comme nous avons pu le voir, il n'arrive pas encore à créer son « personnage »). Il ne faut pas oublier ici que cette distinction de classe par le vêtement se fait par défaut puisque le spectateur n'a pas forcément le choix de sa tenue, c'est le cas des quelques spectateurs mentionnés par le narrateur proustien. Pour l'un, c'est la narration qui effectue la théâtralisation du vêtement, alors que pour *Bel-Ami*, c'est le personnage qui se « costume ». De plus, alors que les mondains peuvent se targuer de suivre ou de lancer des modes, les plus pauvres n'ont pas cette possibilité. Le pouvoir de « charger de sens » les vêtements, de les rendre connotatifs, est un luxe, un loisir privilégié, qui suppose tout à la fois des ressources économiques et un certain capital culturel. Donc, si les personnages se mettent en scène et se donnent des attitudes, comme c'est le cas dans *Bel-Ami* et dans *La Curée,* c'est pour signifier un discours lié à la mondanité ou à la mode, mais aussi et surtout pour entériner une nouvelle identité. Le vêtement dévoile alors des clivages, fait apparaître des interstices, une non-identité, et montre les personnages en train de « jouer » un rôle, bref, de se composer une identité nouvelle.

En somme, si certains personnages du roman « jouent » sur la scène mondaine comme sur la scène de théâtre, ils jouent au théâtre à être un autre personnage, alors que dans le monde, ils jouent à être leur propre personnage, ou

[183] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, de Minuit, 1973. Les deux tomes de cet ouvrage, « La Présentation de soi » et « Les Relations en public », vont dans ce sens.

celui qu'ils veulent être. Il existe bien sûr des cas limites, la scène des *Amours du beau Narcisse* dans *La Curée* par exemple : dans ce cas bien que les actrices soient identifiées, ce sont néanmoins des personnages théâtraux qui sont représentés, incarnés par des « pseudo-comédiens » en costume. Dans les scènes de théâtre proustiennes, la distinction claire entre vêtement et costume de scène n'est pas prise en compte et le narrateur tend à problématiser la lecture des signes sans jouer du clivage, du jeu du paraître : tout est théâtralité, mise en scène de soi. Pour comprendre ces phénomènes de porosité entre vêtement et costume, nous choisissons, quant à nous, de distinguer les usages sociaux, c'est-à-dire la convention théâtrale instituant le « je » comme autre et les usages textuels pour comprendre ce qu'en font les textes.

## 3. Costume et vêtement : notes historico-sociologiques

Comme vêtement et costume entretiennent des liens étroits avec la société mise en texte, il est intéressant maintenant de voir dans quelles mesures le roman tire partie d'une part, des contraintes socio-historiques spécifiques, et d'autre part, des discours contemporains sur le corps, la femme, la sexualité.

### Le costume de scène

Commençons par le costume de scène qui, s'il permet de devenir autre, est aussi, selon Brigitte Prost, un commentaire sur le monde, un « baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire[184] ». Cela vaut principalement pour le théâtre de répertoire, en France, comme au Canada français le théâtre est majoritairement nourri des tournées françaises de 1880 à 1929. Bien qu'ils existent des divergences entre le réseau théâtral professionnel et semi-professionnel, nous ne ferons pas ici de différence entre les pratiques françaises et canadiennes-françaises[185].

Le costume est un outil pour comprendre les codes de représentations de l'époque dans laquelle il s'inscrit : au XVIII$^{e}$ siècle, par exemple, la vraisemblance

[184] Brigitte Prost, « Le costume-commentaire du monde. Témoin ou baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire », Anne Verdier (dir.), *Arts et usages du costume de scène, op. cit.*, p. 117-126.

[185] Nous laissons pour le moment de côté l'histoire du costume pour la pratique amateure, ainsi que pour d'autres genres de théâtre, le burlesque et le théâtre populaire par exemple. Pour en savoir davantage sur cette question, voir le récent ouvrage de Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie,* Paris, L'Entretemps, 2011.

est mise en valeur au théâtre, défendue par des Diderot, Voltaire et Marmontel qui souhaitent la simplicité et la véracité des costumes. Les Talma, Lekain et Mlle Clairon mettent un soin scrupuleux à choisir leurs costumes. Anne Quéguiner, dans sa thèse sur *Les Costumes à la Comédie-Française (1665-1847)*, présente cette période théâtrale comme idéalisée :

> On corrige le modèle sans pour autant lui être infidèle. Les auteurs, les comédiens conservent tout ce qui est plaisant au regard des spectateurs. La pudeur prime sur l'exactitude, le maintien sur la vérité, la bienséance et la morale sur le naturel. Enfin, les costumes sont toujours inspirés des estampes à la mode. Souvent réalisés comme des toiles, les vêtements confectionnés s'adaptent difficilement aux besoins de la scène : l'on y affirme des détails, mais la plupart de ses finesses restent dans l'ombre[186].

Avec le romantisme et les drames historiques, le respect du passé s'impose et Dumas et Hugo aspirent à des costumes chargés d'histoire et de symboles. Les comédies de Molière, par exemple, ne sont plus jouées en habits « de ville[187] » et l'idée de costume prend tout son sens : il devient une parure, le moyen de « faire croire » au personnage de théâtre. C'est à la fin du XIX$^{e}$ siècle qu'une « rupture qualitative » apparaît annonçant de « nouvelles esthétiques pour le costume », en particulier chez les praticiens russes, pour qui l'aspect extérieur est relativement important : Constantin Stanislavski, alors qu'il joue dans une pièce de Mamontov, met en évidence le « grim[188] » (ou « grimage ») et l'importance du costume. La question des costumes est résolue en particulier par les peintres qui occupent une place prépondérante dans l'élaboration du spectacle. Le système de Stanislavki érige le réalisme en idéal, notion qui entre en conflit avec son penchant pour les costumes historiques. Il rejette cette tendance à cause de l'importance du clinquant et pour déjouer l'amour-propre qui n'est pas compatible avec l'art. Ainsi, après l'interprétation du rôle de Don Juan dans *Le Convive de pierre* en 1889, il avoue :

> Je me suis plu dans le costume, c'est vraiment ce que je voulais. La

---

[186] Anne Quéguiner, *Les Costumes à la Comédie-Francaise (1665-1847). Du secret au visible. Étude d'un cas particulier Dom Juan et le Festin de Pierre*, thèse de doctorat en Études théâtrales obtenue en 2006, Université Paris 8, f. 21.

[187] Brogitte Prost, « Le costume-commentaire du monde », *op. cit.*, p. 118.

[188] « À partir des années 1870, la figuration de l'acteur s'empare pleinement de son visage. C'est le moment où l'on commence à composer de façon savante ce qui en russe s'appelle d'un nom encore une fois français, le *grim*, que nous traduisons par grimage. C'est un peu plus que le maquillage, au sens où le *grim* comprend l'ensemble de l'aspect extérieur du visage et de la tête : la perruque, les postiches, tous les ajouts artificiels et même des éléments de costume. Cet art récent se transporte donc dans la figuration réaliste. L'art des peintres donne une raison graphique à cet art théâtral. Ainsi, les dessins des peintres du cercle de Mamontov concernent non seulement le décor, mais aussi la figure de l'acteur : son costume, son maquillage, sa posture même dans des jeux de scène. » Stéphane Poliakov, *Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski*, thèse de doctorat en Lettres et Arts obtenue en 2006, Université Lumière Lyon2, f. 263.

> figure est belle et les bottes parisiennes sautent aux yeux par leur raffinement. Les costumes étaient merveilleux. Je dois reconnaître, à ma grande honte, qu'une pensée mauvaise, indigne d'un acteur sérieux, m'a traversé l'esprit : "eh ! bien, me disais-je, quand bien même le rôle ne donnerait rien, au moins je montrerai ma beauté, je plairai aux dames, et puis quoi, quelqu'un tombera amoureux de moi", c'est agréable de chatouiller son amour-propre, ne serait-ce qu'avec cela. Il est désagréable que de telles pensées me viennent, cela montre encore une fois que je ne suis pas parvenu à l'amour de l'art pur[189].

Il est intéressant de noter que le costume est envisagé par le praticien comme un moyen artistique, mais aussi comme un moyen de paraître. Toutefois, au-delà de cette caractérisation négative, Stanislavski, dans son système, met en place le costume comme élément de réalisme historique.

Dès lors, s'instaure une période où les « metteurs en scène reviennent sur des moments d'histoire de la représentation théâtrale[190] ». En effet, les metteurs en scène prennent conscience des fonctions du costume non seulement comme moyen d'habiller un personnage, mais aussi comme « le reflet de la société génératrice du personnage en action[191] ». Comme ce n'est plus le temps dramatique qui compte, mais le moment de l'écriture de la pièce, l'espace-temps représenté par le costume devient tout à fait anachronique, non seulement par rapport à l'époque de la représentation, mais aussi par rapport au temps représenté dans le texte. Si ces tentatives furent infructueuses, elles n'ont toutefois pas empêché les praticiens du théâtre de prendre en considération la valeur signifiante des costumes. En effet, le potentiel artistique du costume de scène repose sur des critères esthétiques et permet de soutenir ce que nous pourrions nommer *a posteriori* des choix de « mise en scène ».

Dans la première moitié du XX^e^ siècle, alors que les métiers de metteur en scène et de costumier s'institutionnalisent, le choix des costumes se fonde sur des recherches d'archéologie théâtrale, d'actualisation ou de rethéâtralisation et de « feuilletage des temporalités[192] » : André Antoine montera *Le Cid*, pièce de Corneille de 1607, dans les conditions de représentation de 1936, Léopold Jessner mettra en scène un *Hamlet*, en 1926 à Berlin avec des « référents historiques déplacés à l'époque de Guillaume II ». C'est un ensemble très composite qui apparaît au gré des pièces jouées et des praticiens.

Il ne faut pas oublier, par ailleurs, qu'au passage du XIX^e^ au XX^e^ siècle, le

---

[189] Stanislavski, *Notes artistiques* 1877-1897, 1988-1999, vol. 1, p. 215. Cité par Stéphane Poliakov, *op. cit.*, p. 160.
[190] Brigitte Prost, « Le costume-commentaire du monde », *op. cit.,* p. 119.
[191] *Le Journal de la Comédie-Française*, Feuilleton, 1985-1986, p. 43.
[192] Brigitte Prost, « Le costume-commentaire du monde », *op. cit.,* p. 119.

théâtre opère un tournant – la crise du drame, l'avènement de la mise en scène, la pluralité des types et des lieux de représentation en sont l'exemple[193] – tandis que la société tend vers une industrialisation massive et passe à une autre étape dans la médiatisation culturelle avec, par exemple, « la nouvelle conception entreprenariale de la presse[194] » qui aboutira, pour l'époque qui nous intéresse, au journal à grand tirage[195]. Une société fondée sur l'apparence est en train de naître, créditée d'ailleurs par l'apparition des appareils photographiques et du cinéma qui favorise cette montée en puissance de l'image.

## Les comédiennes et la mode

Outre les pratiques théâtrales qui, à travers les âges, supposent les potentialités du costume de scène, le vêtement est, nous l'avons vu, lui aussi connoté d'une charge de théâtralité plus ou moins forte. Le vêtement de ville, le costume de scène, mais aussi plus précisément les habits portés par les comédiennes, entretiennent, au cours de la période couverte par le *corpus*, des relations étroites. Dès la fin du XIX$^{e}$ siècle, la comédienne est celle qui lance les modes : l'exemple canonique est celui de Sarah Bernhardt. Elle inspire d'ailleurs plusieurs représentations textuelles d'actrices, en témoignent la Berma dans la somme proustienne et la Dinah Samuel de Champsaur.

Dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, après la découverte de la pièce à la Comédie-Française et alors que Norpois et le jeune narrateur débattent de la valeur artistique de l'interprétation de la Berma dans *Phèdre*, Norpois avance, comme un argument d'autorité, que la comédienne a « bon goût » : « ce goût, elle l'apporte dans ses toilettes […]. Jamais de couleurs trop voyantes[196] ». Comme le remarque Marielle Rizzi, « la presse semblait s'arrêter davantage sur les toilettes portées par les comédiennes que sur leur jeu théâtral[197] ». C'est aussi le cas à Montréal, où les tournées des artistes français défraient la chronique. Marie

[193] Les travaux réalisés à ce sujet par l'équipe de recherche de Jean-Pierre Sarrazac (l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle) sont des plus riches. Signalons entre autres : Jean-Pierre Sarrazac, *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*, actes du colloque international "Théâtre au tournant du siècle" organisé les 10-11-12 décembre 1998 par l'Université Paris III, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales 15-16, 1999; Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud, Paris, Centre national du théâtre, 1999. Nous ne pouvons manquer de signaler l'ouvrage de Denis Bablet et Jean Jacquot (éd.), *Le lieu théâtral dans la société moderne* [1961], Paris, CNRS, 2002.

[194] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836. An I de la médiatisation*, Paris, Nouveau Monde, 2001, p. 13.

[195] Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, tome 1 *1860–1930*, *op.cit.*, 2001.

[196] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles fleur*, *op. cit.*, p. 29.

[197] Marielle Rizzi, « Sarah Bernhardt : le théâtre et l'art de la mode », Verdier (dir.), *Arts et usages du costume de scène*, *op. cit.*, p. 110.

Colombier, cette « petite actrice de l'Odéon, petite chroniqueuse à sensation, petite romancière qui avait souvent ses amants pour nègres[198] », raconte ainsi la tournée de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord en 1880 :

> On applaudit le texte, on applaudit l'étoile, on applaudit les artistes, et aussi un peu les costumes Louis XV, dont la vue émerveillera longtemps encore en pays canadien les souvenirs glorieux ou douloureux de la lutte française[199].

Dans la réception de ce spectacle de Scribe, *Adrienne Lecouvreur,* à Montréal, le costume porte ici une charge historique, évoquant un passé toujours présent dans l'esprit des Canadiens français, bien que déjà lointain. Suivant cette affirmation, on glisse, dans le roman, des planches et de l'univers dramatique à la ville et aux modes vestimentaires de l'époque.

Au XIX^e^ siècle, il ne faut pas oublier que les acteurs fournissent eux-mêmes leurs costumes et participent, ainsi, à propager la mode. Alphons Mucha, peintre hongrois reconnu à la Belle Époque et célébré par les affiches qu'il dessine pour Sarah Bernhardt en 1894, commente les apparitions de la comédienne :

> Elle avait beaucoup d'esprit à la scène comme à la ville ! Femme, en un mot ! Si complètement femme ! C'est pourquoi elle aimait la beauté du costume, la somptuosité des étoffes, la richesse des décors, des meubles, des accessoires, chacune de ses créations laissait aux spectateurs le souvenir de visions admirables, d'attitudes exquises, de mouvements harmonieux[200].

En dehors des normes physiques et vestimentaires, elle ajuste ses vêtements à son corps longiligne. Loin des crinolines et des corsets, elle annonce la mode du XX^e^ siècle. Sarah Bernhardt affirme « ses principes de liberté expressive » et élimine le corset à la ville comme à la scène « anticipant, dans une certaine mesure, la grande révolution réalisée en 1910 par Paul Poiret[201] ».

> Au tournant du siècle, Sarah Bernhardt devint ainsi une interprète exemplaire de l'« anti-fashion » : un style vestimentaire personnel à l'avant-garde en ville comme à la scène la distingua pendant sa longue existence en laissant un héritage immense dans l'histoire de la mode et du costume[202].

---

[198] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 108.

[199] Marie Colombier, « Sarah Bernhardt à Montréal en 1880 », *L'Annuaire théâtral* 1908-1909, *op. cit.*, p. 17-21.

[200] Alphons Mucha, « Mes souvenirs sur Sarah Bernhardt », Paris-Prague, 20 avril 1923, p. 4-5, microfilm, Département arts du spectacle, BNF, Paris, Rt 5946, cité par Marielle Rizzi, « Sarah Bernhardt : le théâtre et l'art de la mode », Verdier (dir.), *Arts et usages du costume de scène*, *op. cit.*, p. 109.

[201] *Ibid.*, p. 113.

[202] *Ibid.*, p. 105.

C'est une « prise de conscience d'un style de vie théâtral » qui rend poreuse cette frontière entre la scène théâtrale et l'espace public mondain. En somme, l'actrice lance des modes, déjoue les canons de beauté classique pour imposer son style à la ville comme à la scène. Se mêlent donc le vêtement de ville et celui de théâtre, la mode sur les planches et la mode au quotidien. Toutefois, dans le roman, la distinction s'articule autour de notions bien distinctes que la sortie au théâtre met en évidence : le personnage fictif évolue sur la scène théâtrale et porte un « costume » alors que le personnage public est celui qui porte des « vêtements » et qui lance des modes.

## Le costume dans la salle : l'influence des actrices

Lieu où l'on se montre par excellence, que ce soit sur les planches ou dans la salle, le théâtre se transforme en scène de mode[203]. Rappelons que le terme de mode

> désigne à la fois le plus impondérable et le plus constant des faits de civilisation, ce charme éphémère qui donne le ton, lance un mouvement, définit une vogue, et son objet restreint et concrétisé dans le vêtement, la parure, la coiffure[204].

S'inspirer des toilettes de scène est, dès la fin du XIX$^{e}$ siècle, un passage obligé pour qui veut être à la mode. Ainsi, la journaliste Marie-Anne L'Heureux écrit, dans le numéro de Noël 1906 du magazine *Fémina*,

> Il fut un temps – combien lointain ! – où une femme du monde se serait bien gardée de copier les robes d'une comédienne. Les comédiennes, en ce temps-là, passaient pour des créatures excentriques qui ne s'habillaient point comme des personnes comme il faut. Il y avait une mode sur la scène et une mode à la ville ; ces deux modes s'efforçaient de ne pas se mélanger et suivaient des chemins parallèles, afin de ne point se rencontrer. Aujourd'hui la seconde imite servilement la première, dont elle attend avec impatience les décrets. La Mode en est un : c'est le théâtre qui la crée, c'est l'actrice qui la proclame. La femme du monde suit la voie indiquée par telle ou telle des élégantes comédiennes dont le type se rapproche du sien. Il faut le reconnaître il n'y a plus rien d'excentrique, puis rien de « pas comme il faut » dans la façon dont nos jolies actrices s'habillent. Elles jouent des rôles de femme du monde et elles portent leurs toilettes[205].

---

[203] Nous concentrerons ici l'étude à la mode vestimentaire, sans faire cas de certains néologismes (expressions ou idées) qui deviennent des phénomènes de mode et d'appartenance à un groupe d'individus. C'est le cas par exemple dans le roman d'actrice de Champsaur, où la jeune Alice Penthièvre lance le terme « gandinet ». Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, Biarritz, Atlantica, 1999 [1882], p. 433.

[204] Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonnikoff, « Modes et ballades du théâtre à la ville », *Le journal de la Comédie-Française*, 1985-1986, p. 43.

[205] *Ibid*, p. 46.

Si l'actrice lance la mode, l'intérêt pour la femme du monde est donc de capter et de s'approprier par la suite ses goûts, ses lubies : le théâtre devient le guide du « comme-il-faut-être » et les revues théâtrales comportent des rubriques intitulées « La mode au théâtre » ou encore « L'art de la mode ». Théâtre et mode se complètent et fascinent les femmes qui leur prêtent un œil des plus attentifs, la tenue des spectatrices en témoigne. Dans le journal de Jules Renard, on peut lire une classification des tenues à porter selon le lieu de sortie :

> À l'Opéra : toujours toilette de soirée, décolletée, grands bijoux, diamants et perles de prédilection. Gants très longs, bas de soie, souliers de soirée. Sortie de bal *très élégante*. Les messieurs en habit, en cravate blanche, chapeau de soie ou chapeau haut de forme mat en cachemire, boutonnière fleurie de blanc, cannes très élégantes.
>
> Au Théâtre-Français : Les mardis et jeudis aux grandes premières d'auteurs connus, toilette de soirée ; dans les loges plus ou moins décolletée ; au balcon, une robe élégante montante est admise ; chapeau très habillé et sortie de bal élégante. Les messieurs, comme à l'Opéra.
>
> Aux « soirées ordinaires », toilette très simple avec capote ou chapeau rond habillé (plumes, fleurs ou pierreries). À l'Odéon : Toilette de ville très simple, chapeau, manteau de soie foncé, excepté aux premières d'auteurs très célèbres, qui font que la soirée devient un événement parisien ; alors toilette comme au Théâtre-Français. L'habit n'est pas de rigueur, mais c'est toujours ce qu'il y a de mieux, le soir, pour les messieurs.
>
> À la Renaissance : quand Sarah Bernhardt y joue et surtout aux premières et aux jours d'abonnement, grande toilette de visite, chapeau très habillé ; dans les loges, mêmes toilettes de soirée décolletées.
>
> Jours ordinaires, toilette de ville[206].

Cette typologie dressée par Jules Renard nous donne un aperçu des différents habits choisis selon les lieux et l'importance « mondaine » de l'événement, ceci parce que la mondanité est représentée comme une mise en scène de soi, un spectacle plus ou moins à part entière. Donc, il existe, même hors de la fiction, une forme de « théâtralité », de création de personnage mise en œuvre par les moyens du vêtement. La théâtralité se lit aussi, nous commençons à le voir et nous l'explorerons plus avant dans la seconde partie de cette thèse[207], par la présence de spectateurs, plus ou moins voyeurs, plus ou moins « herméneutes ».

## Le couturier : théâtre et Beaux Arts

Notre incursion dans l'histoire du costume au tournant du XX$^{e}$ siècle se poursuit par l'étude de la place du couturier à la ville comme à la scène.

Dans *La Curée,* lors des sorties de Renée, la rencontre avec le couturier

[206] Jules Renard, *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 15.
[207] Voir, *infra*, : « Les intercesseurs », p. 274.

Worms nous a permis de définir son rôle dans l'élaboration des tenues de ville et de scène de la bourgeoisie du Second Empire zolien. Nous pourrions aussi évoquer les noms de couturiers célèbres encore aujourd'hui, Patou, Chanel, Poiret égrenés dans les pages d'*Aurélien* ou de *La Recherche*. Attardons-nous sur le choix du nom Worms, choix qui n'est pas anodin et suppose une analogie phonétique avec l'initiateur de la Haute Couture, Worth, celui que le Tout-Paris de la fin du Second Empire s'arrache.

> Automne 1857 – hiver 1858 : Charles Frédéric Worth fonde, rue de la Paix à Paris, sa propre maison, première de la lignée de ce qui s'appellera un peu plus tard Haute Couture. Il affiche : « Robes et manteaux confectionnés, soieries, hautes nouveautés », mais la véritable originalité de Worth, dont la mode actuelle est toujours l'héritière, réside en ce que, pour la première fois, des modèles inédits, préparés à l'avance et changés fréquemment sont présentés dans des salons luxueux aux clientes, puis exécutés après choix, à leurs mesures[208].

L'engouement autour du couturier est même comparé à un phénomène de théâtre par les Goncourt dans leur journal le 11 janvier 1872. La fameuse rue de la Paix, réputée pour ses magasins chics, devient un haut lieu parisien :

> Ces jours-ci, trouvant dans la rue de la Paix un encombrement de voitures de maîtres tout semblable à celui d'une première au Théâtre-Français, je me demandais quel était ce personnage qui avait sa porte assiégée par tant de grand monde, quand levant les yeux au-dessus de la porte, je lus « Worth ». Paris est toujours le Paris de l'Empire[209].

Le couturier maintient sa présence dans le paysage de la couture de théâtre jusqu'à l'entre-deux-guerres. En effet, Julia Bartet, jeune comédienne de talent remarquée au Théâtre de Vaudeville puis engagée à la Comédie-Française porte une robe signée par lui pour son rôle dans *L'Hérodienne*, la « moderne » Bérénice d'Albert du Bois créée en 1919.

> Le phénomène essentiel, en effet, est celui-ci : depuis Worth, le couturier s'est imposé comme un créateur dont la mission consiste à élaborer des modèles inédits, à lancer régulièrement de nouvelles lignes vestimentaires qui, idéalement, sont révélatrices d'un talent singulier, reconnaissable, incomparable[210].

Cette notion de talent nous rappelle le choix fait par les comédiennes des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, des conciliabules menés pour correspondre à une esthétique vestimentaire fantasmée. Si le narrateur tendait à condamner cet intérêt surdimensionné pour les costumes, reléguant l'artistique au

---

[208] Gilles Lipovetsky, *L'Empire des sens*, *op. cit.*, p. 83.
[209] Jules et Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt, Tome cinquième*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 9-10.
[210] Gilles Lipovetsky, *L'Empire des sens*, *op. cit.*, p. 92.

second plan, il s'est avéré cependant que la recherche du Beau et du singulier animait tout autant ces dames et que, finalement, le résultat pouvait aussi atteindre une dimension supérieure, celle de sublimer les personnages romanesques dans le cas du troisième tableau et de les faire correspondre aux personnages dramatiques. En somme, la fiction met en scène le constat de Gilles Lipovetsky : la mode est entrée dans le monde des beaux-arts.

> Le changement survient au XIX^e^ siècle et surtout avec Worth : le couturier, dès lors, va jouir d'un prestige inouï, il est reconnu comme un poète, son nom est célébré dans les journaux de mode, il apparaît dans les romans sous les traits de l'esthète, arbitre incontesté des élégances ; à l'égal d'un peintre ses œuvres sont signées, et protégées par la loi[211].

Ainsi, si l'habit varie en fonction du lieu où il se porte, il ne grime pas seulement le comédien, dont c'est le métier, il distingue aussi le spectateur de la pièce de théâtre. Le vêtement devient un vecteur de sens qui peut en partie montrer ce qu'il cache et jouer sur une transparence plus ou moins claire pour dénoter la présence du corps, corps physique ou social, empreint de tension sensuelle ou de distinction de classe.

Ainsi, dans certains romans, grâce à l'intervention d'un couturier ou de l'esprit créatif de certains personnages, une valeur marchande importante est attribuée au vêtement. Dès lors, le port de ce dernier opère une distinction sociale, soulignant par là un capital économique et symbolique. En outre, si l'intervention du narrateur sépare le vêtement du costume, distingue l'individu du personnage de théâtre lors du travestissement du personnage en comédien, il s'avère que, dans certains cas, chez Proust, mais aussi avec Renée dans *La Curée,* le vêtement devient création. Bien que, *a priori*, l'individu qui le porte ne soit pas « différent » pour autant, bien qu'il ne devienne pas « personnage » d'un récit « en représentation », le vêtement devient une œuvre d'art. Ainsi, il se donne à voir, à contempler comme un spectacle. Dans ces cas, la frontière, dans les scènes de théâtre, entre vêtement et costume, est poreuse, volontairement chez Proust pour qui tout est théâtralisé, répondant à différentes attentes chez les autres romanciers. Pour Zola, ce devenir costume du vêtement porté par Renée est l'occasion d'accentuer la mise en scène tragique de son affaiblissement moral parallèlement aux fastes du Second Empire. Les signes de théâtralité sont ici déployés à divers degrés, non comme valeur de référence, mais comme incitation à questionner, à prendre garde aux apparences. Le Second Empire ne chutera-t-il pas lui aussi, et avant peu ?

---

[211] *Ibid*., p. 96.

# C. LIENS ENTRE VÊTEMENT, COSTUME ET THÉÂTRALITÉ

Après avoir ouvert la voie de la réflexion avec l'analyse des vêtements et costumes dans *La Curée*, nous avons déplié, pan par pan, les points soulevés à la lecture du roman. Le dernier point qu'il nous reste à développer se situe au niveau des vêtements des danseurs du bal masqué. Ceux-ci, nous l'avons vu, sont imprégnés de théâtralité et induisent presque inévitablement une représentation de soi. Dès lors, en élargissant notre regard, qu'en est-il du vêtement des spectateurs de théâtre ? Qu'en est-il aussi du vêtement des personnages en dehors du théâtre ? Si nous allons, là encore, en dehors des limites imposées par la scène de théâtre, c'est qu'il s'agit ici, pour valider l'expérience, de vérifier les caractéristiques propres au théâtre en dehors de leur lieu de prédilection. En somme, dans quelle mesure le roman peut-il mettre en place une lecture codifiée du vêtement, codes répondant, parfois, au *topos* théâtral ? En commençant par l'étude des vêtements des spectateurs au théâtre, nous pourrons ensuite engager notre analyse en dehors de la scène de théâtre.

## 1. La mise en scène de soi

### Le mentir-vrai

Dans le roman d'Aragon, *Aurélien*, ce traitement particulier du vêtement « théâtralisé » des spectateurs se retrouve et se comprend d'autant mieux que la fonction des vêtements diffère selon les motivations des trois personnages sortant au théâtre. Pour se rendre au Casino où joue Mistinguett, la tenue qu'ils portent est longuement méditée, d'autant plus qu'une large part de séduction entre en ligne de compte. Pour Aurélien, Bérénice et Blanchette cette soirée est un moment important qui met en jeu divers sentiments. Il faut dire que Barbentane, le mari de Blanchette et le compagnon d'armes d'Aurélien, ne les prévient que très peu de temps avant la représentation qu'il ne les accompagnera pas. Son absence est calculée pour soutenir l'un de ses plans : Edmond pousse Aurélien dans les bras de Bérénice, jeune provinciale en séjour à Paris, dans le but de lui procurer quelques distractions inoubliables et de combler l'ennui de sa campagne. C'est autour de ce rapprochement programmé que s'organise le cœur du récit, les deux jeunes gens tombant réellement amoureux l'un de l'autre.

Juste avant la scène de théâtre, Aurélien, pour qui l'amour vient de se révéler et perturbe sensiblement son état naturel, se prépare en hâte pour arriver à l'heure chez les Barbentane.

> Dans une hâte fébrile, il se jeta sur le placard, en tira ses vêtements. Était-il assez bien rasé ? Oui... enfin. Pas le temps de faire mieux. Ni de dîner. Tant pis, tant pis. Tandis qu'il passait son carcan de soirée, c'est le diable, ces faux cols ! il continuait à regarder le masque blanc posé à plat sur le sofa, sur la couverture brune[212].

Malgré la hâte qu'il met à s'habiller, point d'inquiétude à avoir sur la correction de la tenue d'Aurélien, le soin habituel qu'il porte à ses vêtements sous-entend une distinction et une élégance sans pareille[213]. Toutefois, il faut noter ici que l'attention à son apparence rejoint deux préoccupations. La première est de l'ordre de la séduction : il va retrouver Bérénice dont il vient tout juste de comprendre l'intérêt qu'il a pour elle[214] et souhaite donc lui plaire ; la seconde répond à une contrainte sociale, celle de porter la tenue adéquate pour aller au théâtre. Son « carcan de soirée » rapidement endossé atteste du dandy baudelairien qu'Aurélien campe. Face à cet artifice de la tenue de soirée, le « masque blanc » posé sur le sofa, plâtre d'une noyée de la Seine, fait office de révélateur. Comme au théâtre où le masque campe une figure ou une émotion particulière, il agit ici en point nodal du récit : c'est grâce au masque qu'Aurélien prend conscience de son désir pour Bérénice. L'objet devient le miroir de la jeune femme, capture son visage pour révéler une vérité profonde, ici, le sentiment amoureux. Sa couleur blanche rompt avec le brun du sofa et optimise la netteté de ses contours. Ce détachement participe à la mise en valeur – dirions-nous à la mise en scène ? – du masque. Finalement, l'artificialité est déplacée, du moins, le masque se vide de cette notion de factice pour remplir le rôle plein et entier de catalyseur : il active, par sa seule présence, le processus diégétique et devient presque un masque de théâtre, c'est-à-dire un masque qui figure et rend présent un personnage.

Chez les Barbentane, les deux jeunes femmes se préparent elles aussi. En revanche, contrairement à Aurélien, les vêtements de Bérénice révèlent bien plus

---

[212] Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 215.

[213] Aurélien ne va-t-il pas à la piscine avec une perle à sa cravate ? Mme de Perseval ne lui fait-il pas remarquer l'élégance de ses caleçons et de ses chaussettes ? *Ibid.*, p. 196.

[214] Dans la scène précédant la sortie au théâtre, face aux sous-entendus de sa sœur, Aurélien se rend compte de son amour pour Bérénice et le révèle à sa sœur. Celle-ci ne manque pas de faire le lien avec le masque blanc accroché au mur de la garçonnière et dont Aurélien appréciait la compagnie. Il comprend que ce qu'il aime dans le masque est aussi ce qui se dégage du visage de Bérénice. D'ailleurs, ce n'est pas anodin si un masque (synonyme de l'illusion) lui évoque Bérénice, puisque le roman questionne en partie la véracité du sentiment amoureux. Ne tombe-t-on pas amoureux d'un fantasme de l'autre, d'une illusion ? Ce sont de telles pistes que le roman met en scène et que la scène de théâtre dans le texte commente.

son statut social qu'un souci particulier de plaire, de se distinguer :

> Elle avait cette robe du soir que Blanchette n'avait pas voulu lui laisser mettre pour aller chez Mme de Perseval ; une tunique sable sur le fourreau de soie beige, et les bras nus, pas décolletée du tout. Cela faisait province, jeune fille, Bérénice avait cherché à l'arranger avec une grosse fleur d'or sur l'épaule, assez laide, mais qui lui allait bien par une de ces réussites dans l'absurde[215].

Bérénice est présentée comme une jeune fille de province dans une robe simple, sans prétention et sans apprêt. Mettre une « grosse fleur d'or sur l'épaule » suppose sa préoccupation de plaire à Blanchette, qui avait dans un premier temps refusé qu'elle mette cette robe. Si chaque élément de sa tenue manque de distinction, le tout semble convaincre le narrateur qui la regarde avec un charme presque amusé. Si le narrateur insiste sur cette grosse fleur « qui lui allait bien par une de ces réussites dans l'absurde », il suppose que les goûts de Bérénice ne puisent pas dans les fondements de la mode, mais dans une création correspondant autant au choix offert par sa garde-robe de provinciale, qu'à l'image d'étrangeté qui se dégage d'elle. En effet, la première apparition de la jeune fille est marquée par son aspect provincial (elle porte une robe de Poiret, couturier à la mode, mais déjà dépassé à ce qu'en dit Mme de Perseval[216]), mais aussi par son « visage sans harmonie ». Visage qui, finalement, prendra une place bien plus importante dans la narration que ce premier jugement esthétique négatif pourrait laisser entendre. Ce n'est donc pas tant le goût et la beauté des éléments qui sont ici dépeints, mais plutôt la personnalité de Bérénice, ce qui correspond à l'esthétique d'Aragon attaché au surréalisme, pour qui la beauté vraie, supérieure, ne peut être classique. Ici, le saugrenu, l'inattendu et le manque d'harmonie de la tenue générale de Bérénice font naître un regard différent, nouveau. C'est d'ailleurs sous ce signe que le roman est placé, rappelons-nous l'*incipit d'Aurélien* : « la première fois qu'il vit Bérénice, il la trouva franchement laide[217] ». Dans ce passage, la sortie au théâtre donne un éclat différent aux vêtements de la jeune femme, qui, appréciés par le regard amoureux d'Aurélien, la rendent « délicieuse » :

> Le rideau, la rampe, les frissons, le rire incompréhensif de la salle, tout ce qui était le théâtre même ne formait plus pour lui que le paysage d'une scène où il y avait une femme, plus délicieuse d'être mal habillée,

---

[215] Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 216.

[216] « "J'aurais dû m'en douter..." Aurélien sentit ce qu'il y avait dans ce bout de phrase de critique et de mésestime pour cette petite provinciale qui court chez naturellement chez Poiret. » Aragon, *Aurélien*, *op. cit.,* p. 69. Somme toute, cette idée était de Blanchette. Cette dernière serait-elle déjà déclassée aux yeux des mondaines et le narrateur le mettrait-il déjà en valeur ? C'est probable, Blanchette fait attention à son apparence pour séduire les hommes mais pas pour être à la mode. Plusieurs références dans le roman sont faites sur le manque d'attention qu'elle porte à elle-même, contrairement à Marie de Perseval ou à Rose Melrose.

[217] *Ibid*., p. 29.

> avec ses bras imparfaits et charmants, l'épaule mordue par la fleur d'or comme par un insecte, la nuque où les cheveux coupés accentuaient le sentiment qu'il avait de faire une chose défendue, et le visage dissimulé par le plaisir du spectacle, que de soudains mouvements lui livraient un peu[218].

Dès lors que la narration change de focalisation et que le désir d'Aurélien oriente le regard, Bérénice devient, dans le décor du théâtre, le premier plan de la scène. Le spectacle n'a plus d'importance, la présence de Bérénice empêche Aurélien de maintenir l'attention nécessaire pour suivre les péripéties sur le plateau, se concentrant uniquement sur sa voisine. Les éléments d'abord négativement connotés par le narrateur prennent un aspect différent sous les lumières du théâtre : la fleur d'or devient un insecte, ses bras nus s'offrent à la vue et ses cheveux coupés aiguisent l'envie d'Aurélien de la posséder. Il ne voit du spectacle que le plaisir que celui-ci procure à Bérénice, par les mouvements du corps de la jeune fille qui trahissent son intérêt pour le spectacle. Elle devient un portrait en relief, à la fois dissimulé et exhibé dans un décor théâtral. Finalement, c'est plus l'attitude de la jeune fille qui charme Aurélien que son apparence. Déjà, avant cette soirée fatidique au théâtre, il l'imagine dans la rue en tailleur. La banalité de l'habit ne suffit pas à la noyer dans la foule, il lui faut imaginer le « corps en mouvement, l'allure, cette chose impondérable, l'allure... dans la rue, en costume tailleur...[219] ». Et puis, le théâtre rend à Bérénice l'attirance que sa robe aurait pu lui enlever : « Dans le demi-jour de la loge, Bérénice retrouvait l'avantage qu'une robe mal faite lui enlevait[220] ». Si la robe en elle-même n'est pas des plus gracieuse, celle qui la porte et l'obscurité du théâtre en atténuent la laideur et, dans la tendance surréaliste, en augmentent le charme. La forte présence du corps fantasmé et le mouvement provoqué par son attention au spectacle mettent en évidence le plaisir et l'érotisme accrus de ce moment. L'étrangeté est aussi de mise dans les formules utilisées pour la description : la fleur d'or de la broche mord l'épaule de Bérénice comme un insecte. Une interprétation presque symbolique nous mènerait sur les pistes d'un moustique assoiffé de sang, d'un vampire sensuel dévorant sa proie, à l'image d'Aurélien, hypnotisé par la seule vue de la nuque et des épaules de Bérénice. Si l'essentiel du théâtre échappe à Aurélien et que celui-ci se concentre sur la jeune spectatrice, il manque ici aussi l'essentiel de la femme : son visage, la reproduction vivante du « masque blanc » admiré plus tôt, lui est caché par le spectacle. Loin d'être insensible à Aurélien, Bérénice regarde avec une pleine curiosité la pièce jouée et comme tout son être est dirigé vers le plateau, son visage est dérobé à la vue

[218] *Ibid*., p. 219.
[219] *Ibid*., p. 155.
[220] *Ibid*., p. 222.

d'Aurélien, placé derrière elle. Le « plaisir du spectacle » dissimule donc, dans cette formule presque paradoxale, ce qui permet de distinguer *a priori* si une expression de bonheur se manifeste. L'envers, le côté souvent caché, ici le dos d'une spectatrice, suffit à faire percevoir la qualité de l'attention de la jeune femme.

Enfin, Blanchette, chaperonne malgré elle et amoureuse inavouée d'Aurélien, se distingue de Bérénice par sa tenue. Dès qu'elle apprend que ce n'est pas Edmond, son mari, mais Aurélien qui les accompagnera, « elle se sauva : juste le temps de passer une autre robe...[221] ». Pour cette femme, la robe est l'élément mettant en relation indirecte son corps et l'homme aimé, le moyen par lequel elle va pouvoir attirer son attention, faire naître en lui un sentiment, un désir. C'est aussi, bien sûr, un jeu de représentations et de comparaisons qui entre en ligne de compte : quelle image veut-elle donner au monde ?

> Quelle fièvre elle avait mise à se faire belle, déchirée de savoir qu'ils étaient tous les deux [Aurélien et Bérénice] dans la bibliothèque sans elle ! Elle avait mis sa robe noire, presque pas de bijoux. Ainsi, elle était sûre que des gens qui les regarderaient prendraient Bérénice pour quelque dame de compagnie. Elle avait défait les macarons qu'elle portait sur ses oreilles, dégagé sa nuque, et enroulé les nattes autour de sa tête. Elle était très fière de ses cheveux longs, et cette coiffure qu'elle se faisait parfois attirait les regards parce qu'elle était impossible à la plupart des femmes[222].

Il apparaît ici une mise en scène de soi certaine. Blanchette prévient les regards qu'on portera sur leur trio et cherche à les manipuler par le biais de ses vêtements. Elle les choisit dès lors pour correspondre à l'image qu'elle souhaite donner : plaire, surprendre, se distinguer. La simplicité de sa robe noire suffit à la rendre élégante – c'est d'ailleurs « sa robe noire » et non « une robe noire » qu'elle revêt. Le possessif suppose le pouvoir mythique de la petite robe noire, objet de séduction et de distinction par excellence. Créée par Coco Chanel dans les années vingt, la célèbre petite robe noire est un classique de la garde robe féminine. Pas besoin de superflu quand on appartient à la Haute, l'élégance du vêtement et des accessoires se suffit à elle-même. Le noir, comme les habits noirs des hommes, dénote le chic et la distinction et renforce, par contraste, la provincialité de Bérénice. Celle-ci porte une robe aux matières naturelles luxueuses, la soie, l'or et des tons pastel, beige, sable. Couleurs qui, pour Baudrillard, ne le sont pas :

> D'ailleurs – c'est là leur paradoxe –, ces couleurs franches, « naturelles », ne le sont pas : elles ne sont qu'un rappel impossible de l'état de nature, d'où leur agressivité, leur naïveté – d'où, très vite, leur refuge dans un ordre qui, pour n'être plus l'ordre moral traditionnel du

[221] *Ibid*., p. 218.
[222] *Ibid*., p. 222.

> refus de la couleur, n'en est pas moins un ordre puritain de compromis avec la nature : *l'ordre du pastel*[223].

Le paradoxe des couleurs selon Baudrillard engage à dresser dès à présent ce constat, qui sera vérifié juste dans la suite du roman : du haut de sa morale, de sa province, de sa naïveté, Bérénice est une femme mystérieuse que le récit cherche à dévoiler et Blanchette se pose en rivale de Bérénice, dont elle ressent profondément le charme violent. Toutefois, la coiffure élaborée de Blanchette dénote, à l'ère de la coupe garçonne, son manque d'attention à la mode et accentue le charme désuet de son élégante apparence (contrairement à Bérénice coiffée, quant à elle, à la garçonne).

À l'aune des vêtements choisis pour cette soirée au théâtre se lisent les enjeux du texte : Aurélien, fébrile dans ce sentiment d'amour nouveau pour lui, n'oublie pas cependant de mettre son costume de soirée, Bérénice, toute à sa joie d'aller au théâtre, se pare comme elle peut, avec ce qu'elle a, et enfin, Blanchette, éperdue d'un amour impossible, met en scène, dignement, son élégance. Le vêtement est donc un souci, plus ou moins important selon les personnages, qui permet de jouer sur soi, sur son allure tout en voilant ou en dévoilant son aspect moral (peine de cœur ou excitation amoureuse) sans oublier de respecter les codes mondains. Plus encore qu'une balade en ville, la sortie au théâtre demande un soin apporté à son physique, entre seule prise en compte de son apparence (Aurélien et Bérénice) et mise en scène de soi (Blanchette) – d'autant que, dans leur loge, les personnages sont livrés aux regards de l'ensemble des spectateurs.

Cette sortie au théâtre permet donc de repérer des thématiques fortes et récurrentes dans le roman telles que la notion d'étrangeté propre à l'esthétique d'Aragon, « ce style orchidée[224] » comme le nomme Pascaline Mourier-Casile, ou, plus symptomatiquement dans *Aurélien*, le réseau de connaissance qui se ramifie entre les personnages. S'intéresser aux vêtements portés pour se rendre au théâtre est un moyen de dévoiler les préoccupations des personnages et de donner des pistes de lecture à l'ensemble du roman. Ainsi, l'esthétique de l'écart significative de l'œuvre du romancier, c'est-à-dire « dire ce qui n'est pas vrai[225] », va dans le sens d'une fabulation, d'un travestissement manifestement théâtralisé de la réalité pour, dans l'excès, atteindre la justesse. Le rapport de ce mentir-vrai aux codes sociaux est relevé par Nathalie Piegay-Gros qui défend la thèse d'une adéquation entre l'esthétique aragonienne et l'autobiographie de l'auteur ; ainsi, politique et poétique seraient étroitement liées. Dans notre optique, il s'avère que la défense de la mode et

---

[223] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 45.
[224] Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère à la merveille*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 34.
[225] Nathalie Piegay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p. 78.

de la création qu'engage le narrateur dans ses descriptions des robes et dans la théâtralisation des vêtements (mais aussi du masque) tend à revendiquer la « saisie de l'esprit d'une époque[226] ».

## Le jeu d'une spectatrice

Si, comme dans *Aurélien*, le narrateur de *L'Homme tombé* définit le statut social du personnage par l'attention qu'il porte à leurs habits et opère des distinctions de classes, c'est dans le but de répondre à un tout autre objectif. Quels sont les enjeux du vêtement dans un roman stigmatisant la mondanité et le factice ? Quels effets le théâtre procure-t-il à un spectateur qui souhaite *a priori* rester distant de l'illusion et du faste que propose le théâtre ? Le roman de Bernard est celui de la confrontation des classes, de l'accession d'une parvenue à la bourgeoisie et ne peut se réduire à l'idéal du roman régionaliste. Contrairement au récit régionaliste traditionnel qui prône « le retour à la terre[227] », le roman de Bernard, bien qu'il mette en garde contre les « charmes factices de la ville », axe son discours sur les classes sociales et le déplacement dangereux qui s'opère entre un peuple prisant les fastes de la ville et une bourgeoisie en proie aux spectacles. À la fin du roman, alors qu'Alberte a délaissé son foyer pour une cure de repos qui se révèle être, en fait, une succession de plaisirs mondains, Étienne part la retrouver à Montréal. En attendant le retour de ses hôtes montréalais, il tue le temps dans un théâtre :

> On baissa le rideau à l'entracte. Une pluie de lumière tomba sur les spectateurs. Étienne eut un tressaillement. Sa femme était devant lui, dans une baignoire dorée, presque sur la scène. Elle envisageait l'auditoire en souriant, comme si la foule s'était réunie pour elle, pour la contempler et l'admirer. Il était loin, et vit qu'il s'était trompé. La tête et les yeux pleins de la pensée d'Alberte, il avait cru l'apercevoir[228].

À partir de ce moment, Étienne Normand, croyant voir sa femme en une mondaine accoudée à la rampe de sa loge d'avant-scène, se rappelle sa rencontre avec Alberte.

> C'était ce qu'aurait fait Alberte. Comme elle aurait eu ce regard hautain, ce port, cette façon de lever le bras et d'arranger négligemment sa coiffure ! Étienne fermait les yeux à demi, se cachait à lui-même ce qui en cette femme n'était pas Alberte, et l'illusion redevenait complète. Il se rappelait les circonstances où il l'avait vue ainsi, occupée et fière de sa personne, consciente d'une dignité qu'elle s'attribuait volontiers,

---

[226] *Ibid.*, p. 111.
[227] Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 195.
[228] Harry Bernard, *L'Homme tombé, roman canadien*, Montréal, [s. n.], 1924, p.155-156.

dédaigneuse pour son entourage[229].

Ici, ce n'est pas le spectacle « banal[230] » qui est décrit, mais bien le spectacle de la salle, le jeu qui commence dans la salle dès lors que le rideau se baisse. L'illusion est à son comble : Étienne actualise les mécanismes théâtraux pour faire correspondre la réalité au spectacle qu'il veut se donner. Les artifices de la lumière passant du plateau à la salle, de la mise en évidence de la spectatrice dans sa baignoire, encadrée comme dans une cage de scène et donnant la réplique à ses acolytes, concourent à rendre théâtrale cette scène de mondanité. De plus, la description du « port » de la jeune femme suppose une lecture théâtralisée : elle a le « regard hautain », lève le bras et arrange « négligemment » sa coiffure ; cette mise en scène de la mondaine caricature les gestes d'une bourgeoise se donnant en spectacle. Parce que la jeune spectatrice est assimilée à une comédienne, Étienne devient spectateur de ce théâtre impromptu et se laisse aller à imaginer sa femme et à se souvenir de sa vie passée. Si « c'était ce qu'aurait fait Alberte » comme le remarque le narrateur, cela signifie que la mondanité se définit selon des codes de représentation et que, pour correspondre aux schémas typiques de la bourgeoise, il faut accepter et reproduire les codes de conduite qui lui sont inhérents et qui coïncident avec une mise en scène de soi. Le théâtre, lieu du spectacle et de l'illusion, mais aussi de la perversion et des débauches, devient le motif idéal pour mettre en scène la vérité qui se révèle enfin à Étienne : ce n'est qu'à la fin du roman qu'il comprend qui se cache derrière sa femme et qu'elle a finalement atteint son but, c'est-à-dire accéder au statut tant convoité de mondaine. Bourgeoise parvenue, elle peut enfin donner libre cours à ses penchants. Dès le début du roman, Alberte est décrite comme un « type rare de beauté brune[231] » que les livres endorment[232] et qui « débit[e] les lieux communs politiques ayant cours dans sa famille depuis dix ans, vingt ans, trente ans, les raisonnements usés des politiciens ronflants, qui représentaient pour elle un programme, un code, une tradition[233] ». Au fur et à mesure du récit, la narration stigmatise Alberte dans son rôle de nouveau riche, d'ancienne faiseuse de gâteaux sans esprit critique ni recul sur sa condition et ses rêves de mondanité. Progressivement, elle s'installe dans son rôle de femme de médecin, et donne des réceptions où elle se révèle être une parfaite mondaine. Au milieu du récit, Alberte s'adonne à ces scènes de mondanité :

> Alberte, majestueuse et décolletée, les doigts chargés de bagues rutilantes, inquiète et empressée, les yeux luisants, allait d'une pièce à

[229] *Ibid.*, p. 156.
[230] *Ibid.*, p. 155.
[231] *Ibid.*, p. 10.
[232] *Ibid.*, p. 15.
[233] *Ibid.*, p. 43.

> l'autre. Elle serrait des mains, s'informait de la santé des invités, de leur famille, donnait un ordre à une domestique. Elle était heureuse. Elle était née pour cette vie[234].

La scène de théâtre est révélatrice de ce phénomène d'illusion qu'engendre le spectacle et dans lequel les spectateurs peuvent se fourvoyer. D'ailleurs, Étienne, peu habitué aux sorties théâtrales, se fait surprendre par la mise en scène des spectateurs : il a, pour la spectatrice, le regard qu'il porterait à une comédienne. Ce passage est significatif d'une part de la monstration ostentatoire de la loge et de ses occupants, qui deviennent, une fois le rideau baissé, les acteurs de l'entracte, et d'autre part de l'organisation de la salle de théâtre qui place les spectateurs à la vue de tous, les isole dans le cadre de la loge et les situe si proches de la scène qu'ils tendent dès lors à s'y confondre. La description se poursuit et prend de plus en plus la tournure d'un regard porté sur une scène de théâtre : « les diamants de ses bagues étincelaient ; elle les montrait insolemment, portant une main ou l'autre à sa tête d'un geste nonchalant, pour une mèche imaginaire[235] ». Les bijoux sont représentatifs de la parure bourgeoise, signe ostentatoire de richesse, et les gestes assimilés au théâtre sont présents : la mèche « imaginaire » opère comme une marque théâtralisée. À défaut d'un emploi tiré d'un rôle précis, la jeune femme joue à la coquette. Cette femme, qui n'est pas, en fait, celle d'Étienne, profite de sa proximité avec la scène et de sa condition sociale de femme aisée pour se donner en spectacle en arborant ses bijoux et en séduisant par ses mimiques féminines. Selon Thorstein Veblen, « la parure l'emporte largement sur le souci de couvrir le corps[236] » et, par là, déjoue l'aspect fonctionnel du vêtement pour devenir un signe de la classe de loisirs. La parure, ici les bijoux, est un artifice visant, entre autres, à se mettre en scène, jeu de rôle que permettent le vêtement et le théâtre et que Bernard condamne par le biais du personnage d'Étienne. Fidèle à ses positions dans l'ensemble du récit, Étienne semble se perdre dans ce théâtre et la ressemblance de cette femme avec la sienne le renvoie à des pensées qui le rongent. Pourra-t-il ou ne pourra-t-il pas ramener Alberte dans leur foyer et poursuivre une vie rangée ? Sera-t-elle capable de prendre en charge l'éducation de son fils, qu'elle a délaissé au profit de la mondanité ? L'apparition de la jeune femme de la loge décrite comme une comédienne sans vocation artistique – elle est là pour parader et non jouer un rôle dramatique – semble aux premiers regards s'assimiler à Alberte et nous invite à supposer des réponses négatives à ces questions. Ici, l'auteur fait fonctionner à plein l'*analogon* théâtral et critique le caractère mondain et, selon les cas, le peu d'attention donnée à la dimension esthétique. L'absence complète d'esthétique

---

[234] *Ibid.*, p. 85.
[235] *Ibid*., p. 156.
[236] Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, *op. cit.*, p. 111.

dramatique fait de ce type de personnage une marionnette du social, soit, ici, une représentation mondaine dans un lieu de divertissement sans intérêt pour le personnage principal.

Enfin, du point de vue esthétique, refuser le théâtre, c'est aussi, d'une certaine manière, prolonger la condamnation de l'Église et, également, refuser l'art en tant qu'espace de « mensonge productif ». L'art représente tout d'abord l'idée (au sens idéologique d'engagement intellectuel) la nation et les valeurs qu'elle défend. La classification récurrente du « bon » ou du « mauvais » théâtre[237] que l'on peut lire dans les discours de l'époque va dans ce sens.

Chez Bernard, le théâtre est un monde faux qui révèle la facticité de la vie. Si le personnage manque de se tromper, c'est bien parce qu'il ne voit en Alberte qu'une jeune femme s'étourdissant des plaisirs de la métropole et non la femme au foyer qu'il désire avoir. Dans ce roman, en général, les personnages ne se donnent pas en spectacle : l'apparence dévoile l'identité et ne représente ni un masque, ni un camouflage de la personnalité. Nous avons vu jusqu'ici comment les personnages sont définis et l'étroite imbrication entre leurs vêtements et ce qu'ils représentent. Cependant, Alberte se détache de cette classification binaire, elle est la seule à occuper une place ambivalente : elle se trouve « entre deux mondes ». Ici, comme Duroy chez Maupassant ou Bérénice chez Aragon, ce personnage semble générer une sémiotisation spécifique et conduire le roman à une sorte de « suspicion » à l'égard des vêtements, des apparences, de tout ce que les scènes de théâtre exploitent. De là, le jeu de codage/décodage, mis en œuvre par le narrateur et/ou les personnages, peut se lire de manière plus ou moins « critique ». Donc, les personnages d'entre-deux font plus que révéler la fausseté du monde, car tout n'est pas faux, apparence, illusion, chez Bernard ou Maupassant : ils laissent entrevoir que l'ascension sociale est une traversée des codes, des apparences, ou même un apprentissage des signes. Ces personnages se trouvent dans la position d'apprendre à jouer un rôle social nouveau.

Si Bernard ou Maupassant arrêtent, voire cloisonnent, la lecture des signes – en effet, les rôles sont fixés et les personnages ne peuvent y déroger –, Proust, en revanche, introduit une certaine confusion. C'est le cas, par exemple, du personnage d'Albertine, présenté d'ailleurs par Jacques Dubois comme la figure représentative des errances de l'écriture qui définissent *La Recherche*, les tentatives et tentations de Proust. Tout comme Albertine dans l'œuvre de Proust, le théâtre est un prisme

[237] Dès le début du XIX^e^ siècle, on trouve des références prônant l'importance d'une vraie littérature et d'un bon théâtre, c'est-à-dire qui a pour fonction « d'élever l'âme et d'épurer le goût et de corriger les ridicules ». Maurice Lemire (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, T1 (1764-1805), *op. cit.*, p. 370.

révélateur par lequel on peut lire le roman et ses implications institutionnelles, justement parce que la lecture des signes ne se limite pas à un déchiffrage superficiel et cadré, mais engage nécessairement une remise en question, une interprétation perpétuellement relancée.

## La scène du monde

Chez Proust comme chez d'autres, l'étude du vêtement dans les scènes de théâtre met en lumière le fait que, dans plusieurs romans du *corpus*, une analogie profonde est instaurée entre la description du costume de scène et celle des costumes des spectateurs. Théâtraliser le vêtement sert, nous l'avons vu, à jouer sur soi, plus ou moins consciemment, à révéler les failles, les limites, de la représentation sociale et à introduire une réflexion plus large sur l'ensemble du roman. Dans le roman proustien, cette contamination par le trope, que ce soit la métaphore, la comparaison ou encore la métonymie, est flagrante. Le narrateur assume d'ailleurs totalement l'analogie entre le plateau du théâtre et la scène du monde et engage une lecture croisée du costume des comédiens et du vêtement des spectateurs.

Lorsque, dans *Le Côté de Guermantes*, Marcel retourne voir la Berma, il s'attarde sur le spectacle de la salle et prend conscience des vêtements des spectateurs comme élément déterminant de leur personnalité. Les hommes sont en « habits[238] » ou « en frac[239] », le public du parterre « mal habillé[240] » et les femmes de l'aristocratie parées de leurs plus beaux atours. Ce type de description n'engagerait en rien une théâtralisation du vêtement, s'il n'était pas directement rattaché aux types, aux rôles des spectateurs dans la salle et, plus largement, à la société. La tenue de la princesse de Guermantes est d'ailleurs particulièrement représentative de la dimension spectaculaire accordée aux vêtements dans le lieu théâtral. Assise dans une baignoire d'avant-scène, tout d'abord reculée dans l'obscurité de la loge comme distanciée du spectacle, la princesse s'approche ensuite de la balustrade pour mieux voir le plateau sur lequel la Berma va apparaître, ce qui lui permet, par conséquent, de se laisser d'autant plus admirer du public.

> Cependant, parce que l'acte de *Phèdre* que jouait la Berma allait commencer, la princesse vint sur le devant de la baignoire ; alors comme si elle-même était une apparition de théâtre, dans la zone différente de lumière qu'elle traversa, je vis changer non seulement la couleur mais la matière de ses parures. […] la princesse cessant d'être une néréide apparut enturbannée de blanc et de bleu comme quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaïre ou peut-être en Orosmane ; puis quand

[238] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 32.
[239] *Ibid*., p. 36.
[240] *Ibid.*, p. 38.

> elle se fut assise au premier rang, je vis que le doux nid d'alcyon qui protégeait tendrement la nacre rose de ses joues était, douillet, éclatant et velouté, un immense oiseau de paradis[241].

Ici, la comparaison de la spectatrice avec un personnage de théâtre est en partie causée par sa tenue. L'ensemble est splendide, sans mesure. La spectatrice devient, dans ce monde d'illusion qu'est le théâtre, une « apparition » jouant le rôle d'une tragédienne costumée apportant des parfums d'ailleurs. Sa parure délicieuse, précédemment décrite comme un mélange délicat de perles et de fleurs, prend ici les allures d'un costume de scène. La narration soutient le passage de la spectatrice en comédienne en la comparant à une « apparition de théâtre » par le changement de lumière – propre à l'implantation des feux sur un plateau – et par la transformation de la princesse en « autre ». Ici, c'est par une double transformation que passe la spectatrice : de néréide, elle devient « tragédienne costumée en Zaïre ou peut-être en Orosmane », tous deux personnages de *Zaïre*, tragédie de Voltaire [1732] considérée comme une adaptation libre d'*Othello*. Toutefois, contrairement à la pièce de Shakespeare, Voltaire accorde plus d'importance à l'équivalent de Desdémone-Zaïre qu'au sultan amoureux, Orosmane. Ici, si la « comédienne » donne l'impression d'être l'un ou l'autre des personnages de la pièce, sans détermination sexuelle, c'est en partie pour signifier, bien plus que le genre, la richesse du personnage. Le portrait peint par Lenoir, probablement connu de Proust, représentant Lekain en costume d'Orosmane insiste sur la dimension exotique du costume et la richesse de son apparat[242]. Les modifications vestimentaires de la princesse sont dues à la lumière, mais aussi à son mouvement vers l'avant de la loge, comme si elle passait du fond de scène au proscénium ; la « zone de lumière » qu'elle traverse dans un sens puis dans l'autre pourrait alors se lire comme un effet de mise en scène. La baignoire deviendrait, dans ce cas, une frontière poreuse entre le plateau et la salle, le lieu où se rencontrent symboliquement vêtement et costume, personnage et comédien.

Toutefois, il ne faudrait pas réduire le passage du vêtement au costume à la relation métaphorique qu'offre la description entre la baignoire et le plateau, c'est aussi, dans le roman proustien, une question de distinction. En effet, la parure seule ne suffit pas pour briller et ressembler à une comédienne, il faut aussi l'attitude, ce que le narrateur ne manque pas de décrire. La nonchalance de la princesse quant à sa beauté et à l'effet qu'elle produit (bien qu'elle captive le public, elle ne semble pas le noter) lui donne la grâce nécessaire pour habiter sa parure. Elle est toute à son propre rôle, à son « moi » de princesse. Dans le même ordre d'idée, Marcel, dès ses

---

[241] *Ibid.*, p. 37-38.

[242] Mentionnons aussi que Sarah Bernhardt, l'une des actrices inspirant Proust pour camper la Berma, sera remarquée dans le rôle-titre en 1874, donnant magnifiquement la réplique, à en croire le critique Francisque Sarcey, à Monet Sully dans le rôle d'Orosmane.

premiers pas dans le théâtre, est surpris par l'aisance d'un aristocrate qu'il prend pour le baron de Charlus. Ainsi dans *Le Côté de Guermantes* :

> […] je montais le grand escalier de l'Opéra, j'aperçus devant moi un homme que je pris d'abord pour M. de Charlus duquel il avait le maintien ; quand il tourna la tête pour demander un renseignement à un employé, je vis que je m'étais trompé, mais je n'hésitai pas cependant à situer l'inconnu dans la même classe sociale d'après la manière non seulement dont il était habillé, mais encore dont il parlait au contrôleur […][243].

Chez Proust, le vêtement et la façon dont on le porte sont des indicateurs sociaux, des moyens par lesquels il devient possible de distinguer les catégories sociales. Le maintien et la manière dont les gens parlent font partie intégrante de cette typologie permettant de désigner, plus finement encore, le « grade » de la personne identifiée.

Que conclure de ces analyses centrées sur l'exposition des spectateurs dans le théâtre ? L'hypothèse de la théâtralité du vêtement se confirme par le regard porté par un personnage ou par le narrateur dans la scène de théâtre. Toutefois, pour prendre en compte l'ensemble des potentialités de la mise en scène de soi et ses spécificités dans la scène de théâtre, il s'agit de d'élargir notre lecture à d'autres romans du *corpus*, pour comprendre dans quelle mesure et de quelle manière le théâtre structure le texte. Le récit est-il construit sur les sèmes de la théâtralité, sur le mode de la représentation théâtrale, sur la dichotomie spectateurs/comédiens, sur la mise en scène de soi comme « autre » ? Chez Proust la réponse est positive : le théâtre et, plus généralement, la théâtralité, figurent en miniature les préoccupations du narrateur proustien. En prenant appui sur une approche goffmanienne de *La Recherche*, nous pourrions dire que la scène du monde peut se lire au miroir du théâtre. Selon la théorie de Goffman, pour qui il y a toujours mise en scène de soi, le vocable théâtral irrigue les descriptions et interactions des personnages à la manière d'un *analogon* théâtral ; c'est le cas pour la princesse qui « joue un rôle », ou du moins joue *son* rôle, comme pour le double de Charlus qui correspond à une image préétablie. L'étude de la théâtralité de la vie quotidienne aide à éclairer les multiples enjeux du récit proustien, le bal des têtes du *Temps retrouvé* en témoigne. Cette conclusion corrobore la piste soulevée par l'analyse de *L'Homme tombé*. Dans le roman de Bernard, la description de la jeune femme dans sa baignoire correspond en tout point à cette mise en scène de soi, à ce jeu de théâtralisation.

Dans son ouvrage *La Scène proustienne*, Livio Belloï suppose que le social

[243] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 31.

n'est que théâtralité, ce qui reviendrait à lire en filigrane une conception totalement goffmanienne du monde, où les relations interpersonnelles seraient ainsi « combinées à la façon d'un spectacle, par l'échange d'actions, de réactions et de répliques théâtralement accentuées[244] » et le statut social chez Proust tendrait dès lors à se réduire à un « pur statut théâtral[245] ». Or, il existe des enjeux très nets de pouvoir qui, dans le roman, ne se réduisent pas à une pure mise en scène de soi. Ainsi, nous ne pourrions affirmer avec Livio Belloï que le social n'est que du théâtre pur, que la « sémiotisation » des vêtements est strictement ramenée à du théâtre. Lorsque les personnages agissent « à la manière » de leur rang, il s'agit bien souvent d'éléments incorporés, d'habitus profondément ancrés. D'ailleurs, ne parlions-nous pas, précédemment de « pensée sauvage » du social ? Donc, ici, le corps parle ce langage du social, ou pour le dire autrement, le social – entendons par là le rang, l'éducation – parle à travers le vêtement, mais pas nécessairement sur un mode de théâtralité comme pour la princesse dans sa baignoire. L'invention du romancier se situe dans l'imaginaire du théâtre et de la théâtralité, c'est-à-dire dans les excès, le jeu, le rôle donné à l'apparence et l'ambiguïté obtenue par le potentiel du vêtement. L'analyse de Belloï, bien que centrée sur cette œuvre spécifique, peut servir de guide dans l'examen du sort réservé, dans les romans du *corpus*, à la théâtralité des interactions. C'est, par exemple, ce que nous avons compris avec l'ajout de la broche sur la robe de Bérénice. En cherchant à situer les spectateurs sur l'échelle sociale, le narrateur tend à les théâtraliser, à leur faire tenir un rôle et à devenir spectateur de ce jeu de codage-décodage. Le personnage de Paul Valéry, Teste, occupe, au cœur même du récit, cette position de maître du jeu : c'est à travers son regard que la scène est donnée à lire.

La sémioticité générale du vêtement, comme vecteur du social, signifiant l'habitus des personnages n'entre pas en ligne de compte dans nos analyses, car elle dépasse notre objet de recherche et englobe un univers plus vaste, qui ne nourrit pas nécessairement de rapport avec la scène de théâtre. En somme, bien que les vêtements soient déjà socialement connotés, certains romanciers utilisent parfois cette connotation sociale pour la traiter en rapport avec la théâtralité. Comme Philippe Hamon souligne que l'étiquette du personnage, c'est-à-dire « l'ensemble des marques stables et instables[246] » (de l'anthroponymie aux qualificatifs utilisés dans la description), participe à l'élaboration de « l'effet personnage », nous pourrions ajouter que les vêtements et leur degré de théâtralité enrichissent cette étiquette. C'est d'ailleurs ce que Philippe Hamon propose en attirant l'attention sur

[244] Erving Goffman*, Mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 73.
[245] Livio Belloï, *La Scène proustienne*, Paris, Nathan, 1993, p. 48.
[246] Philippe Hamon, *Le Personnel romanesque*, Genève, Librairie Droz, 1998, p. 107.

le fait que « le corps, ou le vêtement, ou un objet "parle", à l'insu du personnage émetteur, devient un personnage-émetteur distinct et autonome, et transforme un autre personnage en récepteur informé [...][247]. »

Dès lors, le vêtement, en partie grâce à ses potentialités de théâtralité, nous entendons par là ses excès, son interprétation effectuée par d'autres personnages ou par le narrateur – c'est le cas de la petite main blanche apposée sur le veston du préfet de la Noue durant la représentation du mythe dans *La Curée* –, s'autonomise dans le texte et devient un signe à prendre en compte pour lire les personnages du roman. Par exemple, Maupassant, Proust, Aragon, chacun à leur manière et pour servir différents enjeux dans le texte, traitent du vêtement comme indicateur social et comme source de factice. Bernard y ajoute une marque de jugement forte en critiquant les signes de la mondanité et de l'artificialité qu'il assimile au théâtre, à ce qui est faux et dévoie. Proust et Aragon, au contraire, optent pour une valence positive de ce jeu de la personne, mettant en valeur le théâtre et ses possibilités. Le premier opère un amalgame entre la scène du monde et celle du théâtre, menant à une lecture des signes de plus en plus approfondie ; le second, par une filiation encore surréaliste, encourage l'incongru et l'inconnu.

## 2. Le vêtement hors théâtre

Les textes précédemment étudiés soulignent l'ambiguïté qui pèse sur les liens croisant théâtralité, vêtements et costumes. Il convient de se pencher un peu plus longuement sur cette question de théâtralisation du social et de la mondanité en abordant les descriptions de vêtements en dehors de la scène de théâtre. Non seulement les fonctions du vêtement sont différentes, mais elles varient selon la position du personnage et/ou du narrateur et de leur évolution dans le roman. Nous pouvons toutefois cerner quelques tendances générales du vêtement de ville « théâtralisé », devenant outil de distinction sociale ou de mise en scène de soi. Ces critères se lisent particulièrement dans le roman proustien où les personnages sont régulièrement décrits selon une topique théâtrale. Mais, à quoi sert cette rhétorique dans le texte ? Est-elle exploitée ailleurs que dans les scènes de théâtre ? Telles sont les pistes de réflexion que nous allons suivre pour saisir les liens entre le traitement romanesque du vêtement et l'esthétique du texte.

[247] *Ibid.*, p. 293-294.

## Objet d'art et de consommation

Le jeune narrateur proustien est fasciné par Odette et Gilberte Swann et l'attachement qu'il porte à la description de leurs costumes est sensiblement identique à celui qu'il éprouve pour la Berma et ses compagnons de scène. Odette Swann joue le rôle de mannequin modèle et permet au narrateur de définir la mode selon ses choix vestimentaires :

> Sauf à ces moments d'involontaire fléchissement où Swann essayait de retrouver la mélancolique cadence botticellienne, le corps d'Odette était maintenant découpé en une seule silhouette cernée tout entière par une « ligne » qui, pour suivre le contour de la femme, avait abandonné les chemins accidentés, les rentrants et les sortants factices, les lacis, l'éparpillement composite des modes d'autrefois, mais qui aussi, là où c'était l'anatomie qui se trompait en faisant des détours inutiles en deçà ou au-delà du tracé idéal, savait rectifier d'un trait hardi les écarts de la nature, suppléer, pour toute une partie du parcours, aux défaillances aussi bien de la chair que des étoffes. Les coussins, le « strapontin » de l'affreuse « tournure » avaient disparu ainsi que ces corsages à basques qui, dépassant la jupe et raidis par des baleines, avaient ajouté si longtemps à Odette un ventre postiche et lui avaient donné l'air d'être composée de pièces disparates qu'aucune individualité ne reliait. La verticale des « effilés » et la courbe des ruches avaient cédé la place à l'inflexion d'un corps qui faisait palpiter la soie comme la sirène bat l'onde et donnait à la percaline une expression humaine, maintenant qu'il s'était dégagé, comme une forme organisée et vivante, du long chaos et de l'enveloppement nébuleux des modes détrônées[248].

En prenant pour modèle la silhouette élancée de Mme Swann, le narrateur fait le tour des modes passées et actuelles. Le premier critère relevé est le passage d'une mode « botticellienne », dont l'esthète appréciait les rondeurs mises en valeur, à la « ligne », plus fine donc, que forme la silhouette. Les vêtements d'Odette sont comparés aux robes démodées et ces modes d'autrefois sont épinglées par un lexique mettant en évidence le ridicule des « chemins accidentés » et des « rentrants et [...] sortants factices » qui donnent à la coupe générale l'aspect d'un « éparpillement composite ». Le narrateur ne manque pas de souligner avec contentement l'oubli du « "strapontin" de l'affreuse "tournure" » et rend ainsi les formes d'Odette à leur finesse première : plus de « ventre postiche », ni « l'air d'être composée de pièces disparates qu'aucune individualité ne reliait ». Enfin, la mode contemporaine a su sortir « du long chaos et de l'enveloppement nébuleux des modes détrônées », mode qui utilisait moult ajouts et artifices et qui ne rendait pas même justice au plaisir du regard : la silhouette semblait décomposée en morceaux indépendants et disparates. Pourtant, les lignes actuelles travaillent toujours le corps de la femme et rendent, ici ou là, une grâce qui manque parfois à la silhouette. Bien

[248] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 187-188.

que les formes soient plus élancées et soulignées par un tracé moins artificiel, le vêtement sait « rectifier d'un trait hardi les écarts de la nature, suppléer, sur une partie du parcours, aux défaillances aussi bien de la chair que des étoffes ». Les lignes naturelles du corps sont encore modelées et redessinées, mais, cette fois, selon de nouveaux critères esthétiques qui donnent vie aux matières du vêtement et lui apportent fluidité et apparence sensuelle (le narrateur perçoit un univers aquatique et charnel dans le corps d'Odette).

L'habit reste un moyen de se sublimer, voire de se révéler. La révélation est ici celle d'un corps uni en un seul tracé. Cette tendance pour les lignes fuselées est à l'image de la mode des années folles. Or, ce point de vue est anachronique puisque le temps diégétique de *À l'Ombre des jeunes filles en fleur* se déroule de 1895 à l'été 1897. À cette époque, comme le précise Philippe Perrot : « La dernière décennie du siècle voit la robe s'enfler à nouveau, puis vers 1898, prendre un aspect de lys renversé, serrant les hanches, s'évasant au bas pour devenir fusiforme[249] ». Le récit est ici quelque peu décalé par rapport au temps romanesque et les formes du vêtement s'accordent avec le temps de l'écriture. Quoi qu'il en soit, les vêtements des femmes de *La Recherche*, par l'actualité de la mode et sa représentation sur la scène – n'oublions pas que les comédiennes sont les fers de lance de la mode –, sont théâtralisés dans le texte : certains artifices « donnaient à la robe un air imperceptible d'être un costume[250] ». Si la mode impose des lignes au corps et façonne les formes des femmes, alors, par-delà les goûts particuliers, le social s'exprime dans le vêtement, d'une manière plus ou moins nette. Ici, il semblerait qu'il n'existe pas de cause visible à ces changements. D'autre part, le vêtement est aussi lié à l'artifice, puisque, quelle que soit la mode, les femmes doivent utiliser des moyens particuliers pour sculpter leur silhouette et faire en sorte que le tissu rende naturellement à leur corps un aspect vivant et mouvant. Ainsi, il nous paraît difficile de déceler si l'artifice se place du côté négatif du faux et de l'illusion, du masque trompant et pervertissant la réalité ou du côté baudelairien, d'une création magnifiante. D'ailleurs, les modes sont apparentées à leurs inspirateurs de génie, Botticelli, par exemple, pour les rondeurs du Second Empire. Or, les couturiers ne sont pas, dans le roman, portés aux nues et semblent, au contraire, signifier un attachement aux aspects matériels, plutôt qu'aux sphères intellectuelles. Le narrateur, parlant de la connaissance du milieu de Swann par Odette, nous apprend que « le nom de Ver Meer lui était aussi familier que celui de son couturier[251] ». Odette, par ses préoccupations mondaines, penche, définitivement, vers une quête de

[249] Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 52.
[250] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 190.
[251] *Ibid.*, p. 40.

l'apparence et du masque plutôt que du côté de l'art.

## Les personnages de l'entre-deux

La représentation sociale est prépondérante dans l'organisation des réseaux proustiens. Si l'aristocratie déclinante occupe une place privilégiée dans la hiérarchie proustienne, si le monde des intellectuels et des artistes y est fortement représenté, si la mondanité y conquiert un espace grandissant et si le petit peuple y est plus ou moins mythifié, il ne faudrait pas croire que l'entre-deux, la classe bourgeoise, en soit absent. Incarnés par les Rachel, Albertine et Bloch pour ce qui est de la classe moyenne et par les Aimé, Jupien et Morel pour la petite bourgeoisie[252], cet entre-deux complète la palette sociale. L'exemple de Bloch est le plus probant pour appuyer le constat vers lequel nous mène la lecture des vêtements d'Odette. Explorons plus avant, avec Proust, les liens entre théâtralité et vêtement de ville par l'entrée de Bloch dans le salon de Mme de Villeparisis. Décrite telle une entrée en scène, elle mise sur l'aspect « israélite » du jeune auteur dramatique, pas encore rodé aux *us* et coutumes des salons et faisant, ainsi, figure de personnage exotique.

> Il avait maintenant le menton ponctué d'un « bouc », il portait un binocle, une longue redingote, un gant, comme un rouleau de papyrus à la main. Les Roumains, les Égyptiens et les Turcs peuvent détester les Juifs. Mais dans un salon français, les différences entre ces peuples ne sont pas si perceptibles, et un Israélite faisant son entrée comme s'il sortait du fond du désert, le corps penché comme une hyène, la nuque obliquement inclinée et se répandant en grands « salams », contente parfaitement un goût d'orientalisme[253].

Il est précisé dans le récit que, bien que les foudres antidreyfusardes ne soient pas loin de tonner, un Juif qui n'est pas encore dans le monde a encore des chances d'y entrer. Surtout si la maîtresse des lieux, ici Mme de Villeparisis, compte sur le jeune homme « pour lui procurer à l'oeil des artistes qui joueraient à ses prochaines matinées ». Bien des éléments sont prévus et réglés dans un salon mondain. La venue du narrateur l'est tout autant, puisque c'est sur les conseils de Norpois que Marcel s'introduit dans ce monde. Quoi de mieux en effet que de fréquenter la haute noblesse et ses artistes quand on souhaite soi-même écrire ? Le narrateur la fréquente donc, mais avec la distance suffisante (et nécessaire) pour appréhender le milieu. Il peut donc décrire Bloch comme un personnage qui fait

[252] Nous suivons ici la typologie de Jacques Dubois, classifiant en grandes catégories le personnel de la *Recherche*. Son but n'est pas de cloisonner les groupes mais de les différencier et d'en montrer la dialectique qui les anime. Jacques Dubois, *Pour Albertine*, *op. cit.*, p. 48.

[253] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 181-182.

« son entrée », venant d'un hors-scène lointain et apportant un parfum d'exotisme. L'image qu'il dégage correspond à un personnage de théâtre dont les déplacements et les habits sont minutieusement choisis pour correspondre au rôle. Bloch se situe dans l'entre-deux du « kaléidoscope social [...] en train de tourner » : certains Juifs sont déjà menacés et ceux trop francisés prennent alors un autre aspect et ne contentent plus le « goût d'orientalisme[254] » :

> Seulement, il faut pour cela que le Juif n'appartienne pas au « monde », sans quoi il prend facilement l'aspect d'un lord, et ses façons sont tellement francisées que chez lui un nez rebelle, poussant, comme les capucines, dans des directions imprévues, fait penser au nez de Mascarille plutôt qu'à celui de Salomon.

À l'aide de la comparaison avec un personnage de théâtre, ce type de nez est rendu plus ridicule que racial. Pour que Bloch soit accepté dans le salon, il lui faut déjouer les pièges et composer avec les possibilités que lui offre son faciès, et en particulier, avec l'étrangeté. Ainsi, l'entrée dans un salon « de telles figures les rend plus étranges, comme s'il s'agissait en effet d'être évoqué par un effort médiumnique[255] ». L'illusion et l'aspect surnaturel de l'apparition provoquent un *deus ex machina* fort apprécié par l'assemblée. En somme, Bloch a su, par le choix de ses vêtements, détourner son type israélite pour se faire accepter dans le salon de Mme de Villeparisis : le bouc, le binocle et la longue redingote le font appartenir à la classe moyenne des artistes parisiens. Ces accessoires accentuent la distinction ethnique qui correspond alors aux curiosités mondaines et accroissent l'étrangeté du personnage.

Continuons notre approche vestimentaire des classes sociales proustiennes par le personnage de Morel, fils de l'ancien valet de chambre du grand-oncle de Marcel. Charles Morel, mandaté par son père, rend visite à Marcel pour lui apporter un legs de son oncle, des photos dédicacées d'artistes et de cocottes : « Je fus surpris de voir entrer un beau garçon de dix-huit ans, habillé plutôt richement qu'avec goût, mais qui pourtant avait l'air de tout, excepté d'un valet de chambre[256]. »

La description que fait le narrateur de Morel le range dans la classe des petits-bourgeois parvenus. On apprend par la suite que ce jeune homme est un arriviste, bien déterminé à s'imposer dans l'univers mondain. Le fait qu'il soit habillé « plutôt richement qu'avec goût » témoigne de ce passage de catégorie sociale, principalement mis en œuvre par sa mise ostentatoire : Morel souhaite donner une image de quelqu'un qui a des moyens financiers. Dans son cas, ce n'est

---

[254] *Ibid*., p. 182.
[255] *Ibid*., p. 183.
[256] *Ibid*., p. 255.

donc pas ses goûts que le vêtement met en valeur, mais la révélation ostensible de son ambition sociale.

S'il y a théâtralité ici, ce n'est pas, comme pour Bloch, dans l'apparition d'un personnage exotique, mais bien plus dans le jeu sur les apparences. La fonction du vêtement frôle alors celle du costume : devenir un autre, parvenir, par le biais de l'habit à être regardé autrement que ce que permettraient les critères sociaux (antécédents familiaux, profession). Si « le vêtement est l'un des signes interprétables, car il participe à la mise en ordre – ou en désordre – de l'univers[257] », il est dans le roman proustien le moyen de déjouer les attentes, de renverser les codes. Comme le vêtement peut être réduit à un rôle social d'indicateur de classes, il s'avère devenir chez Proust producteur d'ambiguïté. Le décalage et l'incertitude provoqués par le vêtement de Morel engagent à remettre en cause une réalité tangible et mènent à une interrogation sur un hiatus entre l'être et le paraître, le visible et ce qu'il suppose.

De plus, les analyses du vêtement sur scène, dans la salle et dans l'ensemble du roman, permettent de comprendre que ces distinctions apparaissent non pas au niveau de l'habit, mais au niveau de l'énoncé, c'est-à-dire du récit. Ainsi, si le vêtement est parfois théâtralisé, par le soin que Françoise apporte à son apparence[258] ou par l'effet de richesse que souhaite donner Morel, il ne devient pas pour autant costume. Mais l'opposition vêtement/costume est remise en question avec les cas de vêtements qui deviennent des costumes hors scène, comme nous l'avons vu avec la parure de la princesse de Guermantes ou, dans une moindre mesure, avec les vêtements connotés d'exotisme de Bloch. Dans ces deux derniers exemples, le monde devient une scène, que ce soit le *theatrum mundi* de la salle de spectacle ou le salon mondain dans lequel les invités sont décrits comme s'ils étaient eux-mêmes en représentation. En somme, selon le sort que lui réserve la narration, le vêtement devient habit de ville ou costume de scène, quel que soit sa condition initiale.

[257] Anne Verdier, *L'Habit de théâtre*, *op. cit.*, p. 18.

[258] Dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, Françoise, représentation typique d'un peuple idéalisé dans la *Recherche*, fait preuve non seulement de goût mais aussi d'esprit créatif. Elle s'approprie un vêtement défraîchi, celui de son ancienne patronne, pour lui donner une seconde jeunesse.

## 3. Un contre-exemple : Valery

Nous avons vu à travers les romans de Zola, Aragon et Proust, l'importance du vêtement dans la scène de théâtre et en dehors. Cependant, existe-t-il des fictions qui évitent de traiter du vêtement ? Si c'est le cas, quels enjeux cela engage-t-il ? *Monsieur Teste*[259] fait ici office de contre-exemple. En effet, lors de la sortie au théâtre de Teste et du narrateur, nulle mention n'est faite ni des vêtements des spectateurs ni des costumes de scène. Pas de personnages de théâtre non plus et donc pas de costumes. Aucune transformation de soi par le biais du vêtement, pas de vocation à devenir autre, ni de mise en scène de soi. Néanmoins, le narrateur ne manque pas de prendre conscience des autres spectateurs, non pas par le truchement de l'image qu'ils dégagent, mais par leur simple présence et leur attention pour le spectacle. Si nous relevons précisément les occurrences des spectateurs dans le texte, nous pouvons remarquer un mouvement particulier de la narration, unissant de manière presque métonymique chaque spectateur avec le public. Comme le narrateur remarque « beaucoup d'éventails indépendants », il peut mieux les relier au « monde sombre et clair » sur lesquels ils « viv[ent] ». Les « mille petites figures », syntagme utilisé à deux reprises, au début et à la fin de la scène de théâtre, se composent de « tête triste », « d[e] bras » et globalement de « gens », pour finalement comprendre que « chacun était à sa place, libre d'un petit mouvement ». Face « aux étages d'hommes », le narrateur regroupe « tous ceux ayant la même maladie, ou la même théorie, ou le même vice », en mettant le principe de l'identique au centre de ces associations. Si, par moment, il s'avère que Teste fixe « un jeune homme placé en face », ou une « dame », c'est ensuite pour reprendre « tout un groupe », puis « tout le monde, tout le théâtre, plein comme les cieux, ardent, fasciné par la scène que nous ne voyions pas ». Finalement, la multitude d'individualités se fond en une masse homogène et compacte et témoigne de la capacité des spectateurs à n'être plus qu'un, une foule, un public, une communauté qui « flamb[e] de rires par grands cercles, s'ém[eut] par masse des choses intimes, – uniques, – des remuements secrets, [qui] s'élev[e] à l'inavouable ! ». Alors que la « masse » s'opposerait sémantiquement à l'intime, à l'unique, le théâtre les fédère dans le même lieu et les fait vibrer pour le même spectacle. Notons que, bien qu'une foule se dégage, ce n'est pas grâce à l'apparence physique générale qui la compose (pas d'habits noirs contrastant avec les robes chamarrées des femmes), ni par l'éclat

[259] Paul Valery, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 2001 [1896]. Les citations suivantes proviennent des pages 24 à 26. Pour ne pas gêner la lecture, nous préférons ici ne pas accumuler les notes de bas de page.

particulier d'une spectatrice se mettant en scène : tout n'est donc pas, au théâtre, jeu de paraître ou mise en scène de soi. De plus, seuls le narrateur et Teste sont en dehors de ce « cercle » et ne le contemplent que mieux. Ils décèlent les « théories » et les « maladies » de chacun, privilégiant l'intérieur sur l'extérieur. Teste est d'ailleurs malade de réflexion, intense et laborieuse, dépendant du tumulte de ses pensées pour lequel « l'esprit ne doit pas s'occuper des personnes[260] ».

Dans ce récit, Valéry explore des consciences en train de réfléchir et non des classes sociales ou une organisation du monde s'élaborant autour des moyens financiers, des goûts, des réseaux de sociabilité. Cependant, il faut noter que Teste injecte dans le regard qu'il porte à l'assemblée une mise en scène particulière : « Qu'ils jouissent et obéissent ! » s'exclame-t-il en les considérant tous si attentifs à la scène. S'il n'y a pas manifestement mise en scène de soi, choisie et revendiquée par chaque spectateur, Teste est néanmoins le grand dramaturge de la scène, celui qui transforme les spectateurs en « comédiens », ou en marionnettes, par la seule attention qu'il leur porte. Il est également le grand dramaturge du récit puisque le narrateur en fait le sujet principal et qu'il est présenté comme supérieur à tous. Sans oublier que le récit de Valéry est radicalement non-réaliste : l'esthétique valéryenne évite les détails et ne veut s'attarder ni sur les causes ni sur les microcosmes pour plonger dans l'idée et le domaine de la pensée, ce qui nous permet de dire que le vêtement est un élément différenciateur des esthétiques.

Pour conclure ce passage sur les vêtements et la mise en scène de soi, nous pouvons reconnaître que les vêtements dans les scènes de théâtre permettent de distinguer socialement les personnages et de mettre en évidence leurs ambitions. S'ils sont révélateurs de l'intimité d'un personnage, ils ne sont pas tout à fait transparents, ni figés. La catégorie hybride, celle des « entre-deux » vient complexifier un cloisonnement trop strict. Une brèche a été ouverte par les Renée, Bérénice, Duroy, Morel et autres personnages en ascension sociale ou qui « changent de lieu ». Par ce mouvement d'un milieu à un autre, les personnages se trouve fissuré, porteur d'une identité double, celle qu'ils quittent et celle en devenir. Cela est exhibé dans et par les vêtements, ou plutôt dans le regard porté sur les vêtements, que ce soit celui du narrateur ou celui d'un personnage. Finalement, la théâtralité des vêtements devient significative, précisément dans des romans avec sortie au théâtre, quand le personnage doit « apprendre » un nouveau rôle social, faire siens de nouveaux vêtements. Le rapport aux codes sociaux, aux hiérarchies, se trouve, dans la plupart de ces cas, révélé par le théâtre et le vêtement.

[260] *Ibid*., p. 129.

L'étrangeté produite par les mouvements de dévoilement de la narration concourt à la complexité des phénomènes de paraître et de mise en scène à l'œuvre dans les scènes de théâtre. L'étude du vêtement et du costume est aussi l'occasion de souligner les porosités entre les différentes fonctions du vêtement dans le texte et d'en révéler certaines acceptions dans la scène de théâtre, entre autres, l'intérêt de jouer sur les apparences, de se mettre en scène, de voiler ou dévoiler ses intentions.

Dans *L'Homme tombé*, nous assistons à une condamnation du spectacle, du paraître, du jeu sur son apparence et sur le regard que ce jeu dirige, mais aussi, en lisant la scène de théâtre à l'aune du roman, le passage résonne comme une condamnation de la mondanité et du monde du paraître. *A contrario*, dans *Le Côté de Guermantes*, la narration proustienne oriente le regard porté sur la princesse de Guermantes vers une admiration qui se lit dans l'ensemble de la scène de théâtre et du roman. Ainsi, dans notre *corpus*, si la narration suppose régulièrement une mise en scène de soi, le point de vue du narrateur diffère du tout au tout : alors que, chez Proust, le lecteur assiste à un spectacle mondain régi par des codes et à une certaine fascination pour le spectacle suscité par l'attention portée aux spectateurs, chez Bernard, cette mise en scène s'apparente à une illusion dangereuse, flirtant avec l'hallucination et la folie. Si dans *Aurélien*, l'utilisation du vêtement varie en fonction des attentes des personnages, c'est en partie parce que les vêtements sont conditionnés par leur statut social et leur situation psychologique. Or, dans certains romans étudiés, que ce soit par un glissement sémantique où le vêtement quotidien du personnage devient une parure de théâtre, ou encore par filiation métaphorique lorsque le romancier utilise le même vocable pour qualifier l'habit des comédiennes et celui des personnages, le vêtement subsume le théâtre. C'est la raison pour laquelle nous pouvons prétendre que les romans intégrant une scène de théâtre jouent plus régulièrement que les autres sur le jeu des apparences vestimentaires, sur la théâtralisation de la vie quotidienne.

# II. CORPS DANS LE TEXTE, CORPS SUR LA SCÈNE

> « La femme est un sexe, un corps interdit, un tabou. »[261]

Certes, la place du vêtement dans le texte est importante, qu'il soit costume de scène ou habit de ville. Grâce aux scènes de théâtre dans les romans, nous avons pu définir une typologie de l'habit caractérisant le comédien et le spectateur. En affinant cette classification, il s'avère que bien souvent, c'est l'excès, le « trop », qui mène du vêtement à l'idée du costume, du théâtre. Ce trop peut être entendu comme excès de tissu ou, à l'inverse, excès de nudité. Paraître, jugement esthétique et statut social se mêlent dans les fils de l'habit et engagent à suivre le postulat d'Odile Blanc, « l'enjeu du vêtement, c'est le corps[262] ».

## A. CORPS ESTHÉTISÉ, CORPS ÉROTISÉ

Cette proximité sensuelle avec la peau fait du costume un support de choix pour aborder les thèmes du corps en scène et de la séduisante plastique des comédiennes. D'autant que nombreux sont les romans qui traitent de cette proximité sensuelle et qui font du corps un objet plus ou moins érotisé. Dans notre *corpus*, notons que seules cinq scènes de théâtre omettent de mentionner le corps[263], aussi bien celui des comédiens, que celui des spectateurs. La piste du théâtre comme espace d'exhibition des corps se fait patente, mais demande à être éprouvée, tout d'abord grâce à l'analyse de la place du corps de la comédienne sur les planches et dans le texte. Le féminin est à nouveau de mise, lié étroitement à la corporalité et à l'érotisme théâtral. Le corps est féminin et s'il est celui d'un homme, ce sont ses qualités féminines qui sont mises en évidence. C'est le cas par exemple de Maxime qui, sous les traits de Narcisse, dévoile un corps aussi sculpté que gracile. Ce sont aussi ses délicatesses promulguées dans le salon de Worms avec les mondaines qui lui ont permis d'être admis dans un théâtre de femmes : « Et encore Mme

[261] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 215.
[262] Odile Blanc, *Vivre habillé*, *op. cit.*, p. 24.
[263] Ces romans sont : *Le Termite* de Rosny, *Monsieur Teste* de Valéry, *Jean- Christophe* de Rolland, *Le coeur est le maître* de Proulx et *Au Pied de la pente douce* de Lemelin.

Lauwerens disait-elle qu'elle ne consentirait jamais à cela, si "le petit Maxime ne ressemblait pas à une vraie fille"[264] ». Mais ce n'est pas pour autant que nous ferons totalement abstraction du corps masculin.

# 1. Exhibition du corps

Dans le roman de Zola, lors du bal costumé, Renée se met à nu dans l'abandon de ses désirs, signifiant son amour pour Maxime, et par la maîtrise des artifices féminins, se révélant dans le choix des vêtements et des accessoires. Le vêtement montre donc ce qu'il devrait cacher. Qu'en est-il plus précisément sur les planches, là où le corps est montré aux regards, support nécessaire aux personnages dramatiques.

## Les formes du corps

*Nana* est un roman d'actrice dans lequel est narrée l'ascension d'une femme échappant à son ghetto natal pour s'avilir dans un autre : le théâtre. Dès le début du récit, le corps de la jeune fille est exposé, d'abord attendu par les personnages du roman alors spectateurs de *La Blonde Vénus*, ensuite délaissé, pour être finalement désiré, mouvements mis en valeur par la narration de l'entrée en scène de Nana et de son premier chant. Les tréteaux deviennent le lieu pour un spectacle du corps et, dès lors, révèlent les désirs des spectateurs. C'est un théâtre de divertissement qui est mis en texte, où la qualité ne se mesure pas à l'aptitude artistique, mais à la beauté physique. Adulée, Nana sera l'objet du regard par excellence et utilisera les hommes pour maintenir un semblant de pouvoir. L'implacable structure naturaliste du texte fera valoir sa loi : ce « pouvoir » ne la mènera qu'à la mort, abandonnée de tous et rendra caduque, pour une jeune fille du peuple vouée à la déchéance, toute perspective de sortir du cercle de la prostitution des cocottes. Le succès de la féerie[265] dans laquelle Nana tient le rôle-titre n'a rien à voir avec ses qualités de chanteuse. Si son coffre est admiré, ce n'est pas pour la beauté du timbre, mais bien pour sa gorge plantureuse. D'ailleurs, l'entrée en scène de Nana est soulignée dans cette perspective : « Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb

[264] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 253.
[265] Roxane Martin, « La féerie "mise en scène" sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénéis », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n°4, mars 2005, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », p. 63-81.

tranquille, en riant au public[266]. »

Il n'y a dans cette entrée en scène nulle marque de fascination ou d'emphase dans la description, elle arrive tranquillement et en riant, alors que les pages précédentes présentaient l'attente frénétique du public, l'excitation de tous à son comble. Costumée en déesse, elle paraît, affrontant directement les spectateurs. Les premiers mots symbolisent déjà l'excès : Nana est décrite comme étant « très » grande, « très » forte, la redondance de l'adverbe appuyant d'autant plus le trop-plein de son physique, dépassant celui des jeunes filles de son âge. L'expression de ce corps pubère est d'autant plus libéré par la « tunique blanche » et ses « longs cheveux blonds dénoués sur les épaules ».

Le jugement esthétique du public envers ces formes exposées rejoint dans un premier temps celui qu'il se forge pour la voix de la jeune femme :

> Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. Son directeur la jugeait bien, elle chantait comme une seringue. Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux.

Peu favorable donc, l'appréciation de ce « on », spectateurs et narrateur confondus, est pour le moins négative : elle chante faux, elle n'a pas de présence en scène et ses mouvements ne mettent pas en valeur son corps. Et pourtant :

> Nana, cependant, en voyant rire la salle, s'était mise à rire. La gaieté redoubla. Elle était drôle tout de même, cette belle fille. Son rire lui creusait un amour de petit trou dans le menton. Elle attendait, pas gênée, familière, entrant tout de suite de plain-pied avec le public, ayant l'air de dire elle-même d'un clignement d'yeux qu'elle n'avait pas de talent pour deux liards ; mais que ça ne faisait rien, qu'elle avait autre chose[267].

Son rire, son entrain et surtout son effronterie séduisent le public. Le talent n'est pas ici nécessaire, il faut surtout, dans une féerie, « veiller à la perfection de la plastique[268] ». Dans le roman, le personnage de Nana incarne cette perfection et ce règne de la plastique, mais non pas pour défendre le spectacle – comme le laisse entendre Roxane Martin qui souligne que Zola « adore[269] » la féerie, seul type de spectacle pour lequel il admette « le dédain du vrai » –, mais plutôt pour en montrer les failles, ou du moins les risques. À l'aise sur la scène, Nana est sûre de ses charmes et instaure une complicité avec le public ; le narrateur fait passer sa voix de fausset à un niveau subsidiaire pour mettre en évidence « autre chose ». Cette

[266] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 39.
[267] *Ibid*., p. 40.
[268] Émile Zola, « Revue Dramatique », *Le Bien Public*, 15 mai 1876. Cité par Roxane Martin, « La Féerie "mise en scène" sous le consulat », *op. cit.*, p. 64.
[269] Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, p. 356.

« autre chose » nous intéresse ici : qu'est-ce qui, pour une comédienne, permet de conquérir le public, si elle n'a aucun talent d'actrice ni de chanteuse ? La narration continue par la description de la comédienne en scène :

> C'était toujours la même voix vinaigrée, mais à présent elle grattait si bien le public au bon endroit, qu'elle lui tirait par moments un léger frisson. Nana avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. À certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues. Elle continuait à se balancer, ne sachant faire que ça. Et on ne trouvait plus ça très vilain du tout, au contraire ; les hommes braquaient leurs jumelles. Comme elle terminait le couplet, la voix lui manqua complètement, elle comprit qu'elle n'irait jamais au bout. Alors, sans s'inquiéter, elle donna un coup de hanche qui dessina une rondeur sous la mince tunique, tandis que, la taille pliée, la gorge renversée, elle tendait les bras. Des applaudissements éclatèrent[270].

Rien ne change et pourtant, le public est conquis. L'intérêt des spectateurs est à son comble, mais non plus pour la voix ou l'actrice, mais bien pour le corps de Nana, celui-ci même qui précédemment était jugé « peu convenable et disgracieux ». Que s'est-il passé pour que le jugement de valeur prenne un tel tournant ? Ne serait-ce pas ce « coup de hanche qui dessin[e] une rondeur sous la mince tunique » qui, avec sa gorge offerte, fascine ? Nous revoilà donc face à notre problématique centrale, mettant en lien le vêtement et le corps. Bien que Nana soit grasse, la « mince tunique » est un atout majeur pour mettre en valeur ses formes. Le jeu du montré/caché est ici à son comble et, sans aller jusqu'à une nudité totale, participe aux principes de dévoilement du corps développés par Georges Vigarello dans son ouvrage sur l'*Histoire de la beauté* dans lequel il retrace « les critères d'une esthétique physique[271] ». Une des notions fondamentales que l'historien met en évidence est la délivrance des contraintes de l'habit romantique : dès lors, le corps se dynamise et devient plus mobile. Ce changement physique est notable dans les romans où le corps de la comédienne, même s'il reste hiératique (c'est le cas par exemple pour les trois poses que prend Nana lors de sa dernière apparition au théâtre) est décrit comme une entité pleine et vivante : « son rôle était une simple figuration, mais un vrai "clou", trois poses plastiques d'une fée puissante et muette[272] ». Au-delà de son silence, le corps de la comédienne exprime son pouvoir de séduction et suffit à lui seul à dépasser le paradoxe d'une immobilité mouvante.

Enfin, un dernier thème abordé par Georges Vigarello, celui « du dehors

---

[270] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 40.
[271] Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, du Seuil, 2004, p. 10.
[272] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 475.

entrouvrant la profondeur[273] », est à l'œuvre dans *Nana*. D'ailleurs, la duplicité entre l'être et le paraître est certainement l'un des axes majeurs abordé dans ce roman. À la fin du récit, Nana fait toujours valoir ce corps de blonde grasse, celui-là même qui a époustouflé le public, ce corps qui a dévoré les hommes, qui les a dépossédés. Alors que tous tombent, Nana est conquérante :

> Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. Elle restait gosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté[274].

Au demeurant, ce corps gras est lié dans la narration à la santé, à la gaieté et à la jeunesse. Il est représenté dans le texte comme un objet esthétique, décrit selon des codes poétiques et carnassiers : les comparaisons avec « un soleil levant qui éclaire un champ de carnage » et la « bête superbe » en témoignent[275]. Ce passage fait donc écho à l'actrice dévêtue qui sur les planches séduit déjà son public. Au troisième acte, rappelons-nous, « sa tranquille audace » sidère la salle : elle est décrite non plus en bête mais en guerrière conquérante :

> Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume[276].

L'esthétisation du corps permet d'érotiser la description de la femme en scène, de mettre en valeur un corps qui n'a plus rien d'humain puisque les comparaisons puisent dans le lexique de la flore et de la faune. L'érotisation de la femme passe donc par son corps à peine voilé, mais aussi par l'animalité qui se dégage d'elle. La narration accentue les désirs que la comédienne provoque en dévoilant sa chevelure et les poils et en les transformant en éléments de séduction et de naturel fauve. Le corps est exposé dans sa nudité, les cheveux et les poils deviennent presque un habit, ou du moins ce qui est le plus visible.

Outre le corps, la question de la chevelure est révélatrice d'un attachement particulier porté aux artifices de la féminité. Elle est chargée d'érotisme devenant la toison que les hommes souhaitent posséder. Les cheveux, au plus proche du corps et

---

[273] Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, *op. cit.*, p. 254.
[274] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 474.
[275] Notons, en marge, que les formes pleines du corps de *Nana* symbolisent dans le roman la santé et la force et entretiennent un lien avec l'opulence et les scènes de repas, nombreuses dans les récits zoliens. Sur ce sujet, l'ouvrage de Geneviève Sicotte, *Le Festin lu*, offre une étude approfondie des scènes prandiales, motif récurrent dans les romans de la fin du XIX$^{e}$ siècle. Sicotte, *Le Festin lu*, *op. cit.*, 1999.
[276] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 54.

de la peau, représentent ici symboliquement la vitalité, la force et la puissance que dégage cette femme. Sous cette crinière est révélé l'érotisme de sa féminité. La chevelure déplace, à nouveau, l'attraction du corps vers le vêtement : elle est chez Zola, le moyen de mettre en scène la chair, de dévoiler une épaule. Si le public aperçoit les éléments d'habitude cachés et s'extasie sur ce qui est alors visible, c'est bien que certaines parties de la femme sont nues, ou, que ce qui devrait être couvert ne l'est pas, du moins pas assez. L'utilisation du terme « chair » met en exergue l'importance pour Zola de la matérialité du corps et renvoie ici à l'aspect concret et trivial de l'animal, à ce qui suscite la concupiscence. L'importance à la fois du palpable et du sensible, de ce qui prend forme sous les mains, ce rêve de possession de chaque homme qui admire Nana en scène, est ici dévoilée dans sa nudité complète.

Les costumes et le corps participent à l'élaboration d'un théâtre libertin, où la toute-puissance du corps de l'actrice est mis en évidence. Lors de sa première apparition publique, le personnage éponyme apparaît nu :

> Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. [...] C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. […] Tout d'un coup, dans la bonne enfant la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. […] Jamais encore on n'avait osé une scène de séduction plus chaude. […] Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamée[277].

Nue… ou presque. Nana ne l'est pas complètement puisqu'une « une simple gaze », « le tissu léger », le « voile » des cheveux l'entourent. Pourtant, ses formes sont dévoilées par la transparence des matières, révélant à tous sa peau, ses poils et la toute-puissance du corps. Le paradoxe de l'expression « elle était nue » juxtaposée à « une simple gaze l'enveloppait » est une figure récurrente dans la description de certaines « tenues » de femmes en scène. Ainsi :

> Les peignoirs sans manches, rattachés aux épaules par des pattes rubantées de soie tendre, flottaient larges et laissaient entrevoir, sous leur diaphane ampleur, l'affriolante nudité des corps[278].

Ou encore :

> Elle était en Otaïtienne. Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs ; un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui

[277] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 54.
[278] Joris Karl Huysmans, *Marthe*, Paris, Les Éditions de Paris, 2002 [1876], p. 30.

> laissant les épaules et les bras nus ; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu ses hanches[279].

La synecdoque est vite conclue : un soupçon de nudité, de transparence et c'est le corps qui est nu. Ces passages témoignent de l'importance du corps de la femme dans la représentation scénique ou mondaine, de la fascination qu'il impose aux hommes médusés et hypnotisés par les charmes des femmes. Dans le théâtre où joue Nana, le public se déplace pour le commerce du corps des femmes, commerce avilissant pour celles-ci et qui met en évidence le pouvoir des hommes sur les femmes : le pouvoir de l'argent.

L'érotisation du corps ne se cantonne pas aux formes les plus grasses. Les femmes longues et fines feront leur apparition dans des romans plus tardifs, avec la *Dinah Samuel* de Champsaur par exemple. *Dinah Samuel* est un roman construit autour de Patrice Montclar, fou de désir pour Dinah Samuel. Rencontrée au théâtre, il tombe sous le charme de cette femme, aussi actrice à la scène qu'à la ville. Ce roman s'inspire de la figure de Sarah Bernhardt, mais aussi de la vie culturelle de son temps : les milieux parisiens (théâtre, cafés, salons) y sont épinglés, ainsi que le travail d'écriture de Montclar qui se lance dans la dramaturgie. La médiatisation de la vedette, ainsi que le discours qui entoure la vie parisienne est reconduit et, nous semble-t-il caricaturé, par l'auteur[280]. Ce n'est pas tant la production de l'auteur fictif qui retient l'attention de la narration que son errance et ses difficultés pour écrire. Bien que la mention de la scène de théâtre soit très courte dans ce roman, il s'avère qu'elle est le point de départ de l'ensemble du récit. En effet, dès le premier chapitre, Montclar, débarqué de province, découvre la bohème parisienne. Il sort à la Comédie-Française et s'éprend de Dinah Samuel qui joue le rôle de Phèdre. Dès lors, l'effet de cette sortie parcourt le texte, mêlant vie littéraire et désir amoureux. Cette fois, le désir n'est pas pour un corps en chair, mais pour celui de Dinah Samuel, « grande et maigre[281] ».

> À ce moment, l'actrice levant son bras grêle et nu, avait montré, à l'aisselle, une touffe de poils châtains, allongés sur la chair par une légère sueur, et, de la sorte, avait ajouté à son cri échappé de femme en rut la note mystérieuse de son corps. Dinah Samuel avait produit, tandis qu'elle achevait de proférer le vers empli des désirs inassouvis de l'épouse de Thésée, une soudaine évocation de bête. Patrice avait présente devant les yeux, dans le jardin du Luxembourg, à travers lequel

[279] Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 270.
[280] Il serait intéressant ici, pour justifier ou infirmer cette hypothèse, de confronter le discours social porté autour des producteurs et acteurs parisiens avec l'image donnée dans le roman.
[281] Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, p. 38.

> il se dirigeait vers le carrefour de l'Observatoire, cette note jaune et brute qui avait précisé pour lui, sous les voiles, dans la silhouette svelte de la tragédienne, la femellerie intime[282].

Le mystère nimbe ici un corps élancé et « grêle », aux antipodes des formes pleines de Nana ou de Renée. Ici, ce n'est pas seulement le corps de la femme qui est exposé, mais son naturel, ses poils, sa sueur. Le « cri », la femme « en rut », la « femellerie » révèlent la dimension brutale, animale de Dinah Samuel. Montclar n'est pas insensible à « la note mystérieuse de son corps », cette « touffe de poils châtains, allongés sur la chair par une légère sueur » qu'elle laisse voir par ses amples mouvements. L'interprétation de Phèdre par Dinah Samuel est pleine d'animalité, et fait surgir chez Montclar une violence à laquelle il n'est pas habitué et à laquelle il cède, s'éprenant de l'actrice. Les planches deviennent le lieu d'exhibition des femmes, exhibition qui tend à les animaliser. Ce traitement esthétique se retrouve dans d'autres arts telles les peintures de Klimt ou de Schiele dans lesquelles les formes sont pleines et grasses (chez Klimt), ou animales et anguleuses (chez Schiele). Se dessine en creux une image négative de la femme : les personnages masculins ne sont sous le charme que d'une image travestie, la chair étant aussi une apparence, ou, comme le dit Sylvie Jouanny, « la femme est travestissement perpétuel et, à la hantise de la profondeur, s'associe celle de l'insaisissable vérité[283] ». Femme, théâtre, chair, l'apparence et le mensonge semblent être le point commun, hantant l'imaginaire de certains romanciers.

## Spectacle des regards

Par le truchement du costume et de la nudité, se joue l'imaginaire du public et du lecteur. Finalement, poursuivre le déshabillage, aller jusqu'à la nudité totale c'est perdre l'essentiel du charme et de la sensualité de la femme. Dans *Dinah Samuel*, au chapitre intitulé « Pierrot et sa conscience »[284], le narrateur raconte l'histoire de Pierrot Blanc s'éveillant « dans son cercueil » et se rendant, avec sa conscience, au bal de l'opéra. Il y rencontre Dinah Samuel, oublie sa conscience et tombe aux pieds de la belle :

> D'abord elle rejeta son voile. Or, sous les dentelles, en étaient d'autres. Elle défit sa robe, mais, au-dessous, était une autre robe, exactement semblable. Elle ôta ses gants qui en cachaient d'autres, puis, s'asseyant, elle croisa une jambe sur l'autre et ôta ses petits souliers de soie noire,

[282] *Ibid*., p. 39.
[283] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 226.
[284] Ce texte s'insère juste après une lettre de Montclar à Dinah Samuel dans laquelle celui-ci rapporte deux répliques où Dinah a eu le dernier mot : « – Aimez-moi, Dinah. Je me traîne à vos pieds. – Moins d'humilité, monsieur. C'est trop bas. » Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, *op. cit.*, p. 258.

> sur chacun desquels étaient croisés, en guise de boucles ou de bouffettes, deux osselets, deux phalanges des doigts de la main. Elle laissait voir, jusqu'à la jarretière, une de ses jambes qui était frêle, mais, couverte du bas de soie, avait une courbe harmonieuse. Elle retira ses bas qui en découvrirent de nouveaux absolument pareils. La mystérieuse se déshabilla encore. Mais elle demeurait toujours vêtue de la même façon, si elle devenait de plus en plus mince. Les yeux avaient des lueurs fascinatrices. Toujours elle gardait son exquisité de lignes. Mais le pluriel de lignes devenait de plus en plus singulier. Pierrot se demandait si son rêve allait être insaisissable, comme tout infini bonheur. Enfin elle rejeta le dernier voile, ôta les derniers bas de soie, les derniers petits souliers qui avaient en croix des ossements microscopiques, ouvrit, en laissant choir les derniers gants noirs, la dernière robe sur sa nudité. Il n'y avait plus rien[285].

Ce passage soulève la question de la relation entre le rôle du costume – il cache ce que l'on désire voir – et l'objet de désir, fantasmé, qu'est la femme. Cette anecdote suppose que plus on essaie de la « dévoiler », de la mettre à nu, au propre comme au figuré, plus elle échappe. La conscience de Pierrot le lui avait déjà suggéré : « Prends garde. Elle est une de ces femmes artificielles, plus belles, en apparence, que nature. Mais, au déballage, il n'y a rien dessous ». La mise en scène du corps est donc la seule possession permise. La sexualité, même si elle est évoquée, n'est pas ouvertement explicite : ce ne sont pas des corps qui entrent ici en contact, mais un spectacle. Le contact est donc créé par le regard, lien nécessaire entre le corps de la femme et le public.

Voyons comment cette séduction du corps, séduction presque funeste, agit au théâtre dans la loge de Nana. Dans ce lieu clos et nimbé d'odeurs corporelles capiteuses, ce phénomène d'attraction est de mise :

> Nana, en voulant prendre un pinceau, venait de le laisser tomber ; et, comme elle se baissait, il se précipita, leurs souffles se rencontrèrent, les cheveux dénoués de Vénus lui roulèrent sur les mains. Ce fut une jouissance mêlée de remords, une de ces jouissances de catholique que la peur de l'enfer aiguillonne dans le péché[286].

La rencontre des corps est bien plus ici d'ordre métonymique que concret. Le souffle et les cheveux de Nana entrent en contact avec les mains de Muffat, mais l'union reste littéralement chaste. Pourtant, ce rapprochement est vécu par les protagonistes comme une ébauche de sensualité, venant aiguiser leur désir et, par conséquent, les remords de Muffat. La description de la nudité du corps, symbolisée ici par les cheveux détachés et mêlée à la fonction presque perverse des outils du maquillage (le pinceau à terre est l'élément déclencheur de la scène, permettant ce rapprochement soudain et incident), engage un jeu ambigu sur la narration. Il n'y a,

[285] *Ibid.*, p. 258-259.
[286] *Ibid.*, p. 172.

textuellement, rien de sexuel dans cette scène, le pinceau, les cheveux n'ont pas pour vocation d'érotiser une rencontre et, pourtant, ce sont ces éléments qui représentent, par métonymie, le désir caché de Muffat et les artifices de Nana. De là, l'ambiguïté se poursuit par le regard que porte l'homme sur Nana dans sa loge : son désir est exacerbé, la jouissance à son comble et s'associe au péché. La sensualité est ici connotée négativement, s'approchant du désir diabolique et le théâtre est la porte ouverte vers un autre monde riche de sensations nouvelles et immorales pour la société bourgeoise. Le passage cherche à mettre en valeur la découverte du désir chez un homme puritain et les tensions contraires qui s'affrontent en lui : d'un côté, découvrir des plaisirs inconnus et interdits, de l'autre respecter la morale chrétienne et les devoirs de sa classe. Mais la perversion ne prend des dimensions démoniaques que pour souligner les différences de milieux dans lesquels évoluent les personnages et qui se rencontrent dans le personnel romanesque.

Le *topos* de la loge de l'artiste, plus ou moins exploité dans les romans de comédiens, permet de mettre en évidence un lieu caché à la majorité du public, souvent perçu comme lieu de la sensualité exacerbée, lieu de la transformation de la comédienne qui se dénude, qui se pare pour entrer en scène. Le comte Muffat qui assiste à cette scène fait le parallèle entre sa vie rangée de dévot et ce déballage de voyeurisme :

> Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce. […] Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices[287].

Le choc des deux mondes renforce la marginalité et la luxure du théâtre. Le maquillage s'apparente à une parure perverse cristallisant les désirs de la chair. Muffat, « plié à de rigides pratiques religieuses, ayant réglé sa vie sur des préceptes et des lois[288] », raffermit la distinction manichéenne qui oppose le Bien et le Mal, ce qui permet de décrire en creux le théâtre comme lieu de débauche.

## Relations entre corps et objet de désir

Le *topos* de la loge d'artiste semble être un espace exploité par de nombreux romanciers pour son intimité : dans *Cécile parmi nous*, la visite de Richard à Suzanne se place sous le signe de la séduction, tout comme le bref contact entre Nana et Muffat. Ce qui se passe dans un lieu clos engage à faire du corps un

[287] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 172.
[288] *Ibid.*, p. 171.

objet de désir. Si, dans la scène de théâtre, il n'y a pas de rencontres sensuelles, des accommodements sont possibles : la nudité est mise en scène sous les voiles du costume de Nana et de Dinah Samuel (ou des vêtements de Renée). De plus, le corps sur scène bouge, même mal (Nana se dandine), et dévoile d'autres aspects jusque-là cachés (les aisselles de Dinah Samuel par exemple, ou encore le pubis de Nana). Régulièrement, donc, la scène de théâtre exploite le *topos* du spectacle du regard et de la mise en scène des désirs. Plus encore que la sculpture ou la peinture, le théâtre met des corps en mouvement dans un contexte tridimensionnel. Parler du costume, du mouvement déplace la narration sur des motifs périphériques pour, au fond, cerner le cœur du projet. Ce type de diversion est mise en évidence par Marc Angenot, dans son ouvrage sur le sexe et le discours social à la Belle Époque. Il note, par exemple, l'utilisation massive de termes culinaires pour parler du corps, vocabulaire permettant à la fois l'euphémisme et une certaine marge de manœuvre au pouvoir de l'imagination. De plus, si une « carence lexicale » existe quant à la description sexuelle, ce n'est pas forcément pour dissimuler l'objet décrit :

> Car lorsque nous parlons d'un discours dissimulé, nous ne voulons pas le qualifier de tel au premier degré : c'est un discours qui manifeste sa dissimulation, qui est dissimulé ostensiblement parce qu'il y a des choses à dissimuler – même en transgressant – choses dont le statut référentiel est d'autant plus assuré que de si grands efforts sont faits pour les cacher. La litote, la lacune, la digression horrifiée, les « manteaux de Noé » stylistiques, loin d'effacer partiellement le sexuel, l'exaltent au contraire ; ils le refoulent en partie du discours pour en garantir la fascination hors-discours[289].

Comme pour qualifier l'acte sexuel dans les textes, le lexique autour du corps manque aussi au romancier, puisque l'écrivain choisit de décrire ce qui est caché par ce qui cache. Les femmes sont presque nues et éveillent chez les hommes des désirs charnels – c'est le cas pour le ministre Troussebelle dans *Le Débutant*, chez qui la vue des dentelles du jupon d'une jeune spectatrice capte bien plus son attention que le spectacle des planches, ce dont Jacques l'accuse : « dans l'intimité, c'est, paraît-il, un vieux terrible[290] ». Zola, cité ici par Sylvie Jouanny, note dans ses critiques :

> La Vénus de Cabanel est "noyée dans un fleuve de lait", une "délicieuse lorette", "non en chair et en os", "mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose" ; les nus de Bouguereau sont des "créatures célestes", "des bonbons sucrés qui fondent sous les regards"[291].

La description est de l'ordre de l'allusion et a recours à des stratagèmes

[289] Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé, sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 179.
[290] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 112.
[291] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, op. cit.*, p. 22.

rhétoriques pour évoquer le désir des spectateurs et, en creux, celui du lecteur. Dans les romans, la narration tend régulièrement à cantonner les femmes au lieu commun érotique. C'est le cas pour la Faustin qui souffre de cette sensualité avilissante, mais qui pourtant, dans sa loge, sent revenir en elle des pulsions charnelles.

> Là, dans ce tiède recoin, dans ces entrailles pour ainsi dire, du théâtre, il revenait en elle un peu de l'ancienne Faustin, et de cette coquetterie générale que l'actrice a pour tout le monde. Ses yeux s'armaient involontairement de provocation, son sourire prenait un rien de prometteur, ses gestes d'amitié s'enveloppaient de caresse tendre, Il se glissait en sa personne tout ce avec quoi, une femme galante de haut parage, parle discrètement et de manière voilée, au désir de l'homme, et se livre à son métier de faiseuse d'amoureux[292].

Les *topoï* du théâtre sont ici regroupés et appréciés comme tels : la loge est un lieu clos et mystérieux, le lieu d'une métamorphose incontrôlable qui suscite, par le secret qu'elle comporte, le désir et la curiosité. Si, d'une part, l'actrice y est représentée en femme affectée et langoureuse, dépositaire de ce secret, la narration joue, d'autre part, avec la lecture programmatique des femmes comme objet du désir masculin et suppose l'impossibilité pour la comédienne, associée à l'image de gourgandine, d'en sortir. La Faustin sort brusquement de « l'apaisement de la tenue, du calme de son maintien » comme happée par l'atmosphère de la loge et du théâtre et par le défilé des « amis » venus nombreux saluer l'actrice. Tout conduit à transformer « la femme du Faubourg Saint Honoré et de partout ailleurs[293] » en objet d'attraction et d'admiration à laquelle la Faustin s'abandonne, malgré elle.

La description de Nana met en place un insaisissable charme commandé par la description de la chair, des cheveux, des voiles. Georges Vigarello tente de saisir l'inconnu du désir que Zola met en branle en parlant des signes extérieurs de beauté comme d'un « mystère que les mots du désir tentent alors d'approcher[294] ». Il s'avère pour l'historien que Nana, à laquelle il fait explicitement référence, est reléguée au rang d'objet, s'appuyant sur l'idée que Zola « commande la beauté comme un "objet", une "chose" plus qu'un "sujet", une "liberté" ». C'est justement oublier le poids que le romancier donne à cette femme, venue de rien, contaminant la société bourgeoise[295]. Nana n'est pas qu'un objet textuel et scénique inspirant des désirs triviaux, elle est aussi celle qui se libère des carcans sociaux pour vivre une vie marginale. Mais la punition est à la hauteur de la transgression : elle en moura.

En outre, il existe un dilemme : comment une femme-objet, réifiée par et

---

[292] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 359.
[293] *Ibid*., p. 358.
[294] Georges Vigarello, *Histoire de la beauté, op. cit.*, p. 163.
[295] La référence à la mouche d'or – métaphore de la comédienne proposée par le journaliste Fauchery – est essentielle. Nous aborderons ce passage dans le second chapitre de la présente thèse.

dans son corps comme Nana, peut-elle, dans le texte, « contrôler » vraiment son destin ? Celui-ci dépend immanquablement des hommes : Bordenave qui l'engage dans son « bordel » où elle rencontre les Muffat, Steiner, Mignon, les marquis et les princes qui l'entretiennent. Ainsi, la plupart des actrices représentées dans les romans comme des femmes-objet n'ont pas toute la latitude pour diriger leur vie, pour maîtriser un charme duquel elles sont entièrement dépendantes : elles subissent les choix des hommes à qui elles appartiennent. Par contre, et c'est ce qu'elles ne manquent pas de faire, elles utilisent pour leur profit personnel leurs atouts charnels et atténuent sommairement la prostitution à laquelle elles sont vouées. Nana, par exemple, se débat, voire parfois se morfond, de sa condition de lorette. D'autres personnages, la Faustin et Dinah Samuel, possèdent réellement un talent artistique, contrairement à Nana ou Renée, et sont appréciés par le narrateur et par les personnages masculins. Dans ces deux cas, si le corps est objectivé et désiré, c'est aussi parce qu'il permet de véhiculer les passions des personnages dramatiques (Dinah Samuel et la Faustin jouent Phèdre). Alors, le corps-objet devient un attribut de l'art dramatique à l'image de notre *corpus.*

Certes, le corps de la femme occupe une grande partie de notre analyse, or la femme n'est pas la seule, dans les textes, à être considérée comme objet des regards. C'est le cas par exemple de la description du corps des hommes, mis eux aussi en valeur. Dans *Mathieu*, roman de Loranger, Bruno prend l'apparence du personnage éponyme et va jusqu'à lui ressembler physiquement, à devenir Mathieu.

> Il se tut, cherchant à revoir les traits du jeune homme et à recomposer son attitude générale. Son visage, peu à peu, se déforma, prenant les tics de Mathieu. Un pli de douleur se creusa au coin de sa bouche, tandis que ses épaules se courbaient et que son corps semblait se résorber autour de la colonne vertébrale.
>
> Quelques secondes s'écoulèrent et Bruno disparut. Ce n'était plus lui qui regardait Danielle, c'était Mathieu, c'était la lassitude de Mathieu, l'inquiétude de Mathieu, l'envie de Mathieu...[296]

Ici, ce sont deux hommes qui deviennent objet des regards. Bruno, tout d'abord, joue pour sa soeur Danielle sa métamorphose en Mathieu et, ensuite, Mathieu qui devient une figure dont s'empare le comédien. Cependant, aucune trace ici de sensualité, ni de mise en évidence d'un corps objectivé. Le corps devient un outil de transformation pour le comédien, comme nous avons pu l'analyser avec le rôle de costume, et le moyen par lequel les émotions se transmettent. Donc, ce n'est ni le corps ni l'artifice de la transformation qui est, en soi, vecteur de sensualité et d'artificialité, mais la fonction que lui donne la narration. Le corps est ici représenté comme un objet qui peut se transformer, mais la différence fondamentale entre les

[296] Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal, Boréal, 1990 [1949], p. 35.

cas vus précédemment et celui-ci réside dans la volonté du personnage de transformer ce corps, d'en faire un outil de la représentation dramatique. Dans cette scène, Danielle est fascinée par ce travail de métamorphose, mais c'est une appréciation artistique qui n'a rien à voir avec un quelconque désir. De même Mathieu, qui, après avoir fustigé le corps et les artifices dont il dépend (sport, maquillage pour les femmes, vêtement), apprend à jouer avec son physique et arrive à ne plus le considérer comme un objet méprisable.

On retrouve cette exploitation du corps masculin dans le roman de Bessette. Lors de la scène de théâtre, l'intermède divertit ceux qui restent dans la salle entre deux « tourbillons de bacchantes » :

> Ces numéros comprenaient des chansons illustrées, *The greatest success of the season*, des bouffonneries nègres, des exercices sur bicyclette, et enfin, un couple d'équilibriste, homme et femme, beaux comme des dieux païens, d'une habileté extraordinaire sur le trapèze volant[297].

La perfection du couple ne laisse pas Jacques insensible qui « applaudit bruyamment ces deux types de beauté, de force et d'adresse ». Leur présence sur scène rivalise avec une divinité et engage une réflexion sur le corps magnifique de ces artistes. Jacques les compare « au ciment dont on fait les monuments antiques » et admire, après des siècles d'obscurantisme où l'on enseignait « que l'amour humain était un crime, la splendeur de la forme charnelle une chose honteuse », ce couple harmonieux et beau, comme représentatif du « culte du beau » et affichant la « victoire définitive sur celui de la laideur[298] ».

Finalement, le corps dépasse le simple objet et devient la représentation d'une vitalité belle et saine, l'apanage du personnage, son étiquette dirait Philippe Hamon. Ainsi, dans les romans du *corpus*, la description des femmes comme objets de regards et de désirs n'est pas la seule piste pour traiter du corps. Il est nécessaire d'envisager aussi d'autres mises en texte du corps, celles du personnage masculin. De là, les distinctions entre les modalités de représentation reproduisent la doxa machiste : le corps des femmes est désiré comme objet, tandis que celui de l'homme devient véhicule de l'art dramatique ou revendication de santé physique et morale. Il est donc nécessaire d'établir une distinction entre le corps physique, le corps comme objet des regards et le corps désiré. La motivation de la narration diffère du tout au tout entre la monstration vénale de la chair, profitant des désirs masculins, et celle à vocation artistique. Tout corps n'est pas le lieu de l'érotisme, tout roman mettant en texte le théâtre n'expose pas la femme dans le divertissement. On peut noter, d'ailleurs, que l'accent mis sur le corps comme « outil » du comédien, plutôt que

[297] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 113.
[298] *Ibid.*, p. 114.

comme objet du désir masculin, est avancé, dans *Mathieu*, par une écrivaine.

## 2. Spectacle du corps

Flirtant avec les règles de la bienséance outragées par la nudité et avec la débauche de sensualité, le théâtre dans le texte se définit souvent sous les traits paradoxaux de l'attirance et de la répulsion. Divertissement, maison close, théâtre sérieux, les conditions de représentations se distinguent plus ou moins dans les textes et produisent, selon les modalités narratives et les déplacements symboliques, des fonctions diverses. De plus, toujours d'un point de vue quantitatif, les romans de mœurs et fin-de-siècle français ainsi que les romans canadiens-français abordent majoritairement cette notion tapageuse de divertissement[299]. Mais ce balayage statistique ne peut suffire à définir le paysage représenté dans les textes, d'autant plus que le divertissement s'installe dans le théâtre sérieux et que la réciproque est de mise. Éclaircir ces mariages improbables nous permettra de voir s'il existe néanmoins des constantes dans la diversité (des théâtres, des types de romans et de société) et si le théâtre peut introduire un invariant dans le texte.

### Divertissement et nudité

Au fil de ces pages, l'érotisme du théâtre et le but divertissant du théâtre se sont dessinés dans plusieurs textes. Les théâtres de divertissement se caractérisent et se repèrent dans les textes par le ballet incessant des femmes sur les galeries des Folies-Bergère dans *Bel-Ami*, par le public de l'Empyrée-Clichy dans *La Vagabonde* ou de l'Extravaganza dans *Le Débutant*. La description s'attarde sur l'aspect enfumé et sombre, mais aussi sur le costume de scène qui se fait, pour l'occasion, métaphore du théâtre : par sa description plus ou moins voluptueuse, par la transparence des vêtements portés et par les artifices utilisés pour mettre le corps en valeur, le costume et ses accessoires symbolisent le type de pièce représentée. Au sein du divertissement, l'exploitation du corps se manifeste avec d'autant plus de facilité qu'il s'agit du but avoué de la représentation. Après avoir attentivement regardé comment la nudité et le désir s'affirmaient dans les textes à travers les personnages d'actrices, il s'agit maintenant de porter notre attention du côté de la salle pour prendre en compte les filles de joies qui rôdent dans les lieux de divertissements.

[299] Ce sont les conclusions que nous pouvons tirer à la lecture par exemple du texte de Marc Angenot (*Le Cru et le faisandé*) et du *Dictionnaire thématique du roman de moeurs 1850-1914* de Philippe Hamon et Alexandrine Viboud.

Dans le roman d'Aragon, la première scène au Lulli, café-concert montmartrois où Aurélien passe ses soirées, est l'occasion pour le narrateur de décrire le personnage de Simone, « copine » d'Aurélien, comme elle le précise. La jeune femme passe de main en main et rêve des bras musclés des marins américains tout juste débarqués à Paris. C'est sous le regard curieux de Jacques Decœur, médecin et mari de l'actrice Rose Melrose, que le personnage est décrit :

> Elle était si pleinement, si uniquement ce qu'elle devait être. Une fille plutôt grande, blonde, avec ses cheveux coupés bien soignés, roulés en boucles sentimentales, autour d'un visage de chatte, avec le nez court, retroussé, entraînant la lèvre supérieure qui découvrait un peu des dents petites et très blanches. Les yeux qu'elle avait très fardés, les paupières bleuies, avaient une perpétuelle expression interrogative, un genre ou pure bêtise. La gorge et le dos pas mal, les bras ronds, mais une mauvaise habitude la faisait se tenir les épaules relevées, s'engonçant en arrière, avec l'air perpétuellement de ramasser sa robe, ses voiles, comme des draps, surprise au lit. Cela lui creusait un peu la poitrine. Avec ça, la robe, assez pauvre, quoique chère. Comme on en voyait dans les devantures de la rue Pigalle ou de la rue Fontaine. Rose, des plumes teintes un peu plus foncées autour du décolleté. Un œillet frais sur l'épaule, avec du feuillage de ce style aérien que les fleuristes ont la rage de coller aux boutonnières...[300]

Le physique et l'attitude de Simone sont minutieusement décrits : en premier lieu, son apparence générale de grande blonde soignée ne trahit en rien son métier de prostituée, s'il n'y avait son maquillage, « très fardé », comme « trop excessif » pour être honnête. De là, le corps de la jeune femme est passé au crible, semblant « pas mal », justifiant peut-être en partie l'intérêt que lui porte Aurélien, malgré un mauvais maintien, légèrement tassé, qui nuit à l'ensemble. Enfin, la robe « assez pauvre, quoique chère » venant tout droit des quartiers nocturnes parisiens est personnalisée par la fleur fraîche, marquant ainsi une attention particulière, un ajout original et décalé par rapport aux plumes de la robe. Cette fois, ce n'est pas le nu qui est mis en valeur, quoique le dos et la gorge soient appréciés, mais l'artifice du maquillage, le travestissement du corps par le biais du vêtement et des accessoires, ainsi que l'attitude de la jeune femme, un peu courbée, comme s'affaissant sous son destin de fille de joie. Le corps n'est pas caché sous l'habit, mais est exposé, revendiqué comme objet de plaisir et décrit selon les signes de la théâtralité : l'excès de maquillage et de plumes, le goût peu sûr qui déjoue la fraîcheur des fleurs, les fait paraître presque artificielles, la posture révélant le personnage triste et pauvre. Bref, comme on dirait au théâtre, elle a le physique de l'emploi.

Ce commerce de la chair est aussi présent dans le roman de Maupassant.

[300] Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 121.

Alors que les femmes allument le désir des spectateurs aux galeries des Folies-Bergère,

> [l'une d'elle], s'étant accoudée à leur loge, le [Duroy] regardait. C'était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l'œil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe ; et ses lèvres peintes, rouges comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d'ardent, d'outré, mais qui allumait le désir cependant[301].

Plus que l'avilissante mise à disposition de son corps, l'apparence de Rachel, femme de petite vertu qui vient à la rencontre de Duroy, connote la violence et l'animalité de sa sexualité assumée. Les *topoï,* déjà relevés dans les descriptions des personnages d'actrice (la bestialité, l'artifice du maquillage, la chair généreuse, la sensualité qui se dégage de ce type de femmes et le désir qu'elles provoquent), sont de nouveau exploités. Les termes de « factices », de « lèvres peintes » qui « lui donnaient quelque chose de bestial » assimilent la jeune femme au rôle qu'elle prend et répondent en cela aux signes d'une artificialité travaillée. Dans cette description, les adjectifs tendent à valoriser la démesure : la chair est blanchie, l'œil allongé, les sourcils factices, la jeune femme est « trop » forte, sa bouche ressemble à une plaie. Cette surcharge de couleurs et de chair détonne par rapport au rôle et à l'attitude qu'elle prend : Rachel ne bouge pas, seulement accoudée, elle regarde Duroy. Cette pose concourt à mettre en évidence, à mettre en scène, son histoire, pour ne pas dire sa fable. Théâtre et maison close se rejoignent non seulement dans le lieu, ici les Folies-Bergère, mais aussi dans le traitement narratif du plateau et de la salle, c'est-à-dire par l'exhibition du corps et du costume.

On pourrait croire, à lire ces exemples, que le public se compose de ce type de théâtre spécifiquement masculin. Or, d'autres textes placent des spectatrices parmi les hommes du public et atteste, de surcroît, de leur présence non pas forcément pour le spectacle des planches, mais bien dans la griserie qui procure le libertinage latent. C'est le cas, par exemple, pour les personnages féminins du *Débutant* et de *Bel-Ami*. Dans le roman de Maupassant, Mme de Marelle, maîtresse de Duroy, explique clairement l'ambivalence entre le désir d'aller dans un lieu de divertissement « où s'amuse le peuple[302] » – et, ajoutons-le, les bourgeois – et l'interdit que cela enfreint. La bourgeoise pénètre dans un milieu dont elle est coupée par sa position sociale et son sexe, de plus, l'étiquette lui défend de s'abandonner à ce dévergondage, ou plutôt d'être prise en faute.

> « Je n'osais point te demander ça jusqu'ici [aller à la Reine Blanche] ; mais tu ne te figures pas comme j'aime les escapades de garçon dans

[301] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 28.
[302] *Ibid*., p. 108.

> tous ces endroits où les femmes ne vont pas. Pendant le carnaval, je m'habillerai en collégien. Je suis drôle comme tout en collégien. »
>
> Quand ils pénétrèrent dans la salle de bal, elle se serra contre lui, effrayée et contente, regardant d'un œil ravi les filles et les souteneurs et, de temps en temps, comme pour se rassurer contre un danger possible, elle disait, en apercevant un agent municipal grave et immobile : « Voilà un agent qui a l'air solide ».

Flirter avec l'inconnu, transgresser l'interdit, rend trépidante cette sortie dans un café-concert et l'obligent à toutes sortes de compromis amusant la bourgeoise : se déguiser, se faire peur, se cacher. Cette dernière action confère à la sortie une connotation certaine avec une « escapade[303] ».

Finalement, le théâtre se caractérise, dans ce type de texte, par l'exhibition d'un corps et la narration teinte ces passages de l'éréthisme que soulève le lieu. Par la récurrence de cette analogie (la comédienne est régulièrement associée à l'exhibition) le devenir romanesque de l'actrice correspond dès lors, dans ces exemples, à une image érotique, à une beauté prostituée. Seul le roman de Bessette expose plusieurs femmes en scène, multipliant par là l'effet de nudité : sur le plateau, des « beautés blondes et brunes [...] lev[e]nt la jambe, cambr[e]nt le torse, avanç[e]nt la poitrine ou f[o]nt saillir les rondeurs opposées, selon qu'elles jouaient à pile ou face[304] ».

## L'érotisme : valence positive ou négative ?

L'amalgame entre l'érotisation du corps nu et le divertissement dans lequel les filles se produisent conduit notre réflexion vers le jugement porté par le narrateur. Suivant quels objectifs le narrateur choisit-il de mettre en texte une certaine nudité ? Selon quelle valence la débauche est-elle caractérisée ? À quoi cela sert-il dans le texte et plus particulièrement dans la mise en texte du divertissement ?

En écrivant *Marthe : histoire d'une fille*[305] en 1876, Huysmans décrit la triste vie d'une prostituée qui tente de s'en sortir d'abord sous la protection de Ginginet, artiste de théâtre, puis sous celle d'autres hommes tous aussi mal intentionnés. L'auteur met en scène la déchéance d'une « fille » perdue dans la capitale et dans le monde des cafés-concerts. C'est au début du roman que l'auteur traite du milieu théâtral en mettant en scène les rouages de la représentation, des comédiens et du public. Marthe, comme Nana, traîne un passé de fille des rues

[303] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 122.
[304] *Ibid.*, p. 111.
[305] Huysmans est en effet un fervent détracteur du théâtre et son roman, *Marthe*, narre les déboires d'une fille de joie, le « théâtre » représenté dans ce texte vaut surtout pour son association directe avec le milieu de la prostitution.

cherchant à échapper à la misère de la prostitution par une autre misère : celle du théâtre. Dans *Marthe*, lorsque la « comédienne » apparaît sur scène, ce n'est pas par sa présence d'actrice qu'elle brille, mais par son physique de belle rousse. L'image de « son casque de cheveux opulemment roux [et de ses] lèvres qui titillaient, humides, voraces, rouges[306] » souligne l'importance de la séduction, du pouvoir de la beauté sur un public indifférent à l'art théâtral et peu soucieux du talent. Le narrateur met en scène dans son roman un théâtre de banlieue sans ambition artistique et accable les comédiens par son ironie : Marthe est une comédienne sans talent, qui tire avantage de son physique. Somme toute, le seul attrait que le public voyeur trouve dans cette sortie au théâtre est le plaisir d'observer des jeunes filles dénudées. Le costume de Marthe met en valeur les formes de son corps : « une cuirasse serrait ses hanches mal contenues dans leur prison de soie[307] ». C'est le mythe du corset qui est ici représenté, des formes contractées sous le tissu et dont les effets de rondeurs font vaciller les hommes.

> Commence alors le culte du sous-vêtement, l'exaltation secrète du corset, la mystique de la taille torturée où s'épanouit l'image de la femme improductive, pure représentation, pure consommation, tandis que s'établit, pour un temps, le silence sur la sexualité[308].

Daniel Roche souligne ce culte de l'apparence, de l'image de la femme-objet de mise dans la société, que nous retrouvons exposé et retravaillé dans le roman par le biais de la scène de théâtre. Dans *Marthe*, Huysmans profite de l'étude du costume pour traiter non pas du tissu, mais de la sensualité dépravée qu'il expose en utilisant le corps comme euphémisme sexuel. Parler des lèvres « humides, voraces », de costume « insolemment décolleté » et de corset est, pour le narrateur, un moyen détourné pour parler du corps, de suggestion charnelle et élaborer une image du théâtre connoté sexuellement. Le corset représente cet objet de charme, mais aussi d'artifice vestimentaire permettant de créer une femme correspondant aux normes préétablies par la mode et répondant aux désirs masculins :

> Gloire au corset, fût-il un engin martyrisant, qui nous épargne de pénibles contemplations […]! Gloire à ces vêtements, tout en fioritures et merveilleusement truqués, qui remédient aux ravages physiques […]! La vraie manière d'être esthétique, c'est, il faut bien l'avouer, d'être le plus fécond en artifices[309].

Chez Huysmans, ce n'est pas seulement le corset qui attire l'attention, mais

---

[306] Joris-Karl Huysmans, *Marthe*, *op. cit.,* p. 14.
[307] *Ibid*., p. 14.
[308] Daniel Roche, *La Culture des apparences*, *op. cit.*, p. 66.
[309] Préface de l'ouvrage du Dr O'Followell, *Le Corset, histoire, médecine, hygiène*, Paris, Malvine, 1905. Cité par Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonnikoff, « Robes de scène, lignes de ville », *Le journal de la Comédie-Française*, *op. cit.*, p. 53.

aussi ce qu'il évoque par sa couleur, sa parure, son travail sur l'illusion :

> Une cuirasse d'un rose, couturée de fausses perles, une cuirasse d'un rose exquis, de ce rose faiblissant et comme inspiré des étoffes du levant[310].

La redondance du substantif « cuirasse » et de l'adjectif « rose » sonne comme un refrain et la gradation hyperbolique aboutit à l'allusion à ses hanches pleines. Dans la nouvelle *Le Point du jour*, l'auteur avait déjà utilisé la même gamme de couleurs pour parler du costume d'une artiste :

> Elle était vêtue d'un corsage de velours décolleté, laissant les bras à nu, dessinant une pointe sur le ventre, couvert jusqu'aux genoux d'une robe quelconque, sous laquelle passaient des bas en filoselle couleur de rose. Au cou, aux bras, des bijoux trop massifs, trop pavés de pierres pour être vrais, – puis des mitaines tricotées en soie blanche, prenant de la naissance des doigts au bas du coude. L'aspect était intéressant[311].

Bien que les costumes soient différents et n'habillent pas la même femme, il s'avère que les couleurs et les formes sont identiques et provoquent le même effet : le trop-plein d'artifice entraîne un effet « intéressant », mais ne repose en rien sur une dramaturgie du costume. Donc, la vision d'ensemble proposée par le spectateur (et donnée à voir par le narrateur) est mâtinée de distanciation narquoise, détachant le costume de son intérêt théâtral pour devenir objet d'illusion purement charnel (décrire le costume permet d'énumérer le corps de la femme, des genoux aux bras en passant par le ventre et le cou, sans oublier ses doigts, son coude). Dans ce passage, sensualité et ironie sont juxtaposées : les matières des costumes tendent vers un lexique du toucher à connotation sensuelle (les « velours » et la « soie » sont les matières privilégiées dans les déshabillés) et les couleurs font référence à la douceur et à des joies innocentes (« rose », « blanc »).

Toutefois ce n'est pas la sensualité qui l'emporte dans cet tableau : l'ironie de la description du costume condamne l'artifice utilisé. Les adjectifs employés pour définir la robe « quelconque », la matière des bas en « filoselle », les bijoux « trop massifs » accentuent l'effet de lourdeur et le caractère factice de la composition. Nous y voilà. L'ensemble des couleurs, de l'érotisme du dénudé et de l'assemblage des matières fait basculer le costume dans l'univers peu valorisé par le narrateur des cafés-concerts. La manière dont la narration est menée concourt à décrédibiliser l'ensemble de la scène et rend la comédienne ridicule. Le narrateur insiste sur le *topos* du corps montré ostensiblement, regard qui se traduit chez Huysmans par un sarcasme certain discréditant le spectacle et assimilant le nu au divertissement sans

[310] Joris-Karl Huysmans, *Marthe*, *op. cit.*, p. 30.
[311] Patrice Locmant (éd.), Huysmans, Joris-Karl, *À Paris*, Paris, Bartillat, 2005, p. 552.

intérêt et ce divertissement à l'avilissement. Le lieu de la représentation concourt à abîmer les femmes, à les identifier à des prostitués et les spectateurs à des clients de maison close.

D'ailleurs, dans sa correspondance, Huysmans dénigre le spectacle et se targue même d'éviter les théâtres : « Je n'ai pas mis les pieds dans un théâtre depuis une dizaine d'années. Cette industrie n'a rien qui m'attire – et les Coquelin et Sarah Bernhardt me font horreur[312]. » Nourri de naturalisme, il choisit de mettre en texte une image du corps de la femme dégradée par le truchement de la scène de théâtre. « En bon naturaliste, il est allé se frotter au terrain avant de décrire le milieu, comme on disait alors du côté de Médan[313] » ; c'est l'occasion pour l'auteur de manifester son « horreur » du théâtre et de faire figure, par là, de grand détracteur. Ainsi, nous pouvons supposer que les sarcasmes de Huysmans dans ses descriptions de spectacle[314] mettent à distance le théâtre dans le texte, distance que Huysmans tient par rapport aux lieux de représentation. D'ailleurs, André Antoine ne déplore-t-il pas son refus de s'engager pour le théâtre[315] ? Ce dénigrement teinté de raillerie est contraire à l'attitude d'un Zola qui, connaissant bien le théâtre et oeuvrant à en façonner un de qualité, déplore et regrette cette vision dévalorisante qu'il met pourtant, aussi, en œuvre dans ses romans. S'il n'y avait son engagement pour la scène en dehors du roman (dans ses articles, ses tentatives de réformer les représentations), nous pourrions assimiler le point de vue de Huysmans à celui de Zola. L'hypothèse qui découle de ce constat serait que le roman naturaliste ne peut rendre compte d'un théâtre engagé dans les manifestes contemporains et réformes scéniques. Le décalage déjà repéré entre le champ littéraire et le champ dramatique est ici mis en pratique, mais surtout tend à démontrer la concordance entre l'écriture de la scène de théâtre et l'esthétique du romancier.

Jusqu'ici, les textes proposés engageaient le duo costume/nudité comme seuls paradigmes du théâtre de divertissement. Toutefois, il ne faudrait pas en déduire l'équation alliant le voile au nu et le nu au divertissement. Chez Proust, par exemple, le voile s'associe à l'admiration que le narrateur porte au théâtre et à la

---

[312] Lettre du 4 octobre 1896, reproduite dans Huysmans, « Le point du jour », *op. cit.*, p. 15.

[313] *Ibid.*, p. 30.

[314] Que ce soit le théâtre Montparnasse ou les Folies-Bobino dans les *Sœurs Vatard*, Les Folies-Bergère dans les *Croquis Parisiens* ou l'Opéra-Comique dans *À Veau-l'eau*, la représentation que Huysmans donne du théâtre reste cloisonnée à la dimension sordide d'un divertissement bas de gamme. Aucune attirance ne vient atténuer une répulsion totale.

[315] « Je garderai le regret de n'avoir pas réussi à entraîner dans la bataille du naturalisme au théâtre, les deux romanciers de Médan qui, le maître mis à part, étaient incontestablement les deux personnalités supérieures du groupe. Huysmans n'a jamais voulu venir vers la scène, c'est à peine si, de temps en temps, il assiste chez nous aux pièces de quelques camarades. » [le second est Maupassant] André Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-libre* (1921), cité par Patrice Locmant, dans *À Paris*, *op. cit.*, p. 16-17.

Berma :

> […] ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux ; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui, au contraire des corps humains, n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir, mais comme un vêtement purifié, vivifié où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, que 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 rende plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé[316].

Ici, le voile s'apparente à un suaire (« mi-païenne, mi-janséniste ») et enveloppe un corps dématérialisé, chrysalide en devenir. Le voile révèle l'âme bien plus que le corps et sublime la comédienne, l'unit étroitement avec la matière dans laquelle « elle se diffuse et où on la retrouve ». La poésie ne se fait pas charnelle ou sensuelle, mais éthérée, métaphorique.

Le spectacle de la chair est donc mis en évidence dans certains romans, assimilant de manière plus ou moins explicite le divertissement théâtral à un étalage de plaisirs. Les *topoï* tels que la préparation avant la soirée, l'intérêt revendiqué pour le public et, plus ou moins, pour le jeu des acteurs, ou encore l'excitation face à l'interdit, sont mis en valeur dans la scène de théâtre. Alors, le théâtre : lieu culturel ou lieu libertin ? La représentation ambiguë du théâtre dans le texte, défini par le biais du costume et du corps, brouille les frontières. Divertissement et maison close semblent interagir dans une majorité de romans. Le théâtre, pour les bourgeois, mais aussi les familles (n'oublions pas qu'aux Folies-Bergère, l'orchestre est occupé par les ouvriers et leur famille), propose deux aspects : celui, honnête, de se divertir, et l'autre, plus vicieux, caché dans les étages, de s'adonner à des plaisirs interdits. Comme l'écrit Dominique Kalifa, sans pour autant relever le paradoxe, le théâtre « s'engage sur les voies de la distinction sociale[317] », bien que « les loisirs demeurent un impérieux marqueur social, qui accuse les frontières entre groupes, ages, sexes, lieux et modes de vie[318] ». Le théâtre dans le roman serait donc la représentation de cet espace multiple.

---

[316] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, op. cit.*, p. 42.
[317] Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, *op. cit.*, p. 38.
[318] *Ibid.*, p. 41.

## Divertissement et lieux de représentation

Après avoir traité du théâtre comme loisir, souvent bourgeois – mis à part *Marthe*, c'était le cas pour les romans abordés précédemment –, la question se pose pour le milieu populaire.

La somme de Romain Rolland, *Jean-Christophe*, offre un panorama des théâtres parisiens des plus fréquentés aux moins connus. Fresque en dix volumes parue à partir de 1905, ce roman porte le fanion d'un idéal intellectuel et moral. Jean-Christophe, héros du roman, visite par l'entremise de son ami Sylvain Kohn ce qu'il nomme le « royaume des reflets et des ombres[319] ». Le jeune Allemand découvre la vie parisienne et donne un aperçu de ses habitudes sociales. Comme « le théâtre donn[e] une idée plus exacte de la société[320] », Jean-Christophe pénètre tour à tour dans des lieux de représentation bien distincts, cherchant ainsi à se faire une idée empirique du paysage théâtral parisien. Pour Jean-Christophe, le théâtre n'est que perversion : « il lui semblait que ce fût partout le même esprit de prostitution cérébrale ». En prenant un peu de distance face à la débauche qui corrompt l'art théâtral, le personnage prend conscience non plus de la culture artistique française, mais de sa culture sociale. Parti à la recherche d'un art, il découvre une société. Ce n'est donc pas le divertissement qui est condamnable, puisque sa seule présence permet de saisir une société et d'en comprendre quelque peu les rouages, mais son étendue, voire son exclusivité dans la ville. Règnent sur Paris l'abrutissement de la masse et une culture inaccessible et incompréhensible qui ne touche pas l'intellectuel. La première impression de Jean-Christophe fut celle des « marchands de plaisirs », où l'esprit de « prostitution cérébrale » se complait dans l'amoralisme et dans la grivoiserie paillarde, qualifiée par le jeune visiteur de « genre gaulois ».

> Ceux qui étaient les maîtres du théâtre de Paris excellaient à battre ensemble l'ordure et le sentiment, à donner à la vertu un parfum de vice, au vice un parfum de vertu, à intervertir toutes les relations d'âge, de sexe, de famille, d'affections. Leur art avait ainsi une odeur *sui generis*, qui sentait bon et mauvais à la fois, c'est-à-dire très mauvais : ils nommaient cela : « amoralisme »[321].

Nous voyons ici que le théâtre suppose bien plus qu'une représentation dramatique. Ainsi, le narrateur ne s'attarde guère sur le spectacle des planches pour prendre en compte la dimension sociale du théâtre : c'est un lieu de divertissement qui s'inscrit dans la ville et se lit comme une métaphore de la société parisienne. Même si la soirée est décevante et n'apporte que peu de réconfort intellectuel, le

[319] Romain Rolland, *La Foire sur la place 2, Jean-Christophe*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1908, p. 107.
[320] *Ibid*., p. 105.
[321] *Ibid*., p. 106.

narrateur fait des sorties au théâtre le vecteur d'une découverte de la ville, de la société, d'une nouvelle lecture du monde. Les deux premières « écoles[322] » de « marchands de plaisir » que Jean-Christophe visite ne sont autres que celle du « genre gaulois », du « gros plaisir bien sale », d'un côté, et celle du « modern style » où le snobisme se mêle aux oripeaux. Les adjectifs qualifiant ces deux théâtres rivalisent de connotations négatives, pour le « genre gaulois », ce sont les « plaisanteries de corps de garde », l'« honnêteté crapuleuse », tandis que le « modern style » revient « à battre ensemble l'ordure et le sentiment[323] » avec peu « d'esprit naturel ». Pour conclure, Jean-Christophe se bouche le nez et dit à l'attention de Sylvain : « Il y a de la force là-dedans, mais elle pue[324] ». Jean-Christophe condamne les lieux d'amusements à cause de l'abêtissement qu'ils procurent à une société en mal de divertissement[325] ; cependant, il déplace aussi l'intérêt théâtral d'une qualité dramatique à une pertinence sociologique et fixe son regard sur cette France représentée comme lieu de perdition.

Après ces visites dans les théâtres de divertissement, qu'en est-il maintenant pour le théâtre plus sérieux ? Se réfugiant au Théâtre-Français, la consternation est toujours au rendez-vous. Le narrateur note avec ironie que pour jouer Antigone « l'héroïne [est] drapée de son peignoir comme d'un péplum grec[326] ». Le narrateur dénonce malicieusement ces tragédies classiques jouées, pour les rendre d'autant plus tragiques et sérieuses, à la mode antique. Finalement, le résultat est à l'inverse de celui escompté : de moins en moins de sérieux et de respect du théâtre, mais des erreurs scéniques monumentales. Alors que Jean-Christophe cherche un théâtre moins « pourri », son ami Sylvain Kohn lui propose une soirée au Théâtre-Français. Le spectacle, sur la scène comme dans la salle, surprend et déconcerte Jean-Christophe ; s'ensuit un dialogue des plus sarcastiques :

> – Et l'on dit que les Français sont légers ! s'exclama Jean-Christophe, au sortir de la représentation.
>
> – Il y a un temps pour tout, dit Sylvain Kohn, gouaillant. Vous vouliez de la vertu ? Vous voyez qu'il y en a encore en France
>
> – Mais ce n'est pas de la vertu, se récria Christophe, c'est de l'éloquence !
>
> – Chez nous, dit Sylvain Kohn, la vertu au théâtre est toujours éloquente.

---

[322] Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 105.
[323] *Ibid.*, p. 107.
[324] *Ibid.*, p. 108.
[325] Les fastes du Second Empire sont loin et la loi du capitalisme gagne de plus en plus de terrain, procurant aux personnages une soif de pouvoir et d'argent. Les romans de Zola caricaturent cette notion historique relevée par Dominique Leroy où la « demande de loisirs » à Paris est soumise à une croissance exponentielle du début du XIX$^{e}$ siècle jusqu'en 1914. Cela est dû entre autres à l'urbanisation et l'industrialisation. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 153.
[326] *Ibid.*, p. 109.

> – Vertu de prétoire, dit Christophe, la palme est au plus bavard. Je déteste les avocats. N'avez-vous pas de poètes en France ?[327]

Et la visite se poursuit, non pas vers un théâtre poétique, le théâtre n'étant pas, selon le narrateur, pour les poètes français, mais vers un égrainage de « princesses courtisanes par vertu[328] », « des cocus héroïques, « des filles galantes », bref, un cortège d'emplois dramatiques mêlant « l'immoralité sexuelle avec l'héroïsme cornélien ». *Ipso facto*, « tout était phrases. Tout était jeu ». Jean-Christophe est dépassé par tant d'efforts fournis pour la forme et si peu pour le fond ; il est surpris en constatant « que les Français, que l'on disait si fins, n'[ont] pas le sens du ridicule[329] ».

Étouffés par tant de « mensonges », les deux amis se réfugient vers le « grand art classique[330] ». Mais Jean-Christophe n'est pas en mesure d'apprécier, Molière mis à part, le « génie de la race » dévoilé dans les tragédies du XVII$^{e}$ siècle. Ce que lui pardonne tout à fait le narrateur :

> On ne pouvait lui en vouloir. Il était bien naturel qu'un musicien allemand, d'instruction négligée, et nouveau venu en France, ne comprît pas mieux Corneille et Racine, que Schiller, qui trouvait *Polyeucte et Mithridate* des œuvres surannées, bonnes tout au plus à montrer ce qu'il ne fallait pas faire[331].

Se dessine derrière le discours du narrateur et les réactions de Jean-Christophe cette notion de public : à qui les pièces jouées en France sont-elles destinées ? Jean-Christophe devient ici un modèle de public « populaire », venant d'un milieu social pauvre, mais enthousiaste à l'idée de découvrir le théâtre français. Si chaque type de théâtre le désespère, c'est qu'il ne peut comprendre l'intérêt de ces spectacles qui ne sont, pour lui et pour le narrateur, que déballage attristant d'une France en déroute. Cette idée résonne fortement avec *Le Théâtre du peuple*, manifeste écrit par Romain Rolland. L'apostrophe amère, qui conclut la première édition du *Théâtre du peuple* en 1903 et que l'auteur reprend dans la préface de la seconde édition en 1913, pointe, comme le fait Jean-Christophe, le peuple et non directement le théâtre : « Vous voulez un théâtre du peuple ? Commencez à avoir un peuple[332] ».

Terminons avec Jean-Christophe son voyage dans les théâtres parisiens par ceux « d'un genre spécial[333] », ceux du « boulevard du crime » où « l'on voyait des

---

[327] *Ibid.*, p. 111.
[328] *Ibid.*, p. 112.
[329] *Ibid.*, p. 115.
[330] *Ibid.*, p. 116.
[331] *Ibid.*, p. 116-117.
[332] Chantal Meyer-Plantureux (éd.), Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, Bruxelles, Complexe, 2003 [1903], p. 26.
[333] *Ibid.*, p. 121.

meurtres, des viols, des folies, des tortures, yeux arrachés, ventres étripés ». Comme Jean-Christophe « refuse avec indignation », son ami Sylvain lui fait comprendre que ces artistes, dont il fait partie, font « de l'art pour l'art ». La colère de Jean-Christophe est à son comble et ce chapitre se conclut par une tirade fustigeant l'hypocrisie des artistes :

> Vous êtes bien pires : vous couvrez du nom d'Art et de Beauté (avec une majuscule) votre luxure nationale – quand vous n'abritez point votre Pilatisme moral sous le nom de Vérité, de Science, de Devoir intellectuel, qui se lave les mains des conséquences possibles de ses recherches hautaines[334].

Jean-Christophe espère du théâtre non pas cette débauche de paroles et d'images vides de sens, mais bien un univers complexe et intellectualisé, une recherche du savoir, de valeurs culturelles. Le roman donc, plutôt que d'axer la scène de théâtre sur la représentation dramatique, met en évidence l'incompréhension du personnage face à une recherche théâtrale dénuée d'émotions artistiques et dirige la narration vers le public et l'espace de représentation. Manifestement, ces *topoï* caractérisent de nombreuses scènes de théâtre. Pour exemple, dans *Monsieur Teste*, aucune mention n'est faite de la pièce jouée, seul le public, le lieu, l'union vibrante de l'assistance font l'objet de l'attention du personnage. Toutefois ces deux textes, contrairement à ceux étudiés précédemment, font de l'intellect le seul élément positif et nécessaire à la qualité du spectacle. Jaugés à cet aune, les divertissements proposés par la métropole sont récusés.

Pour conclure, cet examen des formes du théâtre pose comme constat que si le cru est manifestement l'apanage du divertissement, tout public confondu, il existe toujours, ou presque, une connotation érotique au théâtre. C'est aussi dans ce sens que la scène de théâtre est conduite dans le roman de Romain Rolland. La dénégation des corps est ici à son comble : le spectacle des planches est grossier, déplacé, ou simplement inécoutable. Du point de vue esthétique, les enjeux de l'écriture se lisent dans le traitement de la scène de théâtre : les naturalistes Huysmans, Zola et Maupassant mettent en place un théâtre où le public se plaît mais que le narrateur récuse, contrairement à Rolland et Valéry, où le narrateur dénonce, avec les personnages éponymes ces plaisirs futiles. Pour comprendre, entre autres, le discours esthétique mis en place dans les romans canadiens-français, il nous faudra creuser plus avant les questions sociales et le lien à la ville. Avant cela, continuons notre exploration du corps et de l'érotisme associé quasi-immanquablement à la femme.

---

[334] *Ibid.*, p. 124.

# B. LIENS À LA PROSTITUTION, COMMERCE DE LA CHAIR

À la lecture des romans du *corpus*, la récurrence du personnage de l'actrice et ses liens avec le corps et le costume est patente. Il semblerait, toutefois, qu'il n'y ait pas de modèle canonique pour sa mise en récit, mais bien des représentations, des identités plurielles surgies du discours social et de l'imaginaire des romanciers. Ceux-ci forgent une image de l'actrice reposant sur des traits communs. Le lien à la prostitution en est un.

Lorsqu'il s'agit de romans de comédiens, l'actrice est la première face exposée : le personnage romanesque endosse un rôle théâtral et le porte à la scène. Une autre face du prisme est la figure de prostituée, émergeant du lieu commun que l'actrice en général et son double romanesque génèrent. En effet, dans les romans, la comédienne est souvent représentée comme une femme de petite vertu, connue pour ses mœurs volages, son mode de vie et ses goûts marginaux. Du moins, c'est sous cet angle que certains romanciers la dessinent, faisant la part belle à la « traite des blanches » qui se joue dans les coulisses des théâtres. Les Nana, Marthe et Rachel, respectivement actrice-gourgandine des romans de Zola, Huysmans et Proust, en sont les exemples typiques. Dévoiler les facettes de « gourgandine », de « femme » et d'« actrice », en suivant les courbes de son corps, permettra de comprendre comment s'articulent désirs et fantasmes.

## 1. La femme publique

Nous avons vu que le théâtre représenté dans les textes était régulièrement abordé par le biais du corps, appréhendé comme un théâtre du désir. L'analogie entre l'actrice et la prostituée revient à plusieurs reprises dans certains romans, mais ne constitue pas l'essentiel de sa représentation. Déplions, pli à pli, l'image de la femme de théâtre, du lieu commun de la gourgandine à l'amalgame entre le divertissement et l'exhibition des corps. Enfin, nous verrons, avec un *corpus* spécifique de romancières, quel sort est réservé à la femme artiste.

## De la rue à la scène, parcours et lieux communs

*Nana* est aujourd'hui l'exemple canonique de la courtisane-actrice, celle qui « cristallise les interrogations d'une époque[335] ». Elle est décrite sur le plateau telle une blonde callipyge et non comme une comédienne incarnant un rôle. Le théâtre mis en récit, celui de divertissement, celui qui ne tient pas compte des compétences – ou des incompétences – artistiques, est un théâtre qui s'intéresse en premier lieu au corps de la femme. Autrement dit, considérer le théâtre comme un art, respecter les artistes pour leur talent et le public pour son jugement artistique ne semble pas être l'enjeu du divertissement proposé dans la plupart des romans. La narration dissocie et unit la femme à l'actrice pour montrer qu'un certain théâtre ne s'intéresse qu'à la première. D'ailleurs, aucune valeur positive n'est affectée à l'esthétique de la féerie, seul le physique de la femme est décrit de manière positive, ce qui associe sans détour le théâtre à un théâtre du corps. Dans le système romanesque zolien, seuls les travers du théâtre sont exposés et les succès ne reposent sur aucune « valeur culturelle » : les qualités de jeu de Nana sont nulles et leur absence est remarquée par le directeur, par les spectateurs, tout autant que par elle-même. L'héroïne ne se caractérise donc pas comme une femme de théâtre, baignant dans l'atmosphère d'un théâtre dit sérieux. Elle ne sait pas jouer la comédie et ne cherche d'ailleurs pas à apprendre ; tout concourt à la discréditer en tant qu'actrice. Pour correspondre à ce schéma mettant en valeur le corps de l'actrice, la dernière apparition scénique de Nana est d'ordre figuratif, elle est le « clou » du spectacle dans la féerie *Mélusine* où elle apparaît dans « trois poses plastiques d'une fée puissante et muette[336] ». Tout est là : le corps immobile et offert au regard.

Zola met en scène un public avide d'érotisme et des femmes contraintes à se dénuder pour tirer profit de leur atout majeur : leur « sex-appeal ». L'amalgame entre l'actrice et sa *Némésis* prostituée est vite conclu. Toutefois, malgré l'avilissement certain de la femme, le corps conserve un pouvoir ambigu et relatif : il lui permet de « réussir », réussite partielle dominée et manipulée par les personnages masculins (directeur, journaliste, public). Le théâtre, bien que représenté dans le texte sous ses pires travers de « traites des blanches », propose néanmoins une alternative à la rue. C'est aussi un espace public accepté et nécessaire à la société. Le théâtre est l'apanage des métropoles et représentatif en cela d'une certaine modernité. Lieu public donc, mais lieu mondain aussi, représenté par un public composé de riches bourgeois – le Comte Muffat et le banquier Steiner

[335] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 21.
[336] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 475.

entretiennent les femmes du théâtre de Bordenave. Ainsi, le théâtre dans le roman de Zola participe à la vie mondaine et sociale, à la vie économique et politique, mais aussi à la déchéance d'une population, ne sachant apprécier que des divertissements grivois. Mais s'arrêter à ces considérations et faire du théâtre une simple alternative au trottoir serait restreindre sa portée dans le texte.

Comme le remarque Sylvie Jouanny dans son essai *L'Actrice et ses doubles*, il s'avère que, dans les romans de la fin du XIX^e^ siècle, « l'évocation de la courtisane induit celle du théâtre : l'une peut être symbolique de l'autre et réciproquement[337] ». Nous posons donc, avec Jouanny, l'amalgame produit dans certains textes entre la courtisane, le divertissement populaire et le rôle de la comédienne dans le texte : le milieu théâtral, tel que représenté dans les romans, deviendrait une opportunité pour éviter de faire le commerce de ses charmes. Cette « ascension » qui mène les Nana, Marthe et Rachel de la rue aux tréteaux ne s'accompagne pas forcément d'une ambition artistique, mais plutôt de l'espoir d'échapper aux formes les plus avilissantes de prostitution et d'atteindre un certain succès par la scène. Succès qui repose sur une mise en valeur du physique des jeunes femmes et sur leur ambition sociale. Ajoutons à cela que l'incompétence dramatique d'une Nana « comédienne » ne gêne ni le public ni le directeur du théâtre qui ne s'arrête pas à ces futilités – il parle, ne l'oublions pas, de son « bordel ». D'ailleurs, selon lui : « Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter[338] ? ». L'utilisation du terme générique « femme » anéantit toute équivoque : les attributs inhérents à ce sexe seraient suffisants pour distraire le public, généralement masculin – du moins, c'est lui qui décide de maintenir sur les planches une comédienne ou d'en lancer une autre, les femmes ici n'ont aucun pouvoir et leur présence importe plus pour leurs charmes que pour leurs choix artistiques. Dans *Nana*, le journaliste Fauchery tient des propos acerbes sur la première apparition de la jeune femme dans la féerie de *La Blonde Vénus* : « C'était une chronique de Fauchery, écrite au sortir du théâtre, deux colonnes très chaudes, d'une méchanceté spirituelle pour l'artiste et d'une brutale admiration pour la femme[339]. »

Les figures de femme et de comédienne se distinguent l'une de l'autre et sont différemment appréciées : d'une part l'actrice, médiocre, et d'autre part la femme, magnifique. Nous assistons donc dans le texte à un amalgame des deux figures et dans le fil de la narration, à une distinction majeure. C'est peut-être là que réside la cohérence du paradoxe : le personnage de la femme de théâtre mis en texte se construit selon les caractéristiques de différentes figures ; femme et prostituée en

[337] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, op. cit.*, 2002, p. 23.
[338] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 26.
[339] *Ibid.*, p. 65.

sont deux facettes, unies par le *topos* du corps, intermédiaire concret facilitant le passage d'une figure à une autre.

Une partie de notre *corpus* présente donc des scènes de théâtre mettant en valeur une atmosphère frivole et faisant évoluer les personnages du petit peuple dans des lieux de divertissement. Rappelons que ce n'est pas le cas dans toute la production romanesque et que certains romanciers abordent le théâtre, dans leurs romans, comme une entreprise esthétique spécifique (Proust et Duhamel en particulier). En outre, le rôle plus précieux de la femme, de celle qui inspire, la muse, de celle qui est inspirée, l'artiste, semble généralement réservé, dans notre *corpus*, à une autre catégorie artistique, la musique par exemple. Cécile, héroïne du roman de Duhamel, est une grande pianiste, admirée pour son talent. Les romanciers distinguent les arts et les appréhendent différemment pour dresser un tableau général du paysage artistique contemporain. En fin de compte, l'actrice semble être un personnage multiple, passant des traits grossiers de la prostituée à la grandeur tragique de la comédienne reconnue. Comme le remarque Sylvie Jouanny :

> Tout son intérêt dans l'imaginaire collectif et dans les arts vient peut-être du fait qu'elle est une métaphore. Elle reflète la société qui l'a engendrée et qui ne cesse de la regarder ; elle se prête avec souplesse à tous ses fantasmes, à ses rêves, à ses angoisses du moment ; elle incarne ses valeurs ; elle se fait figure emblématique[340].

Cette société dont parle Sylvie Jouanny est majoritairement masculine. Qu'en est-il de la représentation des femmes dans les romans écrits par des femmes ?

[340] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 19.

## La représentation des femmes dans les romans écrits par des femmes

À première vue, on pourrait croire que les romans écrits par des femmes valorisent l'image de leurs personnages féminins. Pourtant, dans le roman de Françoise Loranger, *Mathieu*, leur représentation[341] n'est guère plus avenante que dans les romans écrits par des hommes. Nicole, l'amie d'enfance de Mathieu, est assimilée à une fille futile, sans esprit critique. Sa vocation subite pour le théâtre est plus interprétée par Mathieu comme une tocade que comme une ambition artistique. Alors qu'ils vont tous les deux au théâtre pour rencontrer les cousins comédiens de Nicole, tandis que Mathieu est tout au travail des acteurs jouant leur rôle, Nicole ne prête guère attention aux répétitions.

> Profitant d'une interruption du metteur en scène, il se pencha vers Nicole pour lui demander :
>
> – De qui est cette féerie ?
>
> – Quelle féerie ? demanda-t-elle étonnée.
>
> – Mais, tu n'écoutes donc pas ? s'impatienta Mathieu.
>
> – Oui, oui, bien sûr ! Où ai-je la tête ? riposta aussitôt la jeune femme en se ressaisissant. Le titre ?... Écoute, c'est bête, j'ai oublié de le demander à ma tante[342].

Il est vrai que Nicole se préoccupe plus de l'apparence des comédiens que de leur travail... Seule l'actrice Danielle semble échapper à ses critiques acerbes. Mathieu découvre le personnage qu'elle interprète avant la comédienne qui l'incarne ; en un mot, il est subjugué par sa présence en scène : « Soucieux de ne rien perdre de cet éblouissement, il évita de regarder un acteur dont le jeu lui semblait affecté et reporta toute son attention sur l'interprète féminine qui jouait avec autant d'aisance que si elle eût inventé le naturel[343]. »

Assister à la répétition d'*Ondine* équivaut pour Mathieu à un « éblouissement », une image forte s'imprimant dans ses rétines. D'ailleurs, il enlève pour l'occasion les lunettes noires qu'il porte constamment, « rendant aux choses la couleur dont il les privait habituellement[344] ». Outre la révélation artistique de Mathieu, la pratique du théâtre le fascine. Toutefois, la femme qui donne corps au

---

[341] Dans le texte, les membres féminins de la famille sont un à un épinglés, réduits à un moi simple et défini, comme le souligne André Brochu : « Lucienne est l'épouse trahie, mais digne, qui surmonte bravement son épreuve ; Eugénie Beaulieu est une maîtresse de maison accomplie, la femme et la mère attentive ; Nicole est l'enfant gâtée sympathique, sans orgueil et sans talent, qui arrive à ses fins grâce à sa situation de fortune, etc. Loin d'être libres, ils sont complètement dépendants d'une identité – un caractère, un tempérament, une fonction sociale ». André Brochu, « Un héros semi-sartrien : *Mathieu*, de Françoise Loranger », *Voix et Images,* vol. XX, n° 1 (58), automne 1994, p. 4.

[342] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.,* p. 27.

[343] *Ibid*., p. 26-27.

[344] *Ibid*., p. 26.

personnage dramatique le ramène immédiatement à sa solitude et à sa mélancolie : alors que la répétition est interrompue, Mathieu note avec amertume que le caractère de la jeune femme ne concorde en rien avec celui du personnage d'Ondine.

> Comme sa voix est différente dans la vie. À la fois sèche et pleine de contraintes... Être polie lui demande-t-il un tel effort ? C'est à peine si elle écoute ce qu'on lui dit ! Qu'est-ce qu'elle attend pour nous envoyer à tous les diables ?[345]

Ainsi, une différence majeure s'instaure entre la femme et l'actrice, mais aussi, un aspect sur lequel nous ne nous sommes pas encore attardés dans le *corpus* d'auteurs masculins, une réelle admiration pour le jeu de la comédienne (et non son corps) se met en place. Ici, sa présence et son interprétation donnent vie au personnage et sont mises en relief, valorisées. Pourtant, Ondine est un personnage dramatique particulièrement sensuel et le potentiel érotique de la pièce est évoqué par le domaine aquatique et spectral d'où elle vient[346], mais la narration n'en fait pas cas.

Le roman de Loranger ne conclut pas d'amalgame entre la femme et la putain, bien que, au début du roman, le jugement de Mathieu pour le théâtre ne soit pas des plus positifs. Alors que Bruno présente à sa cousine Nicole les membres de la troupe, Mathieu s'attend à rencontrer des saltimbanques, imbus d'eux-mêmes : « Bah ! des exhibitionnistes qui se laissent prendre à leur propre jeu ! Ils donnent l'impression d'être simples et libres, mais quel cabotinage au fond de tout cela[347]. » Exhibition, artificialité du jeu, cabotinage, le théâtre et les comédiens soulèvent le même type de regard stéréotypé que nous avons pu discerner lors d'une première lecture des textes. Cependant, la confusion entre les femmes de théâtre, leur corps exhibé et la prostitution n'a pas lieu ici. De plus, la condamnation du théâtre par le personnage éponyme n'est pas forcément due à un jugement personnel radical contre le théâtre, mais plus à un mécanisme d'autodéfense ; ici, le jeune homme se protège d'un monde dont il a peur en rejetant les autres. D'ailleurs, avant de s'enfermer dans son mutisme, n'a-t-il pas, d'abord, été ému par le jeu de Danielle ? Ensuite, face à ces comédiens si souriants, ne les a-t-il pas trouvés si « vivants », allant même jusqu'à souhaiter de leur ressembler ?

---

[345] *Ibid.*, p. 29.

[346] Ondine défait les armures (Acte I, sc. 5), se colle au chevalier et s'assied sur ses genoux (Acte I, sc. 6). C'est aussi et surtout une pièce sur le couple, l'impossible fidélité. « Ainsi, séparé par l'oubli, la mort, les âges, les races, nous nous entendrons bien, nous serons fidèles » (Acte III, sc. 6). Mais rien de tout cela non plus n'est rapporté dans Mathieu, seuls la féerie et l'improbable sont mis en évidence par le personnage de Mathieu, étroitement attaché au fait théâtral.

[347] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 33.

Pour conclure, le rapport à la chair, qu'il soit de l'ordre de la prostitution chez Zola ou Goncourt, du plaisir du regard chez Bessette ou Loranger ou encore de la prise de conscience de la matérialité des choses, est marqué par l'aspect concret, tactile et sensitif de l'enveloppe charnelle. Les descriptions des femmes engagent généralement une évaluation esthétique portée sur des critères de formes du corps, de couleurs de vêtements ou de teint. De plus, si Loranger prend en considération l'aspect corporel sous son aspect métaphysique ou de rapport à l'autre, c'est aussi parce qu'elle suit les perspectives sartriennes[348]. Quant au héros de Loranger, il dénonce la pièce de Sartre jouée par Bruno, *Les Mouches*, non pas parce qu'il condamne le texte dramatique, mais pour nuire à Bruno. L'esthétique de la pièce représentée est un enjeu non négligeable qui engage une bataille littéraire, ou du moins, une prise de parti ferme : jouer Sartre est en effet un enjeu littéraire et culturel dans la société du roman. Le caractère métaphysique de la pièce vise la représentation d'un monde binaire, d'une société sous le joug des autorités politiques et cléricales. Le risque, comme le relève Bruno, est que la critique note ce caractère métaphysique et le lien entre le Jupiter des *Mouches* et le clergé québécois[349].

> – C'est un risque, je l'avoue, mais pas si grand qu'on le pense. La province a évolué, tu sais...
>
> – Oui, mais, le clergé ?
>
> – Le clergé aussi, La pièce ne le vise pas d'ailleurs. C'est Jupiter qui est en cause... [...]
>
> – Veux-tu parier avec moi que si la critique ne relève pas le caractère métaphysique de la pièce, il n'y aura pas de protestations ?[350]

L'enjeu de la pièce se situe bel et bien à un niveau métaphysique, dénonçant les chaînes de la religion, entravant la liberté humaine. Rappelons ici quelques répliques significatives de la pièce.

À l'acte Acte II, scène 5 :

> Égisthe – Je n'ai pas de secret.
>
> Jupiter – Si. Le même que moi. Le secret douloureux des Dieux et des rois : c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres Éghiste. Tu le sais et ils ne le savent pas.

Puis à l'acte III, scène 2 :

> Oreste – Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer

[348] Aux thèses existentialistes s'ajoutent les pistes de lecture psychanalytique, le rapport au corps et à la sexualité s'avérant déterminant dans la construction des récits et de l'image des personnages féminins, en particulier des actrices. Toutefois, dans le cadre de cette thèse, nous n'explorerons pas cette voie, pour nous concentrer en priorité sur une lecture esthétique et sociocritique des textes.

[349] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.,* p. 215.

[350] *Ibid*., p. 215.

> son chemin. La nature a horreur de l'homme, et toi, toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur.

La revendication de la liberté prévaut à la reconnaissance d'un dieu tout puissant, lecture peu reluisante pour le clergé. Cette lecture progressiste sera repérée dans un « journal québécois[351] » et sera responsable de l'interdiction de jouer à Québec. Bruno pestera contre la censure qui « force un peuple jeune à rester jeune [...] en le privant de tout ce qui serait susceptible de le rendre adulte ! ».

André Brochu note cette référence sartrienne et étudie les liens entre les thèses du philosophe et l'écriture de Loranger :

> Françoise Loranger connaît bien l'oeuvre de Sartre et elle en reprend en bonne partie la tonalité, c'est-à-dire l'aspect contestataire (on parle ici de contestation à un niveau fondamental, ontologique). Décaper la société, faire apparaître la vérité sous les mensonges, tel est le projet de *Mathieu.* Il s'agit d'aller vers la profondeur et, pour cela, de dissiper les mirages de la surface[352].

Ce type de remarques contextualise l'écriture et met en relation récit et société. Cela nous engage à poursuivre cette lecture de la femme non plus dans le texte, mais dans le discours social.

## 2. « La » femme stéréotypée

Nous avons insisté, dans la partie précédente, sur la représentation du corps dans le texte et sur le discours que lui portent le narrateur et les personnages du roman. Sans pour autant faire fi des ambiguïtés et des différences engendrées par la particularité de chaque texte, des tendances générales se dessinent dans le *corpus* autour des propos engagés sur les rapports homme/femme, sur l'amalgame entre théâtre et prostitution et enfin sur la prépondérance donnée au corps de la femme plutôt qu'à son talent d'actrice. S'il en est ainsi dans les romans, quelle(s) image(s) le discours social véhicule(nt)-il ?

### Du côté du discours social

Il s'avère en premier lieu que la distinction homme/femme mise en évidence dans certains romans par le biais de la scène de théâtre est fidèle à la représentation stéréotypée d'une société masculine ; la femme est assimilée au « sexe faible », utilisée comme un objet de charme et un attribut du pouvoir

[351] *Ibid.*, p. 269.
[352] André Brochu, « Un héros semi-sartrien : *Mathieu*, de Françoise Loranger », *op. cit.*, p. 181.

masculin. C'est ce que nous avons pu voir dans *Nana*, *La Faustin*, *Marthe* ou encore *Bel-Ami*, tous romans de la fin du XIX[e] siècle à tendance globalement « naturaliste », romans dans lesquels les personnages féminins sont dépendants des hommes, seuls capables de gérer les affaires. Pour les romans fin-de-siècle, Marc Angenot fait part de l'importante place donnée à ces femmes :

> La cocotte, la grande entretenue, la fille de tolérance ont été inlassablement explorées dans les 25 dernières années du siècle : bien que les *Fille Élisa*, les *Nana*, les *Marthe*, les *Maison Tellier* et autres « classiques » aient très tôt fixé les stéréotypies de ce sujet, les réalistes fin-de-siècle en ont fait le seul thème *inépuisable*, le seul qu'il était toujours méritoire de reprendre et d'enrichir d'une variation, le seul ou il était toujours possible de faire *plus* vrai et *plus* infâme, de montrer plus d'ambivalence et de déployer plus de savoirs minutieux et *d'apartés* écoeurés[353].

D'autres textes, plus tardifs, mettront en évidence non pas une faiblesse des femmes, assimilée à l'exhibition de leur corps, mais une condamnation générale du métier d'acteur, correspondant de manière plutôt convenue à cette image dégradante mise au jour par Angenot. Cette image contamine les romans de la première moitié du XX[e] siècle, comme nous l'avons vu dans les textes de Bernard et de Rolland dans lesquels la représentation des artistes s'accorde généralement à une condamnation du charnel. D'autres encore, comme *Mathieu* ou *L'Invitée*, concentrent leur réflexion sur le « moi » et sortent des clivages sexuels classiques pour questionner le talent de l'acteur, l'art dramatique. Néanmoins, le regard porté sur le factice est toujours présent. L'artifice mis en évidence par le théâtre est exposé dans le texte *via* les costumes des acteurs qui prennent le relais du manque de qualité de l'interprétation (*La Curée, Nana*) et érotisent les comédiennes (*Le Débutant*). Cette importance de l'apparence reflète l'image propagée par de nombreux textes documentaires ou par des articles de journaux. On peut lire dans la *Revue d'art dramatique* de 1888 :

> Aux Variétés, l'insuccès n'a pas été aussi considérable. Il s'agissait de *La Japonaise*, une pièce écrite pour Mme Judic par MM. Millaud et de Najac. Pour médiocre que soit la comédie, elle n'est pas aussi ennuyeuse qu'on a semblé le dire. […] Le premier acte de *La Japonaise* est un peu froid et manque d'action. […] On y voit Mme Judic en robe d'intérieur et en costume de Japonaise. Le second acte est très amusant, très drôle et très en mouvement. On y voit Mme Judic encore en Japonaise puis en déshabillé […] Le troisième acte est aussi amusant, dans un ton farce bon enfant. On y voit Mme Judic en jupon, puis en robe de soubrette, on l'y voit aussi légèrement pompette, scène connue […]. Quant à la pièce […] c'est un simple prétexte à montrer Mme Judic sous une dizaine de

[353] Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé, op. cit.*, p. 139.

costumes différents et à lui faire chanter autant de chansons[354].

Si la pièce n'a aucune valeur artistique, l'actrice principale, Anna Judic, sait se faire apprécier par ses robes et son physique : elle est en « déshabillé » à l'acte III et, si la pièce n'est pas ennuyeuse, on peut supposer que ce n'est pas grâce aux chansons que l'actrice fredonne. C'est aussi ce que suppose Christophe Charle qui poursuit en dressant le parallèle entre littérature et discours social :

> Dans *Nana*, Zola propose la même interprétation du succès de son héroïne : c'est le désir sexuel qu'elle suscite chez les spectateurs qui l'emporte sur tout autre aspect du spectacle. On passerait donc du spectacle au voyeurisme, avant même que les cabarets montmartrois n'exploitent à fond cette veine équivoque[355].

Cette « veine équivoque », nous la retrouvons dans un texte de Georges Montorgueil *Les Déshabillés au théâtre*, dans lequel l'auteur dresse un catalogue des costumes érotiques portés au théâtre en soupesant la quantité de tissu et la réception de ce type de pièces :

> La vertu de ces spectateurs ne se plaignait en sortant que de n'avoir pas été outragée davantage. Un père de famille formulait ainsi sa surprise : « Comment ! cette demoiselle avait un maillot ! » Pour un peu, de ne l'avoir vue toute nue, il eût crié au scandale et redemandé son argent[356].

Si les spectateurs assistent à ce genre de spectacle, ce n'est pas tant pour le théâtre que pour le corps de la femme. Ce type de lecture entretient l'amalgame entre représentation théâtrale et prostitution des femmes.

Du point de vue de la profession, Christophe Charle comptabilise le nombre d'hommes et de femmes faisant du théâtre leur métier dans le Paris de la fin de siècle :

> En France, en 1878, on enregistrait officiellement 2060 "artistes dramatiques" femmes pour 2862 hommes dans la même profession. En 1891, la ration entre les sexes s'inverse au sein du groupe élargi des artistes dramatiques et artistes lyriques du recensement : 5301 femmes pour 4478 hommes[357].

Ce qu'il qualifie comme une « féminisation croissante de la profession » est reproduite dans les textes : le théâtre semble bien souvent cantonné dans les textes à être une affaire de femmes, qu'elles soient en scène pour montrer leurs formes ou pour pratiquer réellement l'art dramatique. Les romanciers, de Zola à Loranger,

---

[354] Émile Morlot, « Critique dramatique », *Revue d'art dramatique*, tome XII, 1888, p. 308-309. Texte cité et tronqué par Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, 1860-1914, Paris, Albin Michel, 2008, p. 292.
[355] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 292.
[356] Georges Montorgueil, *Les Déshabillés au théâtre*, Paris, Éloury Éditeur, 1896, p. 10.
[357] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 107.

qu'ils soient français ou canadiens-français, exploitent le lieu commun persistant associant théâtre et maison close, type de discours que l'on retrouve dans l'imaginaire social. Les familles d'actrices, par exemple, rechignent à laisser leur fille entrer dans ce métier considéré comme dégradant. Jules Huret raconte :

> Ainsi, la mère de Réjane s'exclame : «On n'a pas le droit de faire de sa mère une mère d'actrice ». Et la famille et les amis de s'affairer pour chasser les mauvaises idées de Réjane : la marier jeune et lui constituer une dot serait la seule solution ! Mais Réjane n'en fait qu'à sa tête[358].

Dénigré presque par convention sociale, le métier d'actrice ne fait pas l'unanimité dans l'entourage de certaines. D'autant que le passage entre théâtre et maison close génère maints fantasmes, partagés par les artistes de l'époque :

> Toulouse-Lautrec, Degas, Renoir, peintres, dessinateurs, caricaturistes, autant qu'écrivains prennent pour sujets cafés, maisons galantes, théâtres, loges ou coulisses témoignant implicitement d'une même perception de la courtisane et de l'actrice : chez tous, même atmosphère de désir, même sensualité et « spectacularité »[359].

Toutefois, Christophe Charle note aussi les divergences engagées entre la société et sa représentation dans la littérature : si la féminisation de la profession concorde majoritairement dans les textes avec une prostitution plus ou moins tolérée, ce n'est pas le cas dans la société.

Est-ce parce que le monde du spectacle est le seul espace, dans une société encore fortement hiérarchisée par les inégalités financières, les statuts hérités, les rôles sexuels et le poids croissant de l'instruction, à donner leur chance à ceux – et surtout à celles – qui n'en ont jamais eue ? Ou bien encore, comme l'affirment certains, la condition des acteurs et des actrices s'étant finalement objectivement améliorée (contrairement à la légende noire d'une certaine littérature réaliste ou mémorialiste émanant des marges de ce milieu), n'est-il pas logique que cette activité soit toujours plus attirante ? La forte présence de cette figure dans les romans fin-de-siècle, et comme nous avons pu le remarquer plus largement dans notre *corpus*, constitue la représentation littéraire d'un imaginaire social répandu autour de l'actrice et du théâtre, lieu commun de plus en plus obsolète par rapport à la réalité de l'époque.

Or, notre *corpus* étant binational, que peut-on dire des romans canadiens-français ? Contrairement à la France, le théâtre entretient une relation complexe avec

---

[358] Propos rapportés par Jules Huret, *Loges et coulisses*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Édition Revue Banche, 1901, p. 12. Cité par Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 10.

[359] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, op. cit.*, p. 23.

le clergé qui contrôle fortement l'activité dramatique et porte préjudice à son expansion artistique et canalise ses accès de débauche. Toutefois, comme le souligne Jean-Cléo Godin dans ses études, les revues montréalaises, constituées de sketches et de numéros chantés et dansés, lieux de la « blague facile, du rire gras, des allusions grivoises[360] » font fureur et restent, en particulier pour les hommes, des « sorties [...] équivoques[361] ». Nous ne pouvons cependant pas dire qu'il n'existe pas de divertissements purement licencieux du fait de l'importance de la censure. Certes, celle-ci se fait sentir dans l'univers culturel mais n'empêche pas toutes les manifestations. À l'image des cafés-concerts parisiens et des cabarets burlesques américains, un milieu souterrain des distractions montréalaises s'élabore, se fondant sur l'exploitation de l'érotisme, destiné à un public masculin. D'ailleurs, comme l'écrit Jean-Marc Larrue, dès 1890, l'essor de ce type de divertissements échappe au contrôle du clergé[362]. En outre, il ne faut pas oublier le rôle important des femmes dans l'écriture dramatique. Lucie Robert rappelle, dans un article sur le féminisme et le théâtre au Québec, la place des femmes dans la société culturelle :

> Si l'expérience de ces premières auteures dramatiques mérite d'être rappelée à la mémoire, c'est que le théâtre n'est pas un milieu accueillant pour les femmes, qui restent généralement confinées à la fonction d'actrice, rôle souvent perçu comme secondaire, reproduisant sur la scène l'image que les hommes se font des femmes[363].

Il existe donc, comme en France, une distinction entre ce que donne à voir la scène de théâtre dans les romans et la réalité de l'époque. Si le discours social et le point de vue exprimé dans le roman tendent à condamner les actrices et à réduire leur participation à la seule monstration du corps, il ne faut pas omettre l'activité dramatique des femmes, dès le début du XIX$^{e}$ siècle jusqu'au mouvement, ultérieur, du théâtre féministe.

Finalement, bien que les contextes soient différents, il s'avère que l'imaginaire des romanciers fonctionne selon des valences similaires : attirance et répulsion sont les maîtres mots du lien qui unit le théâtre, sa représentation littéraire et sociale avec sa réalité culturelle.

---

[360] Jean-Cléo Godin « Les gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 155.
[361] *Ibid.*, p. 146.
[362] Jean-Marc Larrue, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX$^{e}$ siècle*, Fidés, Montréal, 1981, p. 22.
[363] Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, 2005, p. 44.

## Confrontation avec le rôle de Phèdre

Après avoir tourné notre regard du côté de la femme stéréotypée et le paysage social de l'époque, il s'agit maintenant de regarder du côté du théâtre. En effet, étudier la place du théâtre dans le roman engage inévitablement à aborder la pièce de théâtre et les personnages dramatiques qui figurent dans le texte. En droite ligne après le costume, le corps et la représentation de la comédienne, nous voici donc face à celui pour qui les spectateurs se déplacent : le personnage théâtral. Nous choisissons ici d'approfondir la place de Phèdre, personnage tragique majoritairement cité dans les romans du *corpus*. Six des romans sélectionnés mentionnent la pièce de Racine : *La Curée, La Faustin*, *Dinah Samuel*, *À La Recherche du temps perdu*, *Cécile parmi nous* et *La tournée*[364]. Cinq d'entre eux mettent en scène la pièce, soit jouée par les personnages du roman (c'est le cas dans les romans d'artistes – *La Faustin*, *Dinah Samuel*, *Cécile parmi nous*), soit représentée dans le roman pour les personnages devenus spectateurs (*La Curée, À la Recherche du temps perdu*).

Phèdre : Proust et Zola en font une référence majeure du théâtre classique, le premier pour ses qualités dramaturgiques, le second pour les résonances qu'entretient l'argument dramatique avec le récit. Chez Duhamel ou les Goncourt, les mentions de *Phèdre*, et plus généralement de Racine, situent le théâtre dans le genre classique, mais, chez Duhamel par exemple, ne supposent pas forcément le respect. Les romans canadiens-français (citons ici *D'un Océan à l'autre* de Roquebrune et *Le Dilettante* de Robillard qui, bien qu'ils ne fassent pas partie du *corpus*, nous intéressent pour leurs réflexions sur le théâtre et plus généralement sur la culture) font de la pièce de Racine un classique qui fait consensus dans le théâtre français. Pourquoi une telle attirance pour l'œuvre racinienne ? En effet, dans les romans où le théâtre « sérieux » est l'enjeu de la sortie, la représentation des classiques prime et en particulier celle de *Phèdre*. Parangon de la littérature classique du XVII$^{e}$ siècle, cette pièce de Racine, insérée dans la diégèse, agit tel un hommage à l'art théâtral ou une référence à l'aune de laquelle il faut se mesurer. Le cliché culturel reconduit par l'école et les études littéraires est reproduit dans le roman : Sainte-Beuve, lors de la septième conférence de l'Odéon reprise dans ses *Propos littéraires*, fait de la *Phèdre* de Racine le canon classique, « le chef-d'œuvre du genre[365] » dans lequel la douleur vertueuse témoigne de la moralité de la pièce et

[364] Nous pourrions ajouter ici *D'un Océan à l'autre*, de Robert de Roquebrune, où l'argument de Phèdre est narré par le valet du personnage principal.

[365] Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires T.1*, Paris, Garnier Frères Libraires-Éditeurs, 1876, p. 78.

dans lequel le génie poétique de l'auteur s'exprime. Le constat de Brunetière est identique quant au « génie[366] » de Racine et à la grandeur de *Phèdre*, même s'il critique, entre autres, son aspect « trop grec[367] ». En somme, l'équation est simple : Racine est le plus grand tragédien, *Phèdre* sa meilleure pièce. Mais c'est aussi, et c'est ce qui nous intéressera dans cette partie, d'une part le rôle par excellence pour une comédienne et, d'autre part, l'expression de la passion brute, animale, hors norme.

Le rôle de Phèdre dans *La Faustin*, de Goncourt, s'exprime selon une dimension charnelle et met en valeur la performance théâtrale de l'actrice. Dans ce roman, le personnage tragique habite le corps et l'esprit de l'actrice et les tentatives pour comprendre le rôle, pour s'identifier au personnage, voire pour devenir Phèdre, parcourent le texte. Pour mieux s'emparer du rôle, la Faustin rend visite à Monsieur Athanassiadis, professeur de grec, qui lui lira le texte originel de *Phèdre*, celui d'Homère. Ce sera l'occasion pour lui d'entrecouper sa lecture de commentaires esthétiques sur l'adaptation qu'en fait Racine, du type : « votre Racine, madame, a mal traduit cela[368] ». Déjà, le personnage dramatique est placé comme une figure mythique, dépassant les simples mortelles qui l'interprètent et l'habituelle représentation qu'on en donne :

> [Phèdre est une] figure de fatalité bien autrement grande, bien autrement humaine, bien autrement *nature* dans son ressentiment amoureux, que la femme conventionnelle et théâtralement *symptomatique*, peinte par le poète de la cour de Louis XIV […][369]

Le professeur de grec fait ici étalage de son érudition, mais pose aussi des questions d'esthétique théâtrale et d'analyse dramaturgique à creuser. D'une part, Athanassiadis confronte l'image naturaliste du personnage au classicisme auquel on le contraint traditionnellement. Grâce à ce personnage quelque peu atypique, Goncourt propose une nouvelle interprétation qui recoupe ses préoccupations esthétiques et émet la possibilité de les adapter à la scène. La femme « grande », « humaine » et « nature » ne suppose pas une conception naturaliste du personnage dramatique – ces qualificatifs ne font pas référence au peuple –, mais plutôt aux réalités des sentiments, à l'exhibition de la souffrance du corps et de l'âme produite par la passion amoureuse. Les leçons de Claude Bernard sur les phénomènes biologiques sont d'actualité et semblent ici inspirer le désir de voir en Phèdre une femme impétueuse et sensible, plus qu'une figure tragique. D'autre part, la pièce de

---

[366] Ferdinand Brunetière, *Les Époques du théâtre français*, Paris, Librairie Hachette, 1909, p. 151.
[367] *Ibid.*, p. 168.
[368] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 207.
[369] *Ibid.*, p. 213, 214.

Racine s'avère être un défi pour la comédienne, un rôle « trop multiple[370] » mêlant l'inquiétude de manquer de mémoire (« le rôle de Phèdre, on le sait, est un rôle de sept cents vers ») à celle de manquer de fougue :

> L'idée habitait l'artiste, que s'il ne lui était pas accordé par le hasard d'avoir son être remué par une passion, un caprice fougueux, une passade tempétueuse, par une brusque révolution dans le train-train de son existence amoureuse, elle ne trouverait pas la tendresse, l'ardeur, la flamme, enfin les moyens dramatiques qu'exigeait le rôle de feu de Racine[371].

Non seulement la création d'un rôle requiert un investissement physique et émotionnel, mais l'interprétation juste du personnage de Racine demande, selon la Faustin, de partager ces émotions. D'ailleurs, le travail de ce rôle « fait repousser chez elle un tas de sentiments jeunets amoureux, poétiques, au milieu desquels mon prosaïque individu…[372] » La Phèdre de Racine est donc ce « rôle de feu », symbolisant la passion et l'abandon charnel. La Faustin l'interprète d'ailleurs de cette manière, lorsque, entrant en scène :

> La Faustin murmurait ces vers avec l'abandonnement d'un corps, s'en allant dans une défaillance d'amour, et avec, dans la voix, ces notes mouillées, qui, dans une salle de spectacle, font que les yeux qui s'y aiment, se cherchent des yeux[373].

La représentation évoque chez l'actrice, mais aussi chez le spectateur, un sentiment d'amour et de peur de le perdre.

Après de nombreuses répétitions et le travail acharné de la Faustin pour incarner le rôle, la première a lieu au Théâtre-Français. Le chapitre commence juste avant l'entrée en scène de l'actrice, pour qui l'excitation est à son comble. « Toute trépidante dans la coulisse[374] », elle se prépare déjà à entrer en scène « en écartant de ses mains tendues le vide devant elle ». La narration continue, lorsqu'elle apparaît « sous ces voiles pesants, sous ces voiles trop lourds pour sa faiblesse ». Après de tonitruants applaudissements :

> [...] la reine amoureuse, de cette voix attaquant la fibre, et que le siècle passé baptisait de voix *intéressante*, commence le récit de sa flamme secrète pour le fils de Thésée, et à chaque vers qu'elle dit, elle sent, peu à peu, se dissiper cette atmosphère de séparation, qui, dans les premières, au lever du rideau existe entre le public et l'acteur, ce manque de contact presque intraduisible, et comparable à la superposition de gazes transparentes, jetées entre eux, et que la réussite dissipe, balaye une à

[370] *Ibid.*, p. 317.
[371] *Ibid.*, p. 263.
[372] *Ibid.*, p. 224.
[373] *Ibid.*, p. 327.
[374] *Ibid.*, p. 279.

une, à mesure que la pièce marche[375].

Alors que « la reine » – en effet, ici, la Faustin est autre, elle devient le personnage qu'elle incarne – exprime ses sentiments puissants, profonds et funestes pour Hyppolite, la séparation entre le plateau et la salle se dissipe pour devenir une fusion ou du moins un contact étroit. Écoutons la prosodie de l'énoncé, scandant, avec Phèdre, sa litanie amoureuse. Sa longueur et son organisation syntaxique tendent à signaler un climax temporel : le temps passé, celui où l'on parlait d'une voix « intéressante », émerge au fur et à mesure des vers déclamés. L'habituelle distance du public des premières s'estompe au profit d'une attention totale : à la fin de l'acte « ce ne sont plus que des bravos, c'est le susurrement approbateur d'une salle gagnée, conquise ». La narration tend à mettre en scène cette gradation pour conquérir aussi le lecteur et l'inclure dans la salle. Le rythme de cette description de la Faustin en scène et le choix des termes emphatiques participent à cette symbiose du lecteur-spectateur avec le spectacle.

> Et l'affaissement de la fille de la chair, courbée sous la colère de Vénus, et le désordre fou, et le trouble inquiet, et l'emportement furieux, et le retour attendri de son aveu amoureux : tous ces mouvements et ces péripéties de l'âme de Phèdre, la Faustin les traduit et en donne l'émotion au public, par les modulations les plus touchantes, par les transitions les plus légères, par les nuances les plus savantes, par toutes les ressources et les finesses de l'art dramatique, et par l'emploi merveilleux du médium, du plein de sa voix sur une note basse, et par la conduite, à travers une succession de tons gradués et touchants, de tirades qu'elle achève et détache avec un trait de force.

Dithyrambique, le narrateur exalte la présence de la Faustin sur les planches et l'accord parfait avec lequel elle interprète le rôle racinien. Cherchant à rendre l'ampleur du jeu, le narrateur use de la rhétorique pour mettre en mots les sons du théâtre. Ce qui, pour le théâtre, est primordial, c'est-à-dire la voix, ce « merveilleux médium », est impossible dans le roman. Toutefois, il reste l'art de l'écrivain pour transcrire en mots les sons, les effets du théâtre. Pour exemple, le polysyndète (« et le désordre fou, et le trouble inquiet, et l'emportement furieux, et le retour attendri ») ainsi que les épithètes qualifiant l'émotion du personnage nourrissent le roman de ce qui participe à l'art théâtral. Pour le dire autrement, ce que fait ici Goncourt, c'est rendre l'interprétation de la Faustin dans le roman. Plus expressément, les qualificatifs de la voix de l'actrice expliquent les réactions enthousiastes du public.

Dans ce passage transcrivant la représentation de Phèdre en public, plusieurs points sont soulignés : tout d'abord, le talent de l'actrice tend à abolir la

[375] *Ibid.*, p. 280

distance plateau/salle, pour fusionner ensuite avec le public dans un mouvement engageant aussi les lecteurs du roman. Enfin, le retour en coulisse de la Faustin, « pâmée dans le fauteuil », la montre dans un état de tension important : « [...] l'on pouvait voir sur son cou, sur son dos, sur ses épaules, un travail remuant des nerfs semblable à celui qui leur vient après un violent exercice physique[376]. »

Sous les projecteurs, le personnage s'est emparé de la tragédienne, elle en sort éreintée, transie par le rôle. Le plateau devient un lieu en dehors du temps diégétique et dramatique puisque seuls quelques passages de *Phèdre* sont donnés à lire pour que le lecteur suive la progression de l'acte et que la narration se concentre sur la voix et la puissance du jeu de la Faustin. De plus, ce passage est déterminé par l'entrée et la sortie de scène de l'actrice. Entre-temps, par la transformation de l'actrice en personnage de théâtre sur les planches, le lieu de l'action scénique s'assimile à un au-delà de l'espace concret des tréteaux.

Le reste du chapitre narre, successivement, les actes de la pièce entrecoupés des passages en coulisse ou dans la loge, plus ou moins visitée par les admirateurs. À aucun autre moment, l'état de grâce du premier acte ne se reproduira : le reste de la pièce se joue comme en suspens, baignant dans une aura que Benjamin définit « comme l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il[377] ». Le plateau, très proche, devient pourtant le lieu d'une transformation. Durant la représentation, le temps n'existe plus, l'acteur devient le personnage. Pour autant, l'authenticité, chère à Benjamin, est à son comble : « l'ici et le maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité[378] ». Dans ce passage, le plateau se pense comme un espace sacré. Jouer Phèdre sonne comme le leitmotiv de la Faustin, puisque les références au rôle s'égrènent dans le texte et que le personnage dramatique fait figure pour l'actrice de double inaccessible, de modèle rêvé. De plus, c'est la première fois qu'un élément visant à « faire théâtre » est évoqué dans le roman. Jusqu'ici, nous n'avions croisé (mise à part Danielle jouant *Ondine* dans *Mathieu*) que des comédiennes sans talent et le théâtre ne se résumait qu'à un étalage de chair. Ici, est donné à lire l'acte théâtral dans sa magie et le lien qui permet la réalisation du théâtre est apparu : plateau et salle se sont réunis dans la représentation.

Le personnage de Phèdre est mis à l'épreuve dans un autre roman, *Dinah Samuel*, de Félicien Champsaur, et sur un autre plateau, la Comédie-Française. L'une des premières sorties au théâtre de Montclar, fraîchement débarqué à Paris,

[376] *Ibid.*, p. 281.
[377] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 278.
[378] *Ibid.*, p. 274. L'original est à entendre comme « positif » de la production photographique.

l'amène à assister à la représentation de *Phèdre* donnée à la Comédie-Française, où le rôle-titre est interprété par Dinah Samuel.

> Un dimanche il avait assisté à une représentation, en matinée, à la Comédie-Française. On jouait, avant une comédie de Molière, une tragédie de Racine : *Phèdre*. Patrice Montclar fut ravi. Il songea que ce serait beau d'avoir cinq actes, écrits par lui, représentés sur cette scène par de tels acteurs. La femme qui tenait le rôle de l'épouse adultère brûlée par les amours était une actrice très célèbre qui avait nom Dinah Samuel. Alors, elle occupait la chronique par ses excentricités voulues et le prestige de son génie. C'était une juive, grande et maigre, avec des cheveux fauves et des sourcils châtains. Patrice Montclar l'admira et garda, dans son souvenir, l'impression de sa voix et de son geste. Dinah Samuel exhalait la plainte de Phèdre torturée par sa passion et jetait à l'espace son élégie frissonnante et ses âcres douleurs charnelles :
>
> C'est Vénus tout entière à sa proie attachée[379].

Les éléments qui caractérisent la comédienne des romans sont là, en germe dans le texte, en germe dans la scène de théâtre. De la figure de la comédienne travestie pour le personnage de Phèdre, de sa féminité exacerbée, de la passion dégagée par la femme de théâtre, de l'importance des poils et de la chevelure mettant en valeur la nudité, Patrice est saisi par cet étalage de désirs que le théâtre lui offre. C'est un double jeu qui est ici dévoilé : le désir exhibé de Phèdre, mais également, celui de Dinah Samuel. L'« épouse adultère brûlée par les amours » est brillamment interprétée par Dinah Samuel qui « exhalait la plainte de Phèdre torturée par sa passion et jetait à l'espace son élégie frissonnante et ses âcres douleurs charnelles ». Le rôle tragique évoque une palette de sentiments puissants, comme surgis du tréfonds de la femme. La plainte de la comédienne rend palpable la douleur du personnage dramatique. Ce désir idiosyncrasique de Phèdre est exprimé par la présence que lui donne Dinah Samuel et c'est de là que naît le désir de Patrice. Par le truchement du personnage tragique, Patrice a senti s'éveiller son désir pour Dinah Samuel ; sa passion pour l'actrice est donc apparue dans un premier temps par le biais de l'art, de l'interprétation de « tels acteurs » et du personnage racinien. Ensuite, au fur et à mesure de sa progression dans le milieu culturel parisien, Montclar ne fera du théâtre qu'un prétexte pour rencontrer l'actrice, sans porter d'intérêt artistique à ce lieu.

À cette première performance de l'actrice en scène est connoté le jeu presque félin de Dinah. La narration se poursuit d'ailleurs ainsi :

> À ce moment, l'actrice levant son bras grêle et nu, avait montré, à l'aisselle, une touffe de poils châtains, allongés sur la chair par une légère sueur, et, de la sorte, avait ajouté à son cri échappé de femme en rut la note mystérieuse de son corps. Dinah Samuel avait produit, tandis qu'elle achevait de proférer le vers empli des désirs inassouvis de

[379] Champsaur, *Dinah Samuel*, *op. cit.*, p. 38-39.

> l'épouse de Thésée, une soudaine évocation de bête. Patrice avait présente devant les yeux, dans le jardin du Luxembourg, à travers lequel il se dirigeait vers le carrefour de l'Observatoire, cette note jaune et brute qui avait précisé pour lui, sous les voiles, dans la silhouette svelte de la tragédienne, la femellerie intime[380].

Les « poils », la « sueur », le « cri échappé de femme en rut », « une évocation de bête », « la note jaune et brute », enfin « la femellerie », les sèmes parcourant ce passage révèlent sans équivoque l'animalité du jeu de l'actrice perçant sous le personnage déjà violent et sexualisé de Phèdre. Toute la passion du personnage tragique s'exprime à travers la force d'interprétation de la comédienne, pouvoir relayé par son corps, son intimité. De là, la sexualité de la femme se mêle à celle du personnage dramatique et rend présent le théâtre.

La pièce de Racine incarne dans ces deux romans l'archétype de la dramaturgie classique et les romanciers s'en emparent pour montrer la femme-passion sur scène. Les sentiments sont dévoilés sans ambages, découverts au regard voyeur du public. Montclar ici se repaît de la silhouette qui transparaît sous le tissu : la peau est toujours présente et le corps de l'actrice ne s'efface pas sous le costume ni sous le personnage. S'il y a transformation de la comédienne en personnage dramatique, le corps reste concret, visible par les spectateurs et donc objet de désir. Pourtant, dans *Dinah Samuel* comme dans *La Faustin*, désir et sexualité ne riment ni avec exhibition, ni avec perversion. *Phèdre* serait le « nu » intellectuellement habillé, le nu légitime et légitimé par son statut de tragédie.

## Brouillage des identités

Ces remarques sur la porosité des représentations de la comédienne et de la gourgandine, sur les rapports entretenus avec le stéréotype répandu par le discours social, mais aussi le travail de l'auteur pour qualifier la femme de théâtre et son devenir personnage nous conduisent vers une dernière piste, celle qui relie la femme à l'actrice. Sont-elles une seule et unique personne, mariant vie galante et vie professionnelle comme Nana ? Comment sont-elles décrites dans le roman et quel est leur rôle dans le texte ?

Le roman de Goncourt, *La Faustin*, tend à complexifier la lecture caricaturale et réductrice d'une comédienne échappant à la prostitution classique pour finalement faire usage de son corps sur les planches. Sans pour autant reprendre le parcours de la femme de la rue au plateau de théâtre, il s'agit

[380] *Ibid.*, p. 39.

maintenant de voir si les identités se croisent plus qu'elles ne divergent. Tout d'abord, comme nous l'avons vu précédemment, le lien prostitution/théâtre reste fort :

> Ah ! cet homme… jamais on ne saura quelle dégoûtante cuisine il me contraint de faire de mon corps pour la réussite de ses machines… Elle est bonne…Ils disent, ces messieurs, qu'ils nous donnent de l'argent… Allez, cet argent est bien à nous, la traite des blanches, ils la font tous les jours avec notre jeunesse, notre beauté. S'agit-il d'une subvention, d'une levée d'interdit de la censure, d'une faveur, d'une décoration, de n'importe quoi ? Ils nous lancent aux culottes des puissances, des ministres, des secrétaires, des valets. Sans Flamme-de-punch, croyez-vous que Machin aurait eu le renouvellement de son privilège pendant dix ans, et croyez-vous que sans le Cachalot, Chose aurait eu la collaboration d'une Excellence… Ah ! les vieux gâteux du ministère d'État, les jeunes scrofuleux du bureau de la Presse, les bons hommes embêtants du feuilleton dramatique, ce qu'il m'a été commandé d'en subir… Ne s'est-il pas mis dans la tête d'être officier de la Légion d'honneur ? Va-t-il falloir coucher pour ça ![381]

Le proxénétisme que met en place le Marquis de Carsonac, le « populaire auteur du *Crime de Puidarieux*[382] », est clairement stipulé dans cette tirade dans laquelle Bonne-Ame constate que la femme de théâtre est engagée pour ses atouts de femme plus que pour ses qualités de comédienne ; elle est manipulée par les hommes gérant des affaires économiques et sociales. Il ne faut pas oublier en effet que le théâtre est une institution répondant aux lois du marché et commandée par les hommes au pouvoir. Selon Bonne-Ame, pour un homme, posséder une « belle escorte » est un capital symbolique de taille qui permet d'accroître son capital économique. En somme, les hommes entretiennent les actrices qui doivent, en retour, leur rendre des faveurs. L'équilibre de ce type de relation est fondé sur un échange donnant-donnant : les actrices donnent aux hommes la possibilité de se faire une situation, situation qui leur permet en retour d'être entretenues. Poser ainsi l'équation évacue tout à fait la notion de théâtre qui, de toute manière, n'est présentée dans le texte que comme un moyen pour survivre. Point d'art, point de représentation artistique. L'intérêt se situe ailleurs, dans le corps de la femme, dans l'argent qu'elle dépense et qu'elle procure. Pourtant, le personnage de la Faustin vient nuancer l'affirmation de Bonne-Ame. Pour la comédienne, le corps est un outil de transformation pour devenir un personnage dramatique et pas seulement un objet à exhiber. Dans la loge, avant la représentation, un cortège de gens bien intentionnés (le médecin, le peintre couturier, le dentiste) défile pour aider la Faustin à prendre possession de Phèdre, à devenir physiquement Phèdre. Tout commence par la

[381] Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 197-198.
[382] *Ibid*., p. 191.

répétition du rôle auprès de sa sœur :

> Et la Faustin se mettait à jouer ainsi qu'au théâtre, en scandant, chaque hémistiche par cette phrase : « Ça te va-t-il, ça, enfin ? ». Et Bonne-Ame avec des hochements de tête, des avances de lèvres boudeuses, des monosyllabes de doute, des interjections de glace, des *peuh* bonassement désespérants, jetait sa sœur dans un travail irrité, un effort grincheux, une recherche rageuse ; et ne se montrant jamais complètement contente de l'intonation nouvelle, du geste refait de l'intention dernière, au bout d'une heure de cette contradiction, de ce harcèlement, de cette dissimulée et entêtée contestation du talent de sa sœur, elle arrivait à faire rentrer la tragédienne dans la femme. Et la voix vibrante, et le geste passionné, la Faustin était en train de donner tous ses effets devant Bonne-Ame[383].

« Jouer ainsi qu'au théâtre », « faire rentrer la tragédienne dans la femme », « donner tous ses effets ». C'est le travail acharné de ceux qui, sur une scène de théâtre, veulent donner corps au personnage dramatique, de ceux qui souhaitent interpréter au plus juste un personnage. Dans le cas de la Faustin, c'est Bonne-Ame qui joue le rôle du répétiteur et qui permet à la Faustin de devenir comédienne pour faire pénétrer (« rentrer » lit-on) le personnage dans son corps de femme. Si le théâtre est une exhibition tolérée de la femme, qu'il est un théâtre du corps faisant du physique de la comédienne son principal atout scénique, le théâtre est aussi un art de l'artifice, de la transformation du personnage romanesque (qui répète un rôle) à la tragédienne (qui donne vie au personnage de théâtre). Par le truchement de l'actrice, nous avons affaire ici au passage d'un monde à l'autre, du personnage romanesque au personnage dramatique. Dans le cas du roman de Goncourt, la Faustin est un personnage créateur : elle se crée une nouvelle identité, de femme elle devient tragédienne et déjoue l'impasse dans laquelle les lieux communs amalgamant l'actrice et la prostituée l'enfermaient. Ici, être tragédienne ne se réduit pas à une fonction ou à un métier, c'est être une autre, c'est devenir un autre personnage. Avec volonté et acharnement. C'est là aussi que se dessine le théâtre : par le jeu théâtral, le « je » devient pluriel.

La distinction faite entre la femme et l'actrice se lit dans les mots prononcés par la Faustin à son amant lord Annendale. Ils commentent alors leur dernière soirée :

> [La Faustin] – Vos compatriotes n'aiment donc que des femmes de théâtre ?
>
> [Lord Annendale] – En effet, c'est assez général chez nous.
>
> – Et vous croyez qu'ils aiment la femme ?
>
> – Comment cela ?
>
> – Qu'ils aiment la femme pour elle-même ?

[383] *Ibid*., p. 276-277.

> – Mais… pour mon compte…
>
> – Non, je vous le dis, – s'écria tout à coup la maîtresse de lord Annendale, en s'animant et jetant le chien à terre, et se mettant à marcher avec violence dans le salon ; – je vous le dis, ce n'est pas la femme qu'ils aiment, c'est son talent… ah *ouiche*, son talent ! – et la Faustin eut un haussement d'épaules superbe, – ce qu'il aiment dans leur maîtresse… ce sont les applaudissements de la foule, les réclames des journaux, les louanges des salons… le bruit qu'elle fait… mais la femme ?[384]

La femme semble être plus désirable lorsqu'elle se transforme en comédienne et que ce statut l'anime et la détermine. Ici, plus encore, la Faustin se trouve confrontée, par ses comportements, aux griseries induites par le théâtre. Dans la dernière réplique de la Faustin, le narrateur multiplie les termes marquant le jeu de la jeune femme. Son « animation », sa marche violente, et surtout son « haussement d'épaules superbe » tendent à associer la femme à son métier de comédienne. Le narrateur la montre dans un énervement qui, s'il n'est pas joué, est empreint de théâtralité. La dichotomie scène/salle et féminin/masculin est sans appel : sur scène s'exhibent les femmes, dans la salle, les hommes les contemplent[385]. Ce n'est donc pas tant le regard sur la femme qui cristallise les fantasmes, mais le regard porté sur la comédienne, sur celle qui a le pouvoir de se métamorphoser et, de là, sur le personnage dramatique. En effet, elle n'est pas seulement femme, elle porte en elle les traces des rôles endossés, les traces des personnages dramatiques féminins aux passions, aux peurs et aux colères exacerbées. La Faustin contient donc les autres « je » qui la façonnent en tant qu'actrice, ses doubles de théâtre en quelque sorte, et le passage d'une identité à l'autre se fait par le théâtre, que ce soit pendant les temps de répétition, le passage à la scène, ou encore dans les moments d'intimité dans la loge.

> Dans cette loge, la femme n'était plus la femme du faubourg Saint-Honoré et de partout ailleurs, la femme dont le regard, le sourire, l'expression amoureuse du visage, appartenait à son amant seul. Là, dans ce tiède recoin, dans ces entrailles, pour ainsi dire, du théâtre, il revenait en elle un peu de l'ancienne Faustin, et de cette coquetterie générale que l'actrice a pour tout le monde. Ses yeux s'armaient involontairement de provocation, son sourire prenait un rien de prometteur, ses gestes d'amitié s'enveloppaient de caresse tendre. Il se glissait en sa personne tout ce avec quoi, une femme galante de haut parage, parle discrètement et d'une manière voilée, au désir de l'homme, et se livre à son métier de faiseuse d'amoureux. Là, dans cette loge, tout à coup la Faustin sortait de l'apaisement de sa tenue, du calme de son maintien, de son sérieux actuel, pour entrer en de l'amabilité fébrile, en un travail de grâce excitante et d'esprit d'attaque. Enfin, c'était en quelque sorte chez la

[384] Edmond de Goncourt, *La Faustin, op. cit.*, p. 367.

[385] Le rôle des spectatrices sera aussi une piste à explorer. Nous avons rapidement abordé celle du *Mythe de Narcisse et de la nymphe Écho* dans *La Curée,* pâmées face aux monceaux d'or et piquées par la nudité de Renée. Nous aborderons la place des spectatrices au second chapitre.

> femme, une sorte de transformation *courtisanesque*, qui, sans qu'il en dît un mot, mettait au supplice son amant[386].

Sous l'influence du monde théâtral, la sensualité de la femme s'épanouit. La comédienne est apparentée à la prostitution et au désir, dont acte. Mais ici une autre dimension de ce dualisme est donnée à voir : dans sa loge, la Faustin passe de la femme sur scène, se montrant en public, à l'intimité « courtisanesque », connotée sexuellement. L'espace de la loge et des coulisses exalte la féminité et semble ordonner une attitude considérée comme dissolue. En somme, la Faustin ne peut se soustraire à la pensée courante qui fait de l'actrice une mangeuse d'hommes et elle agit en conséquence. Mais il ne faudrait pas associer sans discernement actrice et débauche. Le narrateur intervient dans le texte pour justement introduire dans le personnage de l'actrice le dur labeur qu'est le métier de comédienne :

> Il y a encore une particularité à noter chez les actrices, dans cette période de l'incubation d'un rôle, et surtout dans le labeur agaçant et contrariant des répétitions, elles sont comme enveloppées d'austérité, de froideur, d'*insexualité*[387].

La remarque du narrateur, présent à ce moment dans le texte pour dresser une sorte de panorama du monde du théâtre, englobe la Faustin dans sa génération d'actrices, rendant d'autant plus concrets et plausibles les sentiments tumultueux qu'elle traverse durant la création du rôle. Tout n'est pas que prostitution, même si, toujours, la dimension sexuelle (ou « asexuelle ») apparaît, de manière plus ou moins explicite.

Pour caractériser la comédienne représentée sous ses attraits féminins et sexués, Goncourt propose dans la préface de *La Faustin* le néologisme « féminilité », contraction de féminité et de masculinité. Ce que Goncourt souhaite saisir dans son roman, c'est « toute l'inconnue *féminilité* du tréfonds de la femme que les maris et même les amants passent leur vie à ignorer[388] ». La figure hybride qui naît sous ce terme marie les extrêmes, brouille les genres. Les titres de certains romans d'actrices, qui ne sont autres que les noms des femmes de théâtre dans le roman, portent déjà les caractéristiques de ce mélange des genres. La Faustin résonne en masculin (ce n'est pas de la Faustine dont on parle) et fait aussi référence à Faust, autre mention théâtrale avec Phèdre présente dans les romans et offrant au récit la possibilité de devenir un prolongement à la scène du théâtre. La passion, le pacte avec le diable sont des pistes soulevées par la femme de théâtre dans le roman : les hommes qui s'éprennent de Nana ne perdent-ils pas (l'argent, voire la

[386] *Ibid.*, p. 359.
[387] *Ibid.*, p. 29.
[388] *Ibid.*, p. 180.

vie) ? Dinah Samuel et les autres ne manipulent-t-elles pas leurs amants pour vivre à leurs crochets ? Là encore, prostitution et intrigue se mêlent sous la figure ambivalente de l'actrice.

Cependant, l'ambiguïté de cette figure met en évidence le paradoxe qui sous-tend cette écriture de la sensualité : le paradoxe d'une Femme comme « condensé » de toutes les femmes, devenant femme-passion ou femme au pouvoir érotique, relève par là le défi de synthétiser les charmes et les fantasmes qu'elle soulève. C'est d'ailleurs sous ces traits que Sylvie Jouanny étudie *La Faustin*. Dans *L'Actrice et ses doubles*, elle pose le personnage éponyme comme « un personnage de synthèse » :

> Cette mise en perspective de *La Faustin*, en dehors de la logique diachronique des œuvres, nous a conduits à souligner l'aspect de la femme hyperbolique qui caractérise l'actrice : « un concentré » ou « un sublimé » de femme. En toute actrice se cache une femme ; en toute femme, une actrice ; la femme n'étant qu'artifice, l'une peut se substituer à l'autre. L'actrice est presque une figure mathématique, du fait de son aspect composite et pourtant homogène – un ensemble de points distincts aboutissent à un tracé global – et, surtout de son abstraction : *La Faustin* a l'originalité de concentrer des éléments disséminés dans les autres œuvres et d'en faire, somme toute, un personnage de synthèse[389].

En envisageant l'étude de la scène de théâtre dans les romans et en plaçant notre réflexion dans un *corpus* aux bornes étendues, ouvrant ainsi à des romans qui ne traitent pas dans leur ensemble du théâtre, nous pourrions aussi parler, plutôt que de « sublimé » ou de « concentré » de femmes, de brouillage des identités. Ce type de réflexion nous engage non seulement vers un mélange des genres romanesques et théâtraux, mais aussi un mélange du féminin et du masculin qui caractérise les personnages de plusieurs femmes de théâtre : la Faustin, Dinah Samuel, Nana, mais aussi Rachel.

Dans la femme de théâtre représentée dans les romans, il y a donc la femme, le théâtre, mais aussi, une part un peu plus cachée : l'homme et l'animal. Cette multitude des « je » se retrouve aussi dans *Dinah Samuel* :

> Ais-je chéri sincèrement Dinah Samuel ? Oui, parce que j'ai chéri Phèdre, Monime, doña Sol, doña Maria de Neubourg et que la tragédienne représentait au théâtre mes amoureuses imaginaires du collège. À la ville, c'était différent[390].

Sur le plateau du théâtre, Dinah Samuel représente les personnages dramatiques, leur donne vie. La scène de théâtre et le récit qui l'enchâsse font cas de

[389] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 237
[390] Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, *op. cit.*, p. 386.

cette fascination pour la transformation d'une en plusieurs, par la capacité de la comédienne à devenir autre, à rendre présentes, pour les personnages du roman, les femmes de papier. La figure de l'actrice est dans ce cas au-delà de la figure de la femme puisqu'elle contient toutes les femmes. De plus, la situation est multiple car, outre les codes culturels, deux dimensions se superposent : celle du roman et celle du théâtre. Nous avons affaire à un second degré de l'écriture, celui où le médium théâtral est convoqué dans le médium romanesque. Le personnage romanesque de la femme de théâtre devient l'entité synthétisant les fantasmes de la littérature et le miroir sur lequel se projette la Femme idéale : « Dinah Samuel est plus qu'une femme, car elle semble personnifier un idéal ; c'est la femme, comme fut Ninon de Lenclos[391]. » À la fois réelle et fantasmée, l'actrice porte en elle la mémoire des siècles passés, des hommages reçus, mais aussi un univers d'artificialité et de culture littéraire :

> La femme est un sexe, un corps interdit, un tabou. Les noms de personnages auxquels renvoie implicitement le roman annoncent la couleur interdite et fatale dans *La Faustin* : *Le Faust* de Goethe qui vendit son âme au diable et séduisit Marguerite; la Juliette, de Sade ou bien encore la Juliette de Shakespeare, qui, en aucun cas, n'eût dû s'éprendre d'un Montaigu; ou bien encore, et de manière constante, telle une métaphore filée, Phèdre, qui, au grand jamais, n'eût dû porter ses yeux sur le fils de Thésée et se rendre coupable de sentiments incestueux[392].

Est-il besoin de rappeler ici tous les jeux onomastiques qui parcourent ces récits, rappelant les uns les personnages de théâtre, les autres les personnages romanesques ?

De plus, à l'incarnation des personnages dramatiques, à cet idéal de femme, s'ajoute une nouvelle strate : celle du corps romanesque permettant au personnage dramatique de prendre vie. Donc, si la mise en texte du théâtre se fait par un déploiement des figures de la femme, il s'avère inutile de séparer la femme des courbes de son physique et de l'actrice puisque les identités sont brouillées.

Lors de la visite du personnage principal, Patrice Montclar, à l'actrice, Dinah Samuel, celui-ci

> vit devant lui se camper, charmant et joli, un garçon au veston court et au pantalon de flanelle très fine, le veston assez large, le pantalon collant aux cuisses. L'androgyne avait encore des babouches à rubans, une collerette droite et une cravate en dentelle, des cheveux blonds, presque roux, frisés et luxuriants, mais teints : c'était Dinah Samuel en costume

[391] *Ibid*., p. 447.
[392] Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, *op. cit.*, p. 215.

d'atelier[393].

Dès la première rencontre, tout est là : la femme, l'actrice, la géniale qui mêle à la mode ses excentricités et qui étale les charmes de sa chevelure. Ce type de personnage se révèle être le mannequin rêvé pour correspondre aux poncifs des comédiennes prostituées généralement véhiculés par le discours social et reproduits dans certains romans. Dans le roman de Champsaur, les figures se confondent et forment une sorte d'humanoïde se prêtant à tous les extrêmes. Le personnage de Dinah Samuel est révélateur de cette hybridation par les goûts lesbiens qu'elle affiche, devenant l'incarnation d'un imaginaire sexuel déjouant les interdits. La relation qu'elle entretient avec Alice Penthièvre, appelée aussi Mlle Sosie, en est l'exemple typique. L'attirance de l'identique représente, de plus, l'autosatisfaction et le narcissisme de Dinah Samuel. L'identité sexuelle déviante du personnage permet une désidentification de la femme de théâtre pour devenir La Femme, avec une majuscule, sorte de multitude sexualisée. Chez Dinah Samuel, il n'y a plus de base solide (femme, lesbienne, actrice) mais un jeu constant d'allée et venue d'une catégorie à une autre. La femme-actrice devient le support aux fantasmes et, en termes forts négatifs, la femelle que se représente l'imaginaire masculin. C'est sous cette figure multiple et hybride (masculine, féminine, animale) qu'est représenté le personnage de l'actrice.

Particulièrement dans le roman de Champsaur, la distinction entre théâtre et théâtralité prend tout son sens. Tout comme Roland Barthes dans son analyse de la *Sarrasine* de Balzac, nous ne pouvons plus raisonner en termes de classification biologique et psychanalytique (être le phallus ou l'avoir[394]), mais selon le champ symbolique de la performance théâtrale comme travestissement. Pour saisir le personnage de la femme de théâtre, il faut passer par le déploiement des symboliques qu'il génère : la sensualité du corps, la catin, l'actrice, le personnage dramatique. La femme de théâtre dans le texte dépasse les genres puisque le théâtre se finalise, par définition, par le passage à la scène.

Malgré, ou avec, la prépondérance dans les romans de la culture classique

[393] Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, *op. cit.*, p. 96.

[394] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 38. « À première vue, Sarrasine propose une structure complète des sexes (deux termes opposés, un terme mixte et un terme phallique : 1° être le phallus (les hommes [il cite ici des exemples de *Sarrasine*]); 2° l'avoir (les femmes [exemples de *Sarrasine*]; 3° l'avoir et l'être (les androgynes [...]); ne l'avoir ni l'être (le castrat) ». Or, cette classification ne fonctionne pas dans *Sarrasine*, certaines femmes par exemple n'ont pas le même rôle symbolique : Roland Barthes propose comme exemple l'opposition mère/fille récurrent dans le texte et rappelle que les « hommes de l'histoire se placent mal du côté de la virilité pleine ». Ainsi, la répartition des personnages autour de la castration (châtrant/châtré et actif/passif) se révèle plus féconde que celle des sexes biologiques.

plaçant *Phèdre* comme parangon de la dramaturgie française, c'est le désir qui est associé au théâtre et, par là, la scène de théâtre devient dans le roman l'espace où peuvent s'épanouir les lieux communs de la femme, traduisant l'actrice au mieux en femme fatale, au pire, en prostituée et dans tous les cas dépendant d'un système économique masculin[395]. Le théâtre dans le roman s'apparente à une monstration des corps et une mise en récit des désirs, cristallisés par ceux des spectateurs. La comédienne, à la fois caractérisée comme femme, gourgandine et sexuellement multiple, correspond à une figure hybride, supportant ainsi les condamnations et les tentations des personnages du roman, mais aussi du narrateur. Les scènes de théâtre, en creusant explicitement le spectacle du corps, remettent en question les rapports engagés entre le théâtre et la mise en scène des désirs. De plus, en plongeant dans l'exhibition de la femme « nue », dans un contexte de théâtralité, l'objet de notre étude remet aussi en cause la frontière féminin-masculin. Dans cette optique de brouillage des identités, le roman s'empare du théâtre pour en faire le lieu et la clef herméneutique du déguisement, voire de l'identité comme « performance ». Dans les romans étudiés, le narrateur profite du spectateur masculin pour exacerber la sexualité qui émane de l'actrice en la condamnant ou en la dessinant comme figure multiple, dépassant la simple équation femme = désir. En outre, la femme est ici au singulier, insistant par là sur la particularité du corps exhibé sur la scène : le devenir romanesque d'une seule actrice est en jeu dans le roman, qu'il soit dépendant de son talent ou de ses charmes. Deux romans font exception à cette règle : celui de Bessette, *Le Débutant*, décrit sur le plateau un ensemble de « beautés blondes ou brunes[396] » et celui de Zola, *La Curée*, laisse place à plusieurs corps dans *Le Mythe de Narcisse*, en particulier à ceux de Renée et Maxime. L'attention aux vêtements est, en général, axée sur le corps, mais sur « un » corps, celui de « La » comédienne, d'une seule comédienne.

[395] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit*, 1998.
[396] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 111.

# DEUXIÈME CHAPITRE

# LE THÉÂTRE COMME LIEU DE RASSEMBLEMENT DES CORPS

> [...] l'idée me vient [...] que si l'on pouvait trancher, séparer, par une dissection véritable l'édifice du théâtre, comme on le fait d'un fruit ou d'une coque, la salle et la scène – séparées, tranchées, disséquées dans le monde du spectacle – offriraient deux aspects, deux vues extraordinaires, invraisemblables. Le spectacle qui nous serait offert (par ces deux parties) donnerait du théâtre, par cette double vue, l'image en relief des sentiments et des idées dramatiques. Il ramènerait l'esprit au point de départ des méditations et des réflexions que l'on peut faire sur le théâtre[397].

La voie qu'ouvre Louis Jouvet en proposant cette dissection du théâtre nous invite à prendre de la distance par rapport au spectacle donné et à envisager l'étude, dans le texte, de l'espace théâtral dans sa totalité. Le théâtre dans le roman n'est pas seulement le lieu de dévoilement du corps ou un jeu sur la libido des spectateurs, c'est aussi un lieu public, à vocation plus ou moins artistique, inscrit dans la ville. Il s'avère donc nécessaire de lire la représentation du théâtre dans le texte non plus comme enjeu artistique ou comme divertissement, mais comme un espace déterminé socialement. De plus, outre la dualité de l'espace théâtral proposant ce don de « double vue » et son inscription dans le cadre urbain, le théâtre est aussi un bâtiment construit en plusieurs parties. Il sera intéressant de suivre l'intuition de Jouvet pour considérer le théâtre dans le roman, c'est-à-dire d'envisager les deux aspects retranscrits dans les romans – plateau et salle –, mais aussi de dépasser cette dualité pour visiter les coulisses, les loges, les couloirs. Le théâtre dans le roman est aussi l'occasion de placer les personnages en position de spectateur évoluant dans l'espace de la salle, mais aussi en position de juge esthétique, dernière piste de lecture que nous suivrons dans ce chapitre.

[397] Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, cité Mervant-Roux, *Assise du théâtre*, *op. cit.*, p. 123-124.

# I. LE THÉÂTRE COMME « OBJET » D'UNE CLASSIFICATION ESTHÉTIQUE ET SOCIALE

> « [le monde n'étant] qu'un plus grand théâtre »[398].
>
> « Un concentré d'urbain, croisement du salon et de la place, du privé et du public. »[399]

Les questions ponctuellement abordées de l'ancrage social, du regard des spectateurs et du parti pris esthétique de l'auteur incitent à prendre en compte les relations entretenues entre le théâtre et le milieu urbain, tout autant que celles entre le théâtre et les spectateurs. Nous étudierons, dans cette partie, la scène de théâtre comme une institution située socialement et géographiquement dans le texte. Ces jalons sont nécessaires pour traiter des particularités inhérentes aux sociétés canadiennes-françaises et françaises, mais aussi des singularités de certaines scènes de théâtre, hors des lieux institutionnalisés.

## A. THÉÂTRE ET CADRE URBAIN

Le théâtre, en général, est étroitement lié à la ville, il s'inscrit dans ses murs et se construit par rapport à elle : il est ce lieu de rassemblement qui permet de réunir les enjeux de la métropole (économie du spectacle, hiérarchie du pouvoir, sexualisation des rapports de force entre autres). Pour comprendre les liens entre la ville et la salle de théâtre dans les romans, il est nécessaire de porter un regard sociologique sur le théâtre dans le texte pour voir comment il s'articule avec la société dans laquelle il s'inscrit. Avant d'aborder les romans canadiens-français par le biais du milieu urbain et de leur société mise en texte, commençons par déplier les enjeux économiques et artistiques dans le roman de Colette, *La Vagabonde.* Le choix de ce roman n'est pas anodin : il révèle les soucis pécuniaires inhérents à la vie d'artiste mais aussi le choix d'une femme d'embrasser la carrière de mime et de danseuse. Il complexifie, ainsi, l'image du théâtre brossée dans les romans précédemment abordés.

---

398 Marcel Proust, *Le Côté de Germantes*, *op. cit.*, p. 166.
399 Georges Banu, *Le Rouge et l'or*, Paris, Flammarion, 1989, p. 66.

# 1. Faire du théâtre pour gagner sa vie

Dans *La Vagabonde*, Renée[400], cette « femme de lettres qui a mal tourné[401] » narre ses trois années passées entre cabaret et théâtre, théâtre et casino. Après avoir atteint le succès littéraire et défrayé la chronique avec son mari peintre, elle décide de le quitter, ne supportant plus ses frasques. Le milieu mondain dans lequel elle évolue condamne ce changement de situation et défend le bel homme. Contrairement à la majorité du *corpus*, ce texte est un roman de femme : femme narratrice et personnage principal, Renée choisi la voie théâtrale pour subvenir à ses besoins et cherche à se délier de l'influence masculines. Notons, d'ores et déjà, que, même si son compagnon de scène et mentor est un homme, la direction du théâtre est assurée par une femme.

## À l'Emp'clich'

À première vue, nécessités financières, sensibilité artistique et mondanité semblent liées dans ce roman. Mais, au théâtre, c'est le divertissement qui prime. L'Empyrée-Clichy, café-concert de la vie nocturne parisienne, offre une série de numéros qui rythment ainsi les soirées de la narratrice :

> Dix heures : j'arrive ; Mme Cavalier chante *Les Petits Chemineux*, *Le Baiser d'adieu*, *Le Petit quéqu'chose*, trois chansons. Dix heures dix : Antoniew et ses chiens. Dix heures vingt-deux : coups de fusil, aboiements, fin du numéro des chiens. L'escalier de fer crie, et quelqu'un tousse : c'est Jadin qui descend. Elle jure en toussant parce qu'elle marche chaque fois sur l'ourlet de sa robe, c'est un rite... Dix heures trente-cinq : le fantaisiste Bouty. Dix heures quarante-sept : les danseurs russes, et, enfin, onze heures dix : moi[402].

Dès le début du roman, l'endroit où se produit Renée est présenté comme un lieu de divertissement, distrayant grâce à ses nombreux numéros de chant, d'acrobaties, d'amusements divers décrits point par point dans leur inéluctable enchaînement. Chaque chose est à sa place et contribue à la réussite du spectacle : les spectateurs sont des habitués tapageurs et participent également par ce biais aux numéros. L'un d'eux, d'ailleurs, se fait repérer par la patronne pour avoir perturbé grossièrement la soirée : « C'est toi qui t'es levé pendant la pantomime, hein ? pour dire : "Elle me montre qu'un nichon, je veux y voir les deux ! j'ai payé deux linvés,

[400] Si l'homonymie avec le personnage féminin de *La Curée* est flagrant (d'autant que l'amant de *La Vagabonde* se prénomme Maxime), nous n'avons pas, à première vue, trouvé de relation entre le roman de Zola et celui de Colette.
[401] Colette, *La Vagabonde*, Paris, Albin Michel, 1988 [1910], p. 17.
[402] *Ibid.*, p. 7.

un pour chaque nichon !"[403] » Ne voit-on pas ici, reproduisant une pression sociale telle que la subissait René avec son mari Taillandy, les traces de la domination masculine pensée par Pierre Bourdieu ? La femme, et d'autant plus la femme de spectacle, ne serait-elle pas réduite à une « vocation », presque caricaturée ici ? Bourdieu définit celle-ci comme :

> cette rencontre entre les "attentes objectives" qui sont inscrites, surtout à l'état implicite dans les positions offertes aux femmes par la structure, encore très fortement sexuée, de la division du travail et les dispositions dites "féminines" inculquées par la famille et tout l'ordre social[404].

Toutefois, à l'Emp'Clich, les femmes artistes et la directrice du lieu tiennent à préserver de toutes dérives ce qu'elles considèrent comme un commerce artistique et non un effeuillage érotique. Ce spectateur, présenté comme malotru, est donc consigné pour huit jours, privé de spectacle pour le punir de ses emportements. Tout n'est donc pas toléré à L'Emp'clich', le théâtre n'étant tout de même pas un lieu de chahut. Renée partage la scène avec ces artistes de café-concert qui, fiers, défendent encore leur métier et leur art :

> Chimériques, orgueilleux, pleins d'une foi absurde et surannée dans l'Art ; eux seuls, eux, les derniers, osent encore déclarer, avec une fièvre sacrée :
>
> – Un artiste ne doit pas... un artiste ne peut accepter... un artiste ne consent pas...[405]

Pourtant, la prostitution est aussi courante dans les coulisses de ce monde que dans celui largement peint par les auteurs tels que Zola, Huysmans, Goncourt ou Bessette. Le personnage de Jadin, dans *La Vagabonde*, correspond au lieu commun relevé dans les romans qui mettent en valeur le passage de la rue à la scène comme parcours logique :

> Jadin est petite chanteuse, si novice au concert qu'elle n'a pas eu le temps encore d'oxyder ses cheveux châtains ; elle n'a fait qu'un saut du boulevard extérieur sur la scène, estomaquée de gagner, en chantant, deux cent dix francs par mois[406].

D'abord séduite par cette vie d'artiste, elle manque un soir à l'appel : Jadin a vite trouvé un « gourmet qui n'est pas du quartier[407] ». D'ailleurs, un de ses collègues la croise au boulevard « avec un type » :

> Elle avait des plumes comme ça ! et puis un manchon comme ça ! et une gueule à s'emm...er à cent francs de l'heure !
>
> – Si elle les touche les cent francs de l'heure, elle n'a pas à se plaindre !

---

[403] *Ibid*., p. 58.
[404] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit*, p. 64.
[405] *Ibid*., p. 42.
[406] *Ibid*., p. 18.
[407] *Ibid*., p. 20.

interrompt Brague, logique[408].

Gagner au mieux sa vie, quelle que soit la manière, s'avère être la chose la plus importante pour cette catégorie d'artiste. Mais, comme le prévoit Brague, elle reviendra un peu plus tard, « c'est une fille qui ne connaît rien à l'argent[409] ». Renée situe ses choix du côté de l'autonomie, d'une revendication féministe de ses qualités et capacités artistiques et non de la seule survie, sans autre ambition que l'argent. La prostitution et les liens entretenus avec l'argent sont des traits récurrents dans les romans traitant de divertissement théâtral. Dans le cas du roman de Colette, si la prostitution n'est pas explicitement condamnée et si l'érotisme n'est pas clairement représenté, l'argent et le corps séducteur restent les traits principaux du métier d'artiste. Renée a choisi cet environnement qu'elle considère sans trop d'attachement, bien qu'elle y soit intimement liée.

> Côté public : une salle cruellement inondée de lumière, où la fumée lourde amortit à peine l'or des moulures. Côté artistes : des cases sordides, sans air, et l'escalier de fer aboutissant à des latrines immondes...[410]

Peu reluisant donc, le monde du spectacle auquel Renée s'est vouée et pourtant, elle affectionne. Les représentations qu'elle donne (pantomime, danse) lui permettent de voyager, de s'oublier dans le changement perpétuel des villes. En somme, Renée entretient un lien fort avec un milieu hostile, totalement opposé à celui d'où elle vient. Pourtant, le regard du personnage posé sur le théâtre semble louer ce dernier. Ici, la maison de passe est liée au sacré, bien que celui-ci soit alors renversé, non plus en relation avec un dieu immatériel, mais avec le corporel et le concret. Renée transgresse les tabous de sa classe, pour connaître la réalité de la puissance sacrée, sans pour autant, comme le dit Georges Bataille de ses textes, apporter quelque chose d'apaisant[411]. Plus encore, Renée semble suivre les préceptes nietzschéens à l'œuvre dans la pensée de Bataille :

> Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher vers l'inconnu. C'est la part d'inconnu qui donne à l'expérience de Dieu – ou du poétique – sa grande autorité. Mais l'inconnu exige à la fin l'empire sans partage[412].

Renée se lance vers cet inconnu, qui se révèle être le chemin de la découverte de soi. L'intériorité est d'ailleurs privilégiée dans ce texte : le corps de l'actrice-mime n'est pas aussi dévoilé que dans les romans traités dans le premier chapitre de cette étude. Danseuse, elle est enveloppée par de nombreux mètres de

---

[408] *Ibid*., p. 40.
[409] *Ibid*., p. 20.
[410] *Ibid*., p. 136.
[411] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1978 [1943], p. 10.
[412] *Ibid*., p. 17.

tissu, sorte de Loïe Fuller s'emparant de la scène par ses voiles ; mime, elle se grime de couche de fards, masquant sa peau, laquelle, bien que dénudée n'est pas mise à nue pour autant. Ici, la narratrice ne joue ni sur la libido de son lecteur, ni sur la mise en scène du désir érotique : si elle met en valeur la perfection de son corps, c'est suivant une dimension artistique. « On me reconnaît, par surcroît, une "mimique précise", une "diction nette", et une "plastique impeccable"[413] », sentiment que partagent certains hommes du public qui lui font la cour : « Vous excuserez ce que ma visite peut avoir de... déplacé, mais il me semble que mon admiration pour votre talent et... votre plastique... justifie une présentation aussi... incorrecte, et que...[414] »

Joli physique donc, mais un certain talent aussi, contrairement au personnage de Nana. En effet, si l'exhibition qu'elle fait de son corps est toute vouée à l'art de ses danses, à l'art de ses masques, son métier ne se réduit pas à une passion artistique : elle vit de ce travail qu'elle exécute au théâtre, mais également dans des salons mondains.

## Dans le salon de Dufferein-Chautel

Au premier quart du roman, Renée et son compagnon de scène Brague sont conviés à présenter leurs spectacles respectifs pour divertir les invités de Dufferein-Chautel. La soirée a lieu dans le salon des hôtes à minuit. Brague joue son *Pierrot neurasthénique* et Renée danse avec ses voiles, malgré ses premières réticences. En effet, si ce n'était la somme importante du cachet, elle ne jouerait pas : « Mes danses ! Mais je ne peux pas ». Elle a, dit-elle, « perdu [sa] musique à Aix » et « la petite qui [l']accompagne a changé d'adresse ». Mais « évidemment, cinq cents...[415] ». En outre, si elle déteste ce type de soirée, c'est parce qu'elle-même les a fréquentées, du temps où elle vivait avec Taillandy, en tant qu'invitée ou hôtesse, côté public donc. Cette fois, c'est elle qui est sur scène, qui exhibe ses danses pour les dames de l'assemblée, qui étaient ses amies et les maîtresses de son mari, et pour ces hommes qui la regardent « avec cette curiosité, cette courtoisie rossarde de l'homme du monde pour la femme dite "déclassée", pour celle à qui l'on baisa le bout des doigts dans son salon et qui danse maintenant, demi-nue sur une estrade...[416] ». Le souci est bien plus d'ordre personnel que financier. En effet, elle confesse, après le départ de Brague, qu'elle craint de revoir le monde qu'elle a quitté. Il n'y a pas si longtemps, lorsqu'elle était mariée à Taillandy, Renée

[413] *Ibid.*, p 22.
[414] *Ibid*., p. 23.
[415] *Ibid*., p. 47.
[416] *Ibid.*, p. 53.

fréquentait les salons, avait aussi ses journées et évoluait dans le milieu mondain.

> Une soirée... Le cachet en ville... Ces trois mots-là ont le don de me démoraliser. Je n'ose pas le dire à Brague, mais je me l'avoue, en regardant dans la glace ma figure d'enterrement, avec un petit frisson de lâcheté qui me grippe la peau du dos...
>
> Les revoir, *eux*... Eux, que j'ai quittés violemment, ceux qui m'appelaient « Mme Renée » autrefois, avec cette affectation de ne me donner jamais le nom de mon mari... Eux, – et elles ! Elles qui me trahissaient avec mon mari, eux qui me savaient trahie[417].

Les revoir, c'est affronter, au niveau diégétique, un passé encore douloureux, mais aussi, du point de vue social, une confrontation avec un autre monde, composé de ceux qui possèdent l'argent et qui payent. Quitter le peintre Taillandy n'est pas acceptable dans une société bourgeoise où être la « femme de » est un honneur et permet d'occuper une place respectable dans le monde. Une nouvelle dimension est à prendre en compte par rapport aux romans précédents : si l'on pouvait lire l'esquisse d'une « ascension sociale » (passer de la prostitution au théâtre), ici, faire du théâtre supposerait au contraire un déclassement social. Renée n'est plus du côté des dominants, de ceux qui décident, qui invitent et qui sollicitent la distraction, mais de ceux qui travaillent pour recevoir l'enveloppe. Pourtant, pour la jeune femme, séduire celles et ceux qui l'ont reniée et détestée est le comble du plaisir :

> Il y a mieux à faire qu'à les humilier ; je veux, pour un instant seulement, les séduire ! Un peu d'effort encore : déjà les nuques, chargées de bijoux et de cheveux, me suivent d'un vague balancement obéissant... Voici que va s'éteindre, dans tous ces yeux, la vindicative lumière, voici que vont céder et sourire, ensemble, toutes ces bêtes charmées...[418]

Elle gagne, par son art et par son corps, une reconnaissance qu'elle n'avait encore jamais atteinte. Renversement de situation : elle n'est plus la déclassée, mais celle qui, au contraire, a choisit sa destinée, celle qui ne subit plus. Et c'est ici que réside la différence principale avec les romans écrits par des auteurs masculins : cette fois, la femme, l'artiste, peut dépasser son public. Elle fait valoir un pouvoir de fascination, mais également la force de sa volonté. Contrairement à ce qu'on a pu voir dans le personnel des artistes féminins de certains romans, ici, le corps de l'artiste et la manière dont elle s'en sert ne laisse supposer ni une quelconque suffisance (elle travaille fort pour atteindre la qualité de son art), ni un relent de déchéance. En effet, les danses présentées dans le salon de Dufferein-Chautel font du travail de Renée un art : elle capte totalement l'attention des hommes et des femmes du public, anciennes rivales, elle les fascine et, plus encore, les séduit. La

[417] *Ibid*., p. 48.
[418] *Ibid*., p. 54.

danse de Renée rend présentes des images exotiques et bigarrées : tour à tour animal, objet usuel ou phénomène climatique, la danseuse devient, grâce à ses voiles, créatrice de « beaux gestes » :

> Un beau serpent s'enroule sur le tapis de Perse, une amphore d'Égypte se penche, versant un flot de cheveux parfumés, un nuage s'élève et s'envole, orageux et bleu, une bête féline s'élance, se replie un sphinx, couleur de sable blond, allongé s'accoude les reins creusés et les seins tendus... [...] Un seul renversement de mes reins, ignorants de l'entrave, ne suffit-il pas à insulter ces corps réduits par le long corset, appauvris par une mode qui les exige maigres ?[419]

Elle se donne ainsi en représentation, au premier sens du terme, présentation réitérée de ce que l'on connaît déjà, mise en art de la nature pour construire de belles images. Par ses mouvements artistiques, elle libère son esprit créatif et exprime ses pensées. Enfin, par l'intimité qu'elle entretient avec le plateau, et ses voiles, elle se détache du public, se recentre dans son corps et dans les possibilités de son expression corporelle : le tissu lui permet de mettre en mouvement un corps, de s'affranchir.

## Vagabonde et libre

Dans *La Vagabonde*, bien que le divertissement proposé à l'Emp'Clich soit affirmé comme tel et que les petites chanteuses, comme Jadin, s'accorde des écarts de lorette, ce ne sont ni des femmes payées pour leur plastique, ni des bourgeois(es) qui paradent sur la scène, mais des artistes, engagés pour divertir. Cette professionnalisation du théâtre affirmée par Renée engendre un certain clivage entre elle et le public : elle refuse de se donner pour de l'argent et fait passer son travail avant tout. Le métier d'artiste est pourtant difficile et instable : « ça boulotte » ou « ça ne se dessine pas » sont les rengaines qui rythment leur quotidien (« Ça ne se dessine pas... C'est sous cette périphrase vague qu'ils déguisent, mes compagnons errants, la panne, l'arrêt forcé, l'embarras d'argent, la misère...[420])

Aux antipodes de cette vie de misère pourtant laborieuse, il y a celle, oisive, des mondains devant lesquels elle joue, dont son futur « amoureux ». Quand ce dernier lui annonce son intention de la suivre dans sa vie d'artiste, Renée se souvient de la distance sociale qui les sépare :

> Je contemple, déconcertée, cet homme qui n'a rien à faire, qui trouve de l'argent dans sa poche à toute heure... Il n'a rien à faire, c'est vrai, je n'y avais jamais songé ! Il n'a pas de métier : aucune sinécure ne déguise sa liberté d'oisif... Comme c'est étrange ! je n'avais pas connu, avant lui,

[419] *Ibid.*, p. 53-54.
[420] *Ibid.*, p. 81.

> d'homme préoccupé... Il peut se donner tout entier jour et nuit, à l'amour, comme... comme une grue[421].

Ces sentiments sont révélateurs de l'écart dans leur rapport au travail. Renée, ex-bourgeoise, doit travailler pour vivre, contrairement au rentier Dufferein-Chautel qui n'a que l'amour pour le combler et donner sens à la vie : il argue que « depuis qu'[il l'a] connaît, [il n'a] pas une minute à [lui][422] ». Les contingences financières séparent l'acteur du public et creusent un fossé entre les deux mondes : leurs conditions socio-économiques divergent, de même que leurs préoccupations. Les uns travaillent pour distraire les autres qui cherchent à meubler leurs « loisirs ». Ainsi, en un retournement de situation, le comportement de Dufferein-Chautel face à la vie et à l'amour s'apparente pour Renée à celui d'une prostituée : ainsi, la narratrice retourne le pouvoir économique de l'argent pour l'associer à l'avilissement de la prostitution.

Quand son « grand serin » lui demande pourquoi elle s'adonne au travail du café-concert, elle répond, badine :

> – Grand-Serin, pourquoi ne faites-vous pas de l'ébénisterie ? Ne me répondez pas, je le sais ! Mais, moi, que voulez-vous que je fasse ? De la couture, de la dactylographie, ou le trottoir ? Le music-hall, c'est le métier de ceux qui n'en ont appris aucun[423].

Dans un premier temps, ce n'est pas son travail d'artiste qu'elle défend, mais plutôt le fait de gagner sa vie de la seule manière qui lui est possible. Bas-bleu dans son ancienne vie, elle se refuse maintenant à l'écriture qui lui demande trop de temps : « Écrire ! plaisir et souffrance d'oisif ![424] »

> D'autres travaux, d'autres sucs me réclament à présent, et surtout celui de gagner ma vie, d'échanger contre de l'or sonnant mes gestes, mes danses, le son de ma voix... J'en ai vite pris l'habitude, et le goût, avec un appétit bien féminin de l'argent. Je gagne ma vie, cela est un fait. À mes bonnes heures, je me dis et me redis, joyeusement, que je gagne ma vie ! Le music-hall, où je devins mime, danseuse, voire comédienne à l'occasion, fit aussi de moi, tout étonnée de compter, de débattre et de marchander, une petite commerçante honnête et dure. C'est un métier que la femme la moins douée apprend vite, quand sa liberté et sa vie en dépendent[425].

Ce passage soulève plusieurs points éclairant les choix de vie et de carrière de Renée : son féminisme avéré lui a fait quitter une vie dépendante pour un métier qu'elle envisage comme son « commerce ». Renée fait part ici de son ambition de

---

[421] *Ibid*., p. 158-159.
[422] *Ibid.*, p. 158.
[423] *Ibid.*, p. 161-162.
[424] *Ibid.*, p. 16.
[425] *Ibid.*, p. 32-33.

vivre libre, sans dépendre financièrement d'un mari ou d'un amant et engage une réflexion sur la liberté de la femme à gagner sa vie, sans rendre de compte. Elle souhaite subvenir à ses besoins par le biais de la pratique du mime et de la danse, seules activités lui permettant d'être aussi « vagabonde et libre[426] » qu'elle le souhaite. Bien qu'elle vende le travail de sa chair, elle n'est pas prostituée, mais marchande et revendique le fait de gagner honnêtement sa vie. Rapidement et sans apprentissage, Renée a fait du théâtre son métier, laissant de côté la littérature. Music-hall et écriture ne sont pas les mêmes types de pratique artistique et sa carrière d'écrivaine est avortée suite à l'échec de son dernier roman. Les titres des romans fictifs laissent paraître son programme de remémoration : au *Lierre sur le mur* succède *À Côté de l'amour* et *La Forêt sans oiseaux*. Le titre du premier ouvrage semble faire écho à un autre roman de Colette, *Les Vrilles de la vigne*, et *À Côté de l'amour* manifeste une veine sentimentale, vraisemblablement non complaisante, à l'image de *La Retraite sentimentale*. Plutôt que d'aller du côté d'une possible autofiction, hypothèse soulignée par Serge Doubrovsky[427] et prolongée par l'essai de Josette Rico qui souligne l'importance de cette « mise au point d'une image [de soi] » en confondant auteur et personnage[428], notons plutôt que le programme d'écriture de Renée concorde avec ses principes artistiques. Écrire revient pour elle à se réfugier dans « un passé tout proche[429] », à savourer « la volupté d'écrire, la lutte patiente contre la phrase qui s'assouplit, s'assoit en rond comme une bête apprivoisée, l'attente immobile, l'affût qui finit par charmer le mot...[430] ». L'expression de l'écriture connote, par les sèmes de la chasse et du plaisir, un jeu sensuel et personnel. Cette intimité est d'autant plus marquée que son dernier livre, son préféré, est resté incompris par la critique et les lecteurs. Cet abandon du public, dans lequel elle inclut le lecteur, ou du moins, le tient à distance par un « vous », lui convient :

> Mais, pour moi, sa chaude obscurité s'éclaire ; pour moi, tel mot suffit à recréer l'odeur, la couleur des heures vécues, il est sonore et plein et mystérieux comme une coquille où chante la mer, et je l'aimerais moins, je crois, si vous l'aimiez aussi...

Pour Renée, l'écriture, même publiée, s'affirme comme un plaisir solitaire,

---

426 *Ibid.*, p. 248.

427 « On découvre quand même chez Colette, un livre qui s'appelle *La Naissance du jour* qui a paru en 1928 et qui, à l'origine, portait sur son péritexte le sous-titre roman. Et dans le roman de Colette, *La Naissance du jour*, on trouve un personnage de femme âgée qui s'appelle Colette. Ensuite, on apprend qu'elle a écrit les *Claudine*. Bref, elle s'est mise en scène comme le personnage d'un roman écrit par Colette sur Colette » Alex Hugues, *Entretien avec Serge Doubrovsky*, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999.

428 Josette Rico, *Colette ou le désir entravé*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 118.

429 Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 30.

430 *Ibid*., p. 31.

qui ne s'épanouit pas forcément, ou plus, dans sa destination finale : être lue. La justification de ses choix, du point de vue artistique, se situerait ici au sens de la paratopie, non pas de la « valeur » de l'œuvre, mais plutôt du statut de l'artiste. Dominique Maingueneau désigne ce concept comme une « localité paradoxale […] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser[431] ». Renée vit de son jeu et de ses danses, mais s'exclut volontairement du milieu théâtral : bien qu'elle sympathise avec ses collègues artistes, elle les maintient à distance, de la même manière qu'elle repousse son passé de bas-bleu et de mondaine. Maingueneau écrit que l'écrivain se place et se trouve dans une « intenable situation [...] pour devoir écrire et pouvoir ainsi supporter par son écriture ce que sa situation a d'intenable[432] ». Ainsi, mais non plus pour et par l'écriture, mais pour et par la volonté d'être soi, Renée cherche toujours l'instabilité du voyage, de la fuite, du moindre engagement artistique pour, justement, supporter cette vie de bohème, ou plutôt, pour justifier son départ d'un monde clos, sécurisant, financièrement et socialement, dans lequel elle évoluait avec Taillandy et qui lui permettait d'écrire. À l'inverse de la proposition de Maingueneau, l'écriture n'a plus sa place, et se trouve complètement annihilée par le temps que lui prend le théâtre. Dès lors, la paratopie créatrice de Renée favorise la pratique théâtrale, au désavantage de l'écriture. L'écho avec le théorème de Gustave Lanson, « l'écriture est un acte individuel, mais un acte social de l'individu[433] » s'entend donc, dans le cas de Renée, pour la pratique théâtrale. Pour elle, l'écriture n'est pas tributaire du public, contrairement au théâtre. Outre la revendication féministe prônant une liberté et une maîtrise de son corps, Renée agit pour choisir sa vie, malgré les difficultés imposées. Or, c'est grâce à celles-ci qu'elle peut affirmer sa force, sa capacité à se prendre à charge. En outre, elle ne cherche pas une reconnaissance artistique, mais bien plus la légitimité de ses choix. La paratopie créatrice est donc ici aussi identitaire : elle se veut femme et artiste en dehors des contraintes imposées par le milieu d'où elle vient. C'est la raison pour laquelle, régulièrement dans le roman, ce n'est pas tant la valeur de l'œuvre qui est questionnée que la détermination de Renée à vivre libre. Au fond, le personnage féminin n'est pas considéré dans la position à laquelle Maingueneau la réduit, c'est-à-dire comme un modèle, un symbole, un embrayeur, au service de la construction de la paratopie d'un écrivain, souvent masculin. Ici, la femme est au centre du récit, devient sujet créateur et actrice de sa vie, de ses œuvres.

---

[431] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire,* Paris, Armand Colin, 2004, p. 52-53.
[432] *Ibid.*, p. 91.
[433] Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie »[1904], Henri Peyre (éd.), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 66.

## 2. La métropole, le bon et le mauvais théâtre

L'étude du roman de Colette soulève des pistes à poursuivre dans d'autres textes. Comment le milieu urbain se manifeste-t-il dans la scène de théâtre ? Quelles sont les préoccupations des artistes ou, le cas échéant, celles des spectateurs ? Quelles attentes, quels désirs, motivent les personnages pour sortir au théâtre et, au-delà, motivent la narration ? L'hypothèse d'une tension entre la ville, le théâtre et la fiction, régulièrement soulevée dans les critiques, est-elle à poursuivre dans le *corpus* canadiens-français ? Peut-on lire un lien entre l'esthétique dramatique mise en texte et l'esthétique du roman ? De plus, quel rôle joue la métropole dans le milieu théâtral ?

### Condamnation conjointe du théâtre et de la ville

Commençons notre lecture du théâtre et de la ville dans le roman d'Harry Bernard. Lors de sa soirée à Montréal, Étienne tue le temps au théâtre et récuse cette distraction où illusion et mondanité sont reines. Le spectacle offert par les comédiens devient, selon le personnage, l'élément clef de la dispersion des hommes, de leur anéantissement dans le divertissement.

> Les artistes, ceux-là qui interprétaient les rôles bâtis par des écrivains de troisième ordre, n'étaient-ils pas les premiers à symboliser la course vers le plaisir et la satisfaction des instincts ? Ils ne se souciaient pas de réformer le monde, de mériter aux yeux de l'humanité. Ils amusaient celle-ci, et, l'amusant, remplissaient leur vie. Ils prenaient à l'existence ce qu'elle a de meilleur, de plus tangible et de plus savoureux. N'étaient-ils pas plus sages ? Cette conception des choses ne valait-elle pas toutes les philosophies ?[434]

Les artistes et la culture de mauvaise qualité sont clairement dénigrés dans ce passage : ils ne représentent en aucun cas le modèle de sagesse et de distinction que recherche Étienne, mais tout au plus la dépravation d'une société à vau-l'eau. Cette conception des choses s'accorde, selon lui, avec la vie faite de mondanité et de plaisirs que mène sa femme ; les projets de sociabilité d'Alberte blessent le culte qu'il voue à sa profession de médecin. La débandade de la masse se lit dans les programmes de cinéma complets, ou encore dans le désintérêt du peuple pour les arts et les lettres. Étienne constate que, s'il ne veut pas considérer sa femme comme une fille du peuple, alors, c'est qu'il dénigre celui-ci : comme il le dit à son ancien camarade de classe, « [l]es arts et les lettres, ce sera toujours pour quelques-uns,

[434] Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 159.

pour l'élite. La masse sera la masse ![435] »

Si Bernard situe son roman dans la ville, il n'en fait pas l'apologie. Comme le relève Jean-Paul Lamy, la ville lui permet

> [d']en révéler les travers, dont le principal est l'incitation à la vie mondaine qui détruit les liens familiaux et toute vie intérieure authentique, comme en témoigne la vie de ses personnages principaux : Alberte Dumont et Étienne Normand[436].

Montréal est le lieu de tous les commerces, où l'on peut rencontrer, comme le dit Alberte, « les *gros bonnets* de la littérature et des journaux[437] ». Si la vie y est, pour elle, passionnante et tumultueuse, pour Étienne, elle est le lieu du « mirage », « de la soif de jouir ». Finalement, ces deux conceptions sont identiques : la grande ville est le lieu du divertissement, des commerces et de la mode. Cependant, pour Étienne, ce type d'attraction est néfaste, tandis que pour Alberte, il s'avère riche et excitant. La ville est un haut lieu de sociabilité. La jeune femme décrit très clairement sa volonté d'appartenir à un groupe en expliquant les distinctions et les luttes qui s'opèrent dans les milieux bourgeois :

> – Il faut appartenir à un groupe, absolument... Ce groupe-ci se moque de ce groupe-là, et ce groupe-là se croit d'une essence supérieure au reste de l'humanité. [...] Une amie lui a soufflé trois mots sur votre compte, des choses pas vraies, et vous ne valez plus cinq sous. Ou elle laisse son groupe, et vous êtes oubliées à jamais...[438]

La société dans laquelle s'épanouit Alberte est fondée sur les apparences, le monde potinier et mesquin, aux antipodes d'une élite capable de « réformer le monde, de mériter aux yeux de l'humanité ». En cela, elle se rapproche dangereusement de la classe honnie des comédiens, de ceux qui ne pensent qu'à se distraire. La lecture croisée des deux catégories sociales (mondanité et milieu du spectacle) associe l'une à l'autre, le spectateur et l'acteur devenant tous deux, aux yeux d'Étienne, les marionnettes d'une société en dérive.

## Concentration de l'art à Montréal

Ces considérations sur les concordances entre le champ théâtral et une certaine bourgeoisie dans le roman (celle qui se laisse gagner par l'hédonisme et l'individualisme) pourraient faire croire que le narrateur de *L'Homme tombé*, par le biais des positions d'Étienne et de sa chute finale (« Il se sentait un homme tombé,

[435] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 63.
[436] Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *Tome 2 : 1900-1939*, Montréal, Fides, 1987, p. 573.
[437] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 167.
[438] *Ibid.*, p. 145.

mais il n'avait pas la force ni le courage de se relever[439] »), condamne sans distinction, et suivant des arguments similaires, le divertissement, la ville et la mondanité. Toutefois, le personnage de Ghislaine, la sœur d'Étienne, semble juger moins défavorablement ces points qui entrent en contact. Ce personnage féminin nous incite à nuancer ce qui pourrait être pris comme une condamnation univoque de l'univers artistique : alors qu'elle se résout à quitter Saint-Hyacinthe, sa ville natale, pour rejoindre son mari à Montréal, elle se rassure sur ce départ qui la tourmente en pensant aux découvertes esthétiques que lui offrira la métropole. En effet, « Montréal lui assurait une autre satisfaction : celle de l'art. Il y avait là-bas de la musique et du bon théâtre, il y avait des artistes[440]. »

*L'Homme tombé* ne met donc pas seulement en évidence l'absence de culture artistique dans la petite ville de Saint-Hyacinthe, mais s'appuie également sur le postulat qui unit le théâtre à la « grande » ville, à la ville comme capitale du monde moderne. Certes, celle-ci offre des divertissements condamnables, mais aussi, ce qui pourrait être entendu comme étant du « bon » théâtre. Toutefois, le narrateur ne définit pas clairement la valeur de l'art dramatique et ne hiérarchise pas nettement les divers types de théâtre. Néanmoins, ce manque de précision n'empêche pas de dégager les critères esthétiques revendiqués en filigrane par le narrateur. Ainsi, à Montréal,

> [l]a saison théâtrale battait son plein, il y avait une troupe française à l'Orphéum et l'on disait beaucoup de bien du Théâtre Intime[441].

Qui se cache derrière ce « on » ? Sont-ce les médias, condamnés dès les premières pages du roman[442] ? Ou bien les mondains, dont l'esprit critique est rabaissé tout au long du texte ? Quelles instances peuvent recevoir la grâce de la narration pour gratifier le Théâtre Intime ? Probablement le personnage d'Étienne, mais peut-être aussi celui de Jean, le fiancé de Ghislaine. Lorsque celui-ci, parti à Montréal, revient à Saint-Hyacinthe, Alberte le questionne sur sa vie dans la métropole et sur ses distractions.

> – Et qu'est-ce que vous devenez à Montréal ? Avez-vous été au théâtre dernièrement ? Il paraît que vous avez du bon théâtre français...
>
> Il parla de deux pièces auxquelles il avait assisté, des acteurs et de leur jeu, bien qu'il ne fût pas très connaisseur. Il le savait mais n'aimait pas à

---

[439] *Ibid.*, p. 173.
[440] *Ibid.*, p. 142-143.
[441] *Ibid.*, p. 152.
[442] Lors d'un arrêt à Montréal au retour de leur lune de miel aux Chutes du Niagara, ils passent devant un étalage de journaux : « De hautes manchettes noires attiraient la curiosité morbide des passants, prometteuses de détails scabreux et de précisions alléchantes. Étienne ne fut pas surpris, mais Alberte, qui connaissait moins la vie, s'étonna d'une si grande et si complaisante publicité accordée au scandale ». *Ibid.*, p. 31.

l'avouer[443].

Ce passage dégage les tendances générales de *L'Homme tombé* face au théâtre et à l'art en mettant en évidence deux points principaux, le premier étant la distinction faite entre le bon et le mauvais théâtre, le second faisant correspondre le phénomène urbain avec la place du théâtre dans la société du texte. Comme le personnage de Jean représente dans le roman l'érudit besogneux, il fait ressortir le *distinguo* entre les différents types de théâtres. Jeune homme venu du peuple, il est rigoureux et respectueux ; il passe avec succès ses examens en pharmacie, mais conserve des doutes sur son futur mariage avec Ghislaine à cause de son statut social inférieur à celui de la jeune fille. Le fait qu'il connaît mal le théâtre et ne sait pas trop qu'en dire sous-entend une classification des arts instaurée implicitement par le narrateur : alors que Jean parle de littérature et d'art pictural avec Ghislaine, le théâtre demeure son point faible, un champ artistique quelque peu délaissé. Cependant, la dernière phrase tend à moduler ses propos et à souligner une position ambiguë face au théâtre : le narrateur met l'accent sur l'importance du savoir, de la « vraie » critique, plutôt que des « on dit », et également la valeur de la perception subjective des intellectuels. L'étude se pense dès lors comme *ethos* de l'élite scolarisée, d'une part, et de la modestie, d'autre part, distinction qui tend à opposer sur ce plan les deux personnages en ascension sociale, Alberte et Jean. Au fond, le théâtre peut être un objet de savoir, un idéal de la critique véritable, ce qui nous permettrait de supposer que le narrateur valorise en filigrane le « bon » théâtre.

En revanche, ce qui reste constant et explicite dans le texte est la distinction majeure entre les antinomiques théâtre de divertissement et théâtre sérieux. Alors que le premier est à bannir à cause de sa facilité et de sa course aux plaisirs, le second est plus prisé, car plus exigeant et, donc, accepté par ce récit aux tonalités élitistes.

## Distinction entre ville et métropole

Si le narrateur condamne manifestement la mondanité (cette soif de sollicitations mondaines qui, bien qu'elle soit relative à un cercle social élitiste, entraîne la chute d'Étienne), son point de vue est néanmoins ambigu. Alors qu'il soutient une élite conservatrice (représentée dans le texte par la famille Normand), il prône en parallèle une évolution de la société, mise en évidence par le jeune couple de Ghislaine Normand (la sœur d'Étienne) et de son prétendant, Jean. Cette élite conservatrice représente l'idéal d'une littérature québécoise qu'Harry Bernard dessine dans son roman. Les origines d'Étienne Normand sont celles du peuple, et

[443] *Ibid.*, p. 144.

comme le rappelle Madame Normand à son fils :

> Ton grand'père Normand commença forgeron, mon aïeul à moi était cultivateur, à Saint-Charles. L'aristocratie, ça n'existe guère au pays. À part quelques exceptions, nous sommes tous fils, petit-fils, arrière-petits-fils de colons et d'hommes de la terre. Nous pouvons être fiers de notre origine[444].

Fierté, certes. Mais à ces origines populaires s'ajoute l'appartenance à l'élite, à ceux qui aiment lire et qui attendent une certaine qualité des propositions artistiques. Cette posture ancrée dans le récit, et revendiquée par le personnage principal et sa famille, soutient l'idéologie conservatrice de Bernard. Le romancier est un journaliste érudit et un homme de lettres qui défend le régionalisme littéraire. D'ailleurs, en assurant la promotion du livre canadien, il cherche à concilier la nécessité d'une littérature avec un projet nationaliste. La déception face au projet nationaliste se déploie par le personnage d'Étienne caractérisé par le narrateur de « Canadien cultivé[445] ». Alors qu'il se questionne sur sa place et son « poids dans l'univers », les pensées du personnage, assumées par le narrateur, s'expriment en des termes aux sonorités fatalistes et nationalistes :

> Il y avait son pays ! mais cette pensée ne le faisait plus vibrer comme autrefois. Il avait vécu, avait appris à pénétrer la réalité des choses et le sens des mots. Les Canadiens français, ceux de sa race mouraient un peu plus chaque jour. Ils se laissaient fondre et s'anéantir dans la vague saxonne qui les encerclait. L'inutilité de l'effort était de plus en plus évidente. Les traces d'une culture française devaient fatalement disparaître de ce continent d'Amérique. On pouvait retarder l'échéance, on n'y échapperait pas. Non seulement les Canadiens ses frères ne croyaient plus en l'avenir, mais ils rougissaient de leur origine. Ils étaient fiers de passer à l'ennemi, dont ils adoptaient la langue, les coutumes, la mentalité avec joie. La fierté nationale n'existait pas. Plusieurs, il est vrai, essayaient de résister à l'envahisseur ; on enregistrait ça et là des sursauts de vie. Mais qu'étaient les efforts individuels comparés à la débandade de la collectivité, de toutes ces forces qu'il eût fallu coordonner dans la poursuite d'un commun idéal[446].

« Le pays », « la race », « la culture française », « la fierté nationale » sont les thèmes forts du panégyrique élevé pour « résister à l'envahisseur ». Toutefois, « l'effort » pour contrer cette « vague saxonne » ne suffit pas, bien que certains Canadiens français proches, comme Étienne, de leur terre, de leurs racines, de leurs particularités linguistiques et culturelles souffrent de devoir s'y plier. Cependant, le réquisitoire contre l'étranger, considéré comme un fléau, un « ennemi », semble inéluctable et le discours prend ici des tonalités fatalistes. La direction que prennent

[444] *Ibid.*, p. 21.
[445] *Ibid.*, p. 29.
[446] *Ibid.*, p. 160-161.

les Canadiens français aboutit à une mort à venir, au reniement des origines dû à un sentiment de honte. La prédominance de la langue anglaise dans l'industrie et le commerce touche le personnage qui souhaite ardemment défendre la langue française, bien que les actions individuelles lui semblent vaines. Étienne, fervent défenseur du Canada français, se met à douter et le roman semble ici appeler sa négation, sa « réponse » chez le lecteur. Les mouvements fondés dans le premier quart du XX$^{e}$ siècle au Québec, telle la Société du parler français, le Congrès de la langue française ou encore la Ligue des droits du français[447] ne suffisent pas, selon Étienne et le narrateur, pour lutter. L'attirance des grandes villes, souvent anglophones (Ottawa, Toronto) ou bilingues (Montréal) est remarquée par le personnage qui stigmatise cet exode des villes vers les métropoles. Bernard, plus précisément, « transpose la théorie de la race en une théorie des classes[448] ». Le narrateur impute sa chute à l'esprit inférieur de sa femme, qui, comme la mère d'Étienne lui fait remarquer, participe au déclassement des hommes qui ne peuvent plus, dès lors, « donn[er] de hautes réalisations[449] ». L'ennemi est tout autour, encerclant gravement la nation et nuisant à son épanouissement, mais aussi à l'intérieur même de la société.

Ce *topos* de la montée à la grande ville, suivi, souvent, du scénario de la chute, est récurrent dans les romans canadiens-français et français. Pour exemple, le personnage d'Errol Bouchette, *Robert Lozé*[450], qui se fourvoie dans les rets de la ville, ou d'autres, comme le docteur Lamarre ou Rosaire, qui au contraire la désirent dans *La pension Leblanc*[451] de Robert Choquette. Jean-Charles Falardeau repère, après l'analyse sociologique des romans canadiens-français tels que *Robert Lozé*, mais aussi *Charles Guérin*, de Chauveau, et *Jean Rivard*, de Gérin-Lajoie, la récurrence de ce thème du départ, « le désir de sortir de son milieu ; le besoin d'aller ailleurs ; la tentative de partir, temporairement ou définitivement pour

---

[447] « La Société du parler français a été fondée sous les auspices de l'Université Laval à Québec en 1902 pour stimuler l'étude, la purification, la perfection et la défense de la langue française. Le Congrès de la langue française a été organisé par la Société du parler français en juin 1912. Attirant un public de toute l'Amérique du Nord et de la France, le congrès a servi de lieu d'inventaire des ressources culturelles. La ligue des droits du français était un des nombreux résultats du congrès. Fondée à Montréal en 1913, la Ligue a tenté de donner un apport pratique aux résolutions prises par le congrès. » Susan Mann Trofimenkoff, Abbé Groulx, *Variations on a nationalist theme*, Toronto, Cop Clark Publishing, 1973, p. 21-22. Nous traduisons.

[448] Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La Vie littéraire au Québec,* T. IV, *op. cit.*, p. 389.

[449] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 22.

[450] Errol Bouchette, *Robert Lozé,* Montréal, A.P. Pigeon Imprimeur, 1903. Le récit peut se résumer en une expression : Robert Lozé, petit avocat sans prestance devient grand. Après s'être fourvoyé à Montréal, il rentre au pays, tombe en amour et retrouve son frère, inventeur parti faire fortune aux États-Unis. Il retourne alors à Montréal gagner sa vie et revient assez fier et réputé pour épouser la femme qu'il aime. Ce roman sur les vices et les vertus du progrès met en scène les dangers qui guettent les hommes de peu de foi, insiste sur l'importance de faire le bien et les risques de la métropole.

[451] Robert Choquette, *La Pension Leblanc*, Montréal, Mercure, 1927.

l'étranger[452] ». En France, les romans aux titres sans équivoque tels que *La Terre qui meurt* et *Le Blé qui lève* de René Bazin, ou encore certains textes de Giono, de Bosco et de Sand[453] avant eux, mettent la campagne au centre du récit et s'organisent autour de « ressorts narratifs élémentaires : amour, haine, coup du sort[454] » et surtout autour du « conflit ville et campagne, tradition et modernité ». Un « vaste mouvement nationaliste[455] » est aussi à l'œuvre en France, soutenu par Maurice Barrès (*Les Déracinés*, [1897]). La « prostitution urbaine » est donc fortement épinglée par le jeune paysan instruit quittant lâchement famille et exploitation ancestrale et par les héros renonçant aux mirages de la ville. Le thème de la chute opère aussi dans la plupart des récits régionalistes français, bien que les « récits laïques[456] », comme les nomme Anne-Marie Thiesse, dévoilent une vie rurale bien moins légère et attirante que les romans catholiques. De même, on voit en France se distinguer ce qui sera à l'œuvre entre *Le Débutant*, dénonçant le méfait de la ville mais combattant pour un mouvement artistique et littéraire de qualité. Ces échos ne sont pas sans lien avec les réseaux de publication : la tradition catholique régionaliste de Bazin et de Mercier, entre autres, alimente la publication des magazines au Canada français[457]. De plus, au Canada français, les « "récits du terroir" deviennent le fer de lance du mouvement régionaliste[458] ». Prôné par les écrivains Eugène Achard, Jean-Charles Harvey, pour la nouvelle historique, Claude-Henri Gignon pour le roman, Alfred DesRochers pour la poésie lyrique, défendu par les intellectuels Camille Roy, Lionel Groulx, Edmond Grignon, le récit du terroir met la terre et l'idéologie passéiste en son centre et ce, des années 1900 à 1950. Dès lors, la métropole et l'industrialisation massive, attributs du développement contaminant la nation, sont condamnées. Guy Gaudreau et Micheline Tremblay tendent à définir le régionalisme comme « l'enracinement des écrits dans notre

---

[452] Jean-Charles Falardeau, *Notre Société et son roman*, *op. cit.*, p. 40.

[453] Nous ne nous attarderons pas plus sur les romans du terroir français, aucun ne faisant partie de notre *corpus.* Pour en savoir davantage sur ce sujet ; Noëlle Dauphin, *George Sand ; terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; Julie Sabiani, *Giono et la terre*, Édition Sang de la Terre, 1988 ; Philippe et Catherine Nédélec, *Dans les pas de Hervé Bazin : une vie, une oeuvre, un terroir*, Saint-Jean-des-Mauvrets, Édition du Petit pavé, 2008 ; Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

[454] Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France*, *op. cit.*, p. 187.

[455] Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafargue, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 193.

[456] *Ibid.*, p. 189.

[457] Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La Vie littéraire au Québec, T. 4 : 1919-1933*, Québec, Laval, 2010, p. 11.

[458] Denis Saint-Jacques et Marie-Josè des Rivères (éd.), *À l'Heure des vaches*, *op. cit*, p. 11. Si les auteurs mettent le terme de « récit du terroir » entre guillemets, c'est qu'ils questionnent le terme comme genre et le mettent en perspective par rapport aux étiquettes de « régionaliste » et de « terroiriste ».

milieu[459] » et le terroirisme comme « l'idéologie de conservation », quant à Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières, tous deux qualifient ces textes en prose narrative de récit du « souvenir ».

En somme, le régionalisme littéraire de Bernard exploite les *topoï* du patrimoine commun, de la vie rustique, de la réminiscence du temps passé pour élaborer une littérature québécoise « catholique, française et canadienne[460] ». La condamnation de la métropole est claire, valorisant, ainsi, la petite ville. Cette distinction non négligeable entre Montréal et Saint-Hyacinthe est mise en évidence lors du Congrès des Canadiens français d'Ontario à Ottawa, où Étienne retrouve un ancien condisciple de collège, Philippe Tison, qui lui dépeint les difficultés d'une vie en métropole :

> – Tu as conservé des illusions, malgré la médecine, malgré le mariage... C'est vrai que tu demeures à Saint-Hyacinthe, dans le milieu, comme on dit, avec tes souvenirs de jeunesse... Tu vois chaque jour des anciens amis, les témoins des années d'enthousiasme ; tu rencontres tes professeurs du collège, ceux qui t'ont traduit Virgile, expliqué l'Odyssée... C'est un avantage. Et puis les petits centres n'ont peut-être pas sur les âmes l'influence desséchante des grandes cités...[461]

Saint-Hyacinthe est représentée dans le texte comme un territoire préservé de l'effervescence néfaste de la métropole. Selon Philippe, formé au barreau puis fonctionnaire en tant que traducteur au ministère du Commerce, la grande ville est un lieu de perdition, de dévoiement des ambitions intellectuelles et artistiques. À ce tableau peu valorisant, Étienne pointe le pessimisme de son ami et lui demande où est passée son ardeur à la création littéraire, lui qui collaborait « aux feuilles universitaires ». La réponse est sans appel et condamne explicitement une société où l'argent est roi :

> [...] la vie change tant de choses, tant de points de vue. Comme nous disions au collège, les nécessités de l'existence, les exigences matérielles... il faut de l'argent pour vivre, beaucoup d'argent, pas de la rhétorique, ni des vers[462].

Devenu adulte, Philippe abandonne ses penchants artistiques pour faire passer au premier plan les besoins créés par la métropole. L'argent devient donc plus important que la création, répondant aux nécessités de la vie en ville. C'est bel et bien la grande ville qui est ici critiquée, Montréal, métropole par où le vice

---

[459] Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe*, Montréal, vol. 5, 2002, p. 165.

[460] Harry Bernard, « Du régionalisme littérature », CdSH, 22 février 29, p. 1. Cité par Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe*, Montréal, vol. 5, 2002, p. 169.

[461] *Ibid.*, p. 63.

[462] Ibid., p. 63.

s'insinuerait. Cette « influence pernicieuse de la ville[463] », que relève Jean-Paul Lamy dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, épargne Saint-Hyacinthe dans le roman de Bernard. Contrairement à la métropole, la petite ville se tient à l'écart de cette débauche et convoque une élite qui n'est pas strictement l'élite cléricale, celle « traditionnelle » de notables. Étienne souhaite ramener sa femme dans son foyer et mener sa vie dans la tranquillité, ce qui revient pour Alberte à « végéter dans la même routine[464] ». Elle lui propose plutôt de quitter son travail pour que son mari « commenc[e] à [se] donner du *bon temps* ». Alberte associe Montréal aux plaisirs et aux distractions, tandis que Saint-Hyacinthe représente, pour elle, une petite ville ennuyeuse : « Alberte eût voulu aller au théâtre, mais l'on y montrait des *films* qu'elle avait déjà vus à Montréal. Personne ne se présenta[465]. »

À bien y regarder, ce n'est pas, comme nous aurions pu le croire aux lectures d'essais sur le roman régionaliste, ville et campagne que le narrateur oppose ici, mais ville et petite ville. Ainsi, le régionalisme de Bernard n'est pas « rustique », puisqu'il n'y a pas de retour à la terre comme pratique agricole, mais une valorisation des mœurs et de la culture régionale. Le récit tend à défendre les intérêts de la campagne et des petites villes, représentées par Saint-Hyacinthe, mais aussi à souligner la tension entre l'élite mondaine montréalaise et le petit peuple sans culture (d'où provient Alberte). Précisons cela : la position du héros de Bernard repose sur cet entre-deux distinguant d'une part cette élite mondaine montréalaise (qui « trahit » le peuple canadien-français et le petit peuple sans culture) et d'autre part l'« autre élite », celle revendiquée par la mère d'Étienne. Par opposition aux deux autres catégories, cette dernière bourgeoisie, qui répondrait aux valeurs « catholique, française et canadienne » et qui ne repose pas uniquement sur l'élite cléricale, semble valorisée dans le roman. Le narrateur relève donc le manque d'unité des troupes : l'individu défendant le Canada français lutte seul, face à la masse qui se dérobe et, qui plus est, se lance fièrement dans le camp adverse.

[463] Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *Tome 2 : 1900-1939*, *op. cit.*, p. 573.
[464] Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 166.
[465] *Ibid.*, p. 169.

## 3. Visite des lieux culturels dans le Montréal de Bessette

Avec Bernard, nous avons exploré un certain aspect du théâtre joué à Montréal qu'il est nécessaire d'approfondir en visitant d'autres lieux, en compagnie du *Débutant* de Bessette. Si le roman de Bernard est clairement un « roman des conflits sociaux[466] », celui de Bessette est aussi un « roman social[467] », traitant des mœurs politiques et des enjeux d'actualité. Arsène Bessette met en texte trois types de théâtres par les sorties successives de Paul et de son ami Jacques à l'Extravaganza, ce fameux « théâtre de jambes[468] », puis par le spectacle joué au « *Théâtre Populaire*[469] ». À la sortie de ce dernier, les deux compères rencontrent le député Poirier avec qui Jacques échange quelques mots sur le « *Monument National* » et le « *Théâtre Moderne*[470] ». Les pas des journalistes et l'étude du discours qu'ils portent sur le théâtre sont les pistes à suivre pour reconstituer les points de vue mis en évidence dans ce bien nommé chapitre : « [l]es divertissements de la métropole ».

Paul Mirot, petit paysan accepté au journal *Le Populiste* se familiarise par ce biais avec le milieu citadin : les lettres, les arts, mais aussi le milieu politique et religieux se côtoient. Dans le roman, les diverses scènes de spectacle permettent de mesurer les jugements esthétiques des personnages et du narrateur et de prendre connaissance du regard porté sur la ville. C'est aussi le moyen pour Bessette d'établir un parallèle entre la ville et sa vitalité et la quiétude de la campagne. Cependant, cette terre ne nourrit pas : Paul Mirot s'installe en ville, départ qui résulte d'une volonté d'améliorer sa qualité de vie et de répondre à ses ambitions littéraires.

### « Les divertissements de la métropole »

Paul Mirot, fraîchement débarqué de sa campagne natale, enchaîne, guidé par Jacques, les sorties culturelles (Paul et Jacques vont au Théâtre Populaire « quelques jours plus tard[471] » puis au « *Théâtre Moderne*[472] »). Les rencontres, celle de madame Laperle à l'Extravaganza et celle du député Poirier à la sortie du Théâtre

[466] Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La Vie littéraire au Québec,* T. 4, *op. cit.*, p. 389.
[467] *Ibid.*, p. 383.
[468] Arsène Bessette, *Le Débutant, op. cit.*, p. 111.
[469] *Ibid.*, p. 122.
[470] *Ibid.*, p. 126.
[471] *Ibid.*, p. 122.
[472] *Ibid.*, p. 130.

Populaire, ainsi que les échanges qui s'ensuivent, donnent le point de vue des personnages sur les divertissements qu'offre la métropole[473].

Au Théâtre Populaire, l'accent est mis sur la place importante donnée au public et sur ses réactions face au mélodrame. Tout d'abord, la différence majeure avec l'Extravaganza se situe dans l'attitude des spectateurs : alors que, dans le premier, « les femmes honnêtes et les hommes vertueux n'allaient qu'incognito[474] », au Théâtre Populaire, « les parvenus éblouissaient de leur luxe la famille ouvrière, avide de drames sensationnels et liseuse de romans-feuilletons ». Dans ce théâtre, le spectateur s'expose, s'adonnant aux codes de la mondanité et à l'exhibition du capital économique.

Le type de spectacle représenté est tout ce qu'il y a de plus moral, « un jeune homme pauvre adorant une jeune fille pure », et les lieux communs s'enchaînent : les parents de la jeune fille préfèrent la marier à un tartufe criminel qui tente d'évincer l'amoureux éploré. Un « hasard providentiel » vient heureusement sauver l'amour et la vertu de la belle et condamner le rival. Bref, à grand renfort de drames et de sang versé (« le jeune homme n'en fut pas moins assassiné deux ou trois fois »), la fin ne peut qu'être heureuse :

> [le jeune amoureux] comptait sur la justice divine qui, dans les bons livres et dans les pièces recommandables, punit toujours les méchants et n'oublie jamais de récompenser ceux qui furent malheureux et persécutés, malgré que dans la vie les choses s'arrangent quelquefois tout autrement[475].

Après quelques explications sur l'intrigue (au fond toujours semblable), le narrateur épargne à son lecteur la description de « toutes les péripéties de la lutte suprême, qui fut palpitante d'intérêt ». Dit ainsi, c'est à n'en pas douter. D'ailleurs, à la fin du spectacle, face aux amoureux (« enfin réunis : quelle joie ! quelle ivresse ! »), « tous les spectateurs pleuraient ». Comme si l'ironie de ce passage n'était pas assez évidente dans le discours du narrateur, Jacques demande à Paul « [faisant] mine de considérer son compagnon avec étonnement » :

> – Comment, tu ne pleures pas ?
>
> – Ma foi, non, c'est trop bête !
>
> – C'est pourtant une pièce extraordinaire, puisque les morts reviennent afin qu'on les *retue*[476].

---

[473] C'est d'ailleurs de cette manière que Jacques présente à Paul cette succession de soirées : « Quand tu auras vu ce théâtre [le Théâtre Moderne] et madame Laperle, il ne te restera plus rien à désirer, puisque le Parc Dominion, le Parc Sohmer, que nous avons fréquentés l'été dernier, plus récemment l'*Extravaganza*, puis le *Théâtre Populaire,* d'où nous sortons t'ont livré leurs secrets ». *Ibid.*, p. 127.

[474] *Ibid.*, p. 122-123.

[475] *Ibid.*, p. 124.

[476] *Ibid.*, p. 124-125.

Et pourtant, ce n'est sûrement pas à cause de cet « extraordinaire » que les spectateurs sont émus aux larmes, mais plus, comme le claironne le député Poirier, pour le plaisir de voir « ces amoureux qui finissent toujours par s'marier, à force de courage[477] ». En effet, durant le spectacle, les spectateurs sont décrits comme des « personnes sensibles » :

> Les femmes en avaient presque des syncopes, et dans les galeries, on entendait les hommes crier : *Manque-le pas, le maudit !... Baptême! qu'il est tough!*[478]

Devant ce mélodrame, la langue du peuple se déchaîne, dénonçant l'origine populaire d'un public sans instruction artistique. Cette mise en évidence du manque d'esprit critique, du non-respect des codes de bonne conduite au théâtre et de l'investissement émotionnel sans mesure témoigne, comme nous le verrons dans *Au Pied de la pente douce*, de l'absence d'éducation théâtrale. Le théâtre n'a ici que pour but de divertir, par ses excès, par l'illusion, par la simplicité et le dramatique des situations mises en scène.

Suite à cette soirée, Paul commence à se faire une idée des animations montréalaises et de ses travers. À la découverte des types de théâtre s'ajoute une forte dimension sociale qui tend à associer théâtre et mondanité et à fustiger le mauvais théâtre où se repaît un peuple facile à contenter. Ainsi, le Théâtre Moderne, dernière sortie de Paul et Jacques, théâtre voué à la représentation de pièces plus intellectuelles, se voit dénigré par le député Poirier qui, lui, mise sur le populaire[479]. S'il regrette qu'il n'y ait « pas d'assassins, pas d'coups d'pistolets, pas d'coups de poing[480] » au Monument National, il juge d'autant plus négativement le Théâtre Moderne qu'il assimile à un lieu ennuyeux (et ennuyant) : « *Yuinque des simagrées* dans les salons ; des pincées en robes de soies qui trompent leurs maris et font des *magnières* ; des hommes qui font des grands discours, comme à la Chambre. »

Si Poirier remarque non sans à propos la forte mondanité et la duplicité de ce public de mondains, il ne relève en aucun cas la qualité des pièces représentées. La « nouvelle troupe française » annoncée comme « épatante » par Jacques ne provoque aucun désir chez Poirier, si ce n'est l'envie d'y voir la « *pétite* [*sic*] *veuve* », Madame Laperle, qui ne lui déplaît pas. Cette dernière remarque (précédée de celle condamnant les Français, et par là leur théâtre, jugés « trop *cochons* et pas

---

[477] *Ibid.*, p. 126.
[478] *Ibid.*, p. 124.
[479] Non seulement le député Poirier adopte une allocution sonnant fort la campagne québécoise, mais surtout, Jacques le présente à Paul comme un « ignorant, crétin, et populaire », figure typique de l'industriel véreux, aux jugements esthétiques douteux, dénigré dans le texte. Son échec à la Chambre témoigne qu'il n'est suivi que par une minorité d'électeurs, indiquant par là que le discours rationnel et fondé du député Vaillant suffit à ouvrir les yeux à une foule aveuglée.
[480] *Ibid.*, p. 126.

assez catholiques ») achève de dresser le portrait d'un homme fat, grossier et tout à fait hypocrite qui dévalorise d'autant le Théâtre Populaire qui l'enthousiasme. Le narrateur prend donc clairement partie contre le député Poirier et, par là, contre les divertissements populaires sans intérêt artistique.

## Théâtre et censure

Les éléments du discours préparant la sortie au Théâtre Moderne induisent un regard laudatif sur ce lieu de représentation. Installé dans la loge, Jacques annonce à Paul que madame Laperle est une « abonnée du lundi, qui a droit à deux places[481] ». Ainsi associé à la jolie veuve, cousine distinguée de Jacques, le Théâtre Moderne est présenté comme un haut lieu de la culture montréalaise. Toutefois, bien que (ou peut-être à cause du fait que) la pièce jouée soit d'une excellente qualité et « [ait] obtenu un immense succès en Europe[482] », celle-ci a subi des coupes draconiennes imposées par les censeurs. Il est certain que la méfiance des moralistes à l'égard du théâtre lui porte préjudice et que la censure officie sur le contenu (dans le domaine du livre) en portant un « jugement sur leur valeur doctrinale ou morale[483] ».

Dans le roman, le comité de censure, dont il est explicitement question, exige des révisions pour permettre le passage à la scène de la pièce. Bien que celle-ci ait pu être éditée sans coupe (Jacques a pu lire « la pièce en brochure, chez son libraire »), cette comédie satirique française, *Suffragette*, souffre de la « censure proscriptive[484] » qui défigure le texte : l'œuvre est mutilée par les coupes et les réécritures. Si le spectacle est maintenant « convenable » pour les censeurs, il devient incompréhensible pour les spectateurs :

> – N'est-ce pas idiot, voyons ? Ici, on remplace *maîtresse* par *ami*, là *enceinte* par *va devenir maman*, plus loin *ventre* par *ceinture*. On fait parler les hommes comme de vieilles dévotes, des femmes du monde comme des séminaristes. Et la mise en scène du deuxième acte, par exemple, qui doit représenter une chambre à coucher où une femme se déshabille, au retour d'un *meeting*, et fait une scène à son époux qui ronflait dans les draps en l'attendant, on l'a remplacé par un salon où le mari se trouve étendu dans un fauteuil, en pyjama et coiffé d'un bonnet de nuit à trois heures du matin[485].

Les transformations notables de la pièce passées en revue permettent au

[481] *Ibid.*, p. 130.
[482] *Ibid.*, p. 132.
[483] Raymond M. Charlant, *L'Index*, Ottawa, éditions du lévrier, 1938, p. 41. Cité par Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec, Le livre crucifié*, Montréal, Fidès, 1997.
[484] Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec, Le livre crucifié*, *op. cit.*, p. 11.
[485] Arsène Bessette, *Le Débutant, op. cit.*, p. 132-133.

lecteur de comprendre les griefs faits à cette censure qui s'abat sur les textes et de prendre connaissance des types de modifications, et de non-sens, qu'elle occasionne. Sont corrigés, ici, le vocabulaire employé, la mise en scène et les costumes, le dénudé des personnages féminins et l'attitude des personnages masculins. En somme, l'ensemble de la pièce est revu, son argument totalement modifié, et ce, non pas pour répondre à des critères esthétiques, mais pour ne pas « empoisonner l'âme de ces bons Canadiens en les habituant, peu à peu, à penser, à raisonner quand on veut leur faire entendre que deux et deux font cinq[486] ». Cette critique de la censure prononcée par Jacques est sans appel et révèle ce qui se trame derrière les actions des censeurs : l'art théâtral possède une influence sur ses spectateurs, celle de développer son esprit critique. Selon Jacques, le théâtre est le lieu où l'« on étudie les différents problèmes sociaux dont la solution préoccupe les esprits humanitaires ». Ainsi, pour éviter ce qui serait une « véritable révolution dans toute la province de Québec », il faut que

> [...] ceux qui s'engraissent de l'état de choses actuel, encourage[nt] les cirques, les danseurs nègres, les mélodrames stupides, en un mot tout ce qui abrutit le peuple, le maintient dans cet état de béate ignorance indispensable à l'asservissement complet du troupeau malheureux, mais résigné.

Voilà donc clairement explicité le discours contre lequel luttent Jacques et Paul, celui implicitement tenu par le député Poirier qui vante les mérites du Théâtre Populaire et dénigre l'art dramatique. Éduquer un peuple reviendrait à transformer les électeurs en citoyens avertis et manquer, par là, une mainmise sur des esprits abêtis par le divertissement.

C'est ce que tente de faire, au Canada-français, de nombreux prélats. Le travail d'archive mené sur cette lutte entre le théâtre et l'église nous apprend que Mgr Bruchési, entre autres, mène un combat sans fin contre les programmations théâtrales du Théâtre des Nouveautés jugées obscènes et qu'il interdit à ses ouailles d'assister à ce type de représentation. Pour lever l'interdit, seule la présence d'un comité de censure, « mutil[ant] les œuvres des maîtres français[487] » selon les défenseurs du théâtre, peut justifier, aux yeux du clergé, la programmation de pièces françaises « débarrassées de ce scepticisme neurasthénique actuellement à la mode parmi les noceurs et les libertins[488] ». En somme, comme le résument Jean Laflamme et Rémi Tourangeau,

---

[486] *Ibid*.. p. 134.

[487] Anonyme, « Le théâtre des Nouveautés », *Le Taon*, vol. I, n°4, oct. 1907, p. 4. Cité par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, *op. cit.*, p. 256.

[488] Étienne Henriot, « Causerie théâtrale », *Le Taon*, vol. I, n°4, oct. 1907, p. 12. Cité par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, *op. cit.*, p. 256.

> Depuis le début du XX^e siècle, l'Église a cherché à sauvegarder la tradition d'un moralisme orthodoxe sur le terrain doctrinal, [...]. Toutefois, en cette ère de progrès économique et social, les combats de l'épiscopat ne mettent plus en cause la noble élite ou la bourgeoisie intellectuelle, mais bien une masse d'ouvriers et de prolétaires assoiffés d'amusements et de spectacles[489].

L'intolérance de l'église envers le théâtre est due au conservatisme outrancier et à la nécessité de respecter l'enseignement dogmatique traditionnel, aux dépens de toute marque d'évolution. Le roman reprend ces arguments à son compte et remet en cause le clergé et ses mesures de censure stigmatisant le théâtre dans son ensemble plutôt que de prendre des mesures contre un théâtre médiocre. Au fond, et c'est ce qui conclue l'ouvrage de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, ce n'est pas le théâtre et le clergé qui sont dos-à-dos, mais le manque de considération envers l'art dramatique. Le théâtre est compris comme tribune, comme vecteur de progrès, et non comme une pratique artistique.

Bessette, dans son roman, met en texte cette lutte entre les censeurs promus par l'Église et les défenseurs du théâtre. Avant cela, il prendra aussi parti contre la censure dans son travail de journaliste. En effet, le journaliste-romancier publie en 1907 dans *Le Canada français*, journal libéral auquel il collabore, un article sévère contre la critique théâtrale :

> Il est vrai que le Théâtre des Nouveautés s'est payé le luxe, cette année, de deux censeurs [...] S'ils se montraient trop exigeants, on n'aurait qu'à se priver de leurs services, ce qui ne serait pas une privation trop pénible. En d'autres termes, ce sont des censeurs qui ressemblent quelque peu au roi d'Angleterre : ils règnent, mais ils ne gouvernent pas. [...]
>
> Nous avons assez de censeurs honoraires en notre pays sans en inventer de véritables, revêtus officiellement de pleins pouvoirs. [...]
>
> Le théâtre est l'antichambre de l'enfer, le livre, un objet de corruption, les relations mondaines, une occasion de péché. S'il fallait croire tous ces faux moralistes, tout le monde se ferait ermite pour les laisser jouir seuls des plaisirs de la terre[490].

Contrairement au comité de censure mis en texte dans *Le Débutant*, Les censeurs du Théâtre des Nouveautés sont ici réduits à des pantins, œuvrant en vain et sans conséquence, si ce n'est celle de revendiquer un pouvoir censé endiguer la liberté artistique déjà bridée par ce que Bessette appelle « les censeurs honoraires », c'est-à-dire le clergé. Le journaliste reproche aux moralistes de fustiger toutes sortes de plaisirs pour s'en repaître en solitaire, tout en faisant valoir une morale irréprochable et conservatrice. Dans cet article qui lui a valu les foudres de l'abbé

---

[489] Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, *op. cit.*, p. 350.

[490] Article daté du 8 novembre 1907, cité par Pierre Hébert, Yves Lever, Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fidès, 2006, p. 175. Nous retranscrivons le passage tel que cité dans le *Dictionnaire*.

Émile Roy, chancelier de l'archevêché de Montréal, Bessette attaque sans détour le clergé comme pilier de la censure.

Cependant, dans le roman, si Bessette condamne la censure, il condamne aussi le mauvais théâtre. Le divertissement est réprouvé par Jacques et Paul et représenté dans le texte comme une distraction grotesque et impudique, dont le plaisir démesuré pervertit le théâtre. Bessette est donc contre le théâtre grossier, vulgaire, mais pour un théâtre d'idées, un théâtre social, bref, un théâtre engagé. Ici, il rejoint Bernard dans l'esprit d'un théâtre et d'un roman « à thèse », c'est-à-dire d'un art politisé.

Au Théâtre Moderne, madame Laperle remarque que cette censure radicale touche majoritairement le théâtre français et que le théâtre anglophone bénéficie de coupes moins franches.

> – D'où vient donc qu'on laisse toute liberté aux théâtres anglais, tandis que le seul théâtre français où l'on puisse goûter le véritable esprit gaulois, applaudir les œuvres des maîtres de l'art dramatique, est soumis à toutes sortes de vexations et sans cesse menacé d'interdit ?
>
> – C'est que, madame, lorsqu'une femme montre ses jambes en anglais, elle expose ses *legs*, vous comprenez bien que ce n'est pas la même chose et que la morale ne saurait en être offensée. Même, si cette femme découvre d'autres appâts, pourvu que ce soit toujours en anglais, qui oserait prétendre que sa pudeur en a été troublée ? [...] Et la langue de Shakespeare est toujours chaste pour ceux qui ne la comprennent pas[491].

Plusieurs pistes sont à suivre pour comprendre les raisons de cette différence de traitement entre les pièces francophones et les pièces anglophones[492]. La première est que, bien sûr, la censure catholique s'adresse directement aux Catholiques et que la majorité des anglophones étaient, à cette époque, protestants. Du moins, au début du XX^e^ siècle, « catholique » et « francophone » étaient des termes presque synonymes au Québec. Cela vaut assurément comme une limite de la censure catholique, qui n'est pas celle de l'État. Une autre piste serait à explorer, non plus du côté de la confession religieuse, mais du côté de la langue. La barrière de la langue fait aussi office de barrière à la censure : de toute évidence, les Canadiens français devaient fréquenter fort peu le théâtre anglophone, mais cette assertion serait à vérifier et nous éloigne de notre propos.

Dans le passage précédemment cité, Jacques expose clairement la soumission des francophones face aux positions exposées par le pouvoir catholique. Comme le remarque Élise Salaün dans son article traitant des liens entre érotisme littéraire et censure :

---

[491] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 133.

[492] Pour cela, il serait nécessaire d'approfondir cette question, en regardant aussi du côté des romans anglo-québécois qui eussent pu s'attirer une censure, s'ils avaient été écrits en français.

> Il est donc de première importance que le clergé garde le discours sur le sexe à l'intérieur de son institution. Dans cet espace privé, l'Église peut orienter les comportements intimes des individus en fonction d'une société familiale sur laquelle elle fonde son pouvoir[493].

Le principal dessein de ces coupes est de préserver le discours clérical en pratiquant la censure sur les valeurs antagonistes mises en évidence par d'autres discours. Le jeune Paul Mirot et son acolyte cherchent tous deux à contrer cette censure irraisonnée et antipédagogique pour prôner la liberté de l'art.

## « L'art doit être libre[494] »

Ce cri du cœur provient de la journaliste française au nom prédestiné de Louise Franjeu, ancienne collaboratrice au *Flambeau*, un journal ayant pour défi « d'instrui[re] le peuple[495] ». « L'art doit être libre » : cette exclamation sonne comme un cri de guerre dans le climat sombre sur lequel s'éveille leur journal indépendant. Intellectuelle française, elle défend la volonté d'émancipation de la presse canadienne-française menée par Paul et Jacques. Faisant valoir les artistes européens (Rabelais, Michel-Ange), elle martèle l'importance de rester libre et de défendre cette liberté, seule possibilité pour que s'épanouisse leur verve créatrice : « Les écrivains et les artistes [français] ont toujours conservé avec un soin jaloux leur indépendance[496] ».

*Le Flambeau*, créé par Paul et Jacques, répond aux ambitions de ce dernier exposées dès la première partie du roman, alors que tous deux étaient employés au journal *Le Populiste* : « [...] nous fonderons un journal où il nous sera loisible d'écrire ce qu'il nous plaira, un journal sérieux, indépendant, qui ne sera pas une feuille de chou comme celui auquel nous avons l'honneur de collaborer[497] ». Ce projet verra le jour peu de temps après : *Le Flambeau* est lancé, « journal indépendant, littéraire et scientifique, interdit aux imbéciles[498] », comme le clament les petits vendeurs au coin des rues. Paul Mirot, alors rédacteur à la chronique théâtrale, tente de défendre le *Théâtre Moderne*, conspué par les censeurs, et publie un article illustrant

> [...] tout le bien que pouvait faire un théâtre de ce genre parmi la population canadienne-française à laquelle on reprochait souvent, non sans raison, d'être par trop encline à s'angliciser et même à

[493] Élise Salaün, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », *Voix et Images*, vol. 23, n°2, 1998, p. 300.
[494] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 260.
[495] *Ibid.*, p. 166.
[496] *Ibid.*, p. 260.
[497] *Ibid.*, p. 95.
[498] *Ibid.*, p. 165.

> s'américaniser. Il démontrait la mauvaise foi de ceux qui accusaient d'immoralité les œuvres de maîtres interprétées par les artistes du *Théâtre Moderne*. À tous ces arguments, Pierre Ledoux [journaliste conservateur] répondit par des anathèmes[499].

Le journal devient le lieu, dans le roman, où se jouent les enjeux politiques : Paul, Jacques et leur collaboratrice Louise Franjeu clament un art libre et défendent le Théâtre Moderne dans la « violente campagne de presse », cette « guerre sainte » qui le mènera à sa faillite. Ce discours enflammé n'est pas pour plaire aux conservateurs et les tensions qui naissent de ces dissensions conduiront le journal à sa chute : poursuivi par la Cour supérieure pour, selon le narrateur, « avoir dit la vérité[500] », dénoncé dans les milieux réactionnaires, le journal *Le Flambeau* sera finalement mis à sac par les *Paladins de la Province de Québec,* fanatiques cherchant à rendre justice à leur morale « bafouée ».

Dans ce roman, les sorties dans les théâtres montréalais permettent de tenir un discours à la fois esthétique et sociologique sur le divertissement et sur l'art dramatique, mais, également, de condamner sans détour le monde social par le biais de son rapport au théâtre. Les nettes revendications progressistes, prônées par le narrateur et les journalistes du *Flambeau*, se fondent sur la liberté de l'art et la critique d'une censure au service d'une morale pudibonde et représentent le « déplorable esprit du siècle[501] » comme l'ironise le narrateur.

On pourrait dès lors s'attendre à ce que le roman soit, lors de sa parution, explicitement dénoncé. Pourtant, il fut seulement mis à l'écart, discrètement oublié. En effet, si le roman n'a pas été directement censuré, l'omerta s'est mise en place lors de sa parution. Comme le remarque Pierre Hébert, « aucun texte officiel, tiré des mandements épiscopaux ou de la *Semaine religieuse*, ne signale la condamnation du roman de Bessette[502] » et il continue son article en citant le mémoire de maîtrise de Normand Saint-Pierre qui explore les traces d'autocensure de Bessette en comparant les deux versions du *Débutant*. Ce type de recherche le conduit à la découverte des thèmes considérés par Bessette lui-même comme « potentiellement incriminants[503] », ce qui est le cas du titre, passant des « Esclaves » au *Débutant*, le premier étant clairement tourné contre les journalistes serviles. Toutefois, éviter la censure, quelle qu'elle soit, pour une œuvre l'abordant de front, est une tâche ardue. Mais la leçon de cette réécriture paraît être du côté de

---

[499] *Ibid.*, p. 176.
[500] *Ibid.*, p. 175.
[501] *Ibid.*, p. 163.
[502] Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la Censure*, *op. cit.*, p. 173.
[503] *Ibid.,* p. 174.

la réception : si Bessette joue de connotations et s'emploie à dénoncer le pouvoir d'une censure irraisonnée plus encore que le rôle du clergé (Bernard et Bessette ne condamnent-ils pas de concert les divertissements abêtissants ?), c'est dans le but de toucher un « public éclairé » qui seul pourrait saisir le sens de l'œuvre originale.

Les liens du théâtre avec la mondanité dénoncés par Bernard, les démêlés entre la liberté créatrice et la censure catholique relevés par Bessette permettent de questionner la relative autonomie de l'art. Claude Lévesque, en introduction des actes du colloque sur les écrivains ayant pour thème la censure, rappelle les liens étroits entre les institutions « censurantes » et les prises de positions (souvent politiques, comme celles de Paul et Jacques) des institutions censurées :

> Chaque fois qu'une institution médiatique s'aligne sur des phénomènes de marché, elle censure, elle coupe dans le vif, elle sélectionne, exclut, dogmatise et terrorise : on pourrait même aller jusqu'à dire qu'elle dépolitise, qu'elle entrave le devenir démocratique, la vie et le ressourcement de la culture[504].

À l'instar de l'Église, cette remarque propose donc, comme éléments propageant la censure (ou l'autocensure) l'hégémonie médiatique et les nécessités économiques, ainsi que les flux de marché qui déterminent une « sous-culture » facile et attrayante. Paul et Jacques dans *Le Débutant* combattent avec acharnement ces deux pôles, *a priori* éloignés l'un de l'autre, et pourtant étroitement liés. En effet, suivant la proposition de Claude Lévesque, Église et Médias (sous-entendu, les phénomènes de marché) vont dans le sens d'une réduction de la parole artistique, d'un cloisonnement intellectuel, l'un pour la morale, l'autre, pour des enjeux économiques. En revanche, s'il n'y a pas dans le texte un rapport de force des Médias vers l'Église, l'inverse est probant. Au nom de la morale et de la vertu, l'institution cléricale lutte contre les divertissements futiles. Paul et Jacques visent la même cible, mais avec d'autres arguments, intellectuels ceux-là, mettant en évidence l'abêtissement de la masse et la réduction de l'esprit critique. Denis, dans *Au Pied de la pente douce*, fait valoir un discours similaire : la pièce représentée sur les fondations de la nouvelle église est stigmatisée par sa mièvrerie[505]. Le fait qu'une pièce divertissante, mais, aussi, un combat de lutte (où des hommes nus se battent pour du « fake[506] ») ont lieu au cœur de la paroisse et sont organisés par le curé complexifie les rapports entretenus entre les contraintes économiques et l'Église. Pour renflouer ses caisses, l'institution cléricale est prête à faire quelques

[504] Claude Lévesque (dir.), *La Censure dans tous ses états*, Montréal, Hurtubise, 2008.
[505] Voir, *infra* : « Un spectacle à l'église », p. 217.
[506] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, Montréal, Boréal, 1943, p. 225.

compromis. Le théâtre est donc dépendant des critères (plus ou moins fluctuants) de la censure et des enjeux économiques.

Au fond, plus que la représentation scénique, c'est la ville et la consommation culturelle (vue comme une distraction des classes supérieures, mais aussi comme une production industrielle de la culture) qui sont refusées par ces auteurs canadiens-français. Dès lors, que pouvons-nous dire de ces deux représentations du théâtre dans le roman ? Si nous lisons de pair les romans de Bessette et de Bernard, nous pouvons remarquer les distinctions opérées par les romanciers sur les rapports entre le théâtre et le milieu urbain. Chez Bernard, les rares pièces de théâtre jouées dans la petite ville de Saint-Hyacinthe ne suffisent pas à pervertir la population, ce qui suppose qu'implicitement tout se passe donc, pour le théâtre, à la grande ville. D'autre part, il faut préciser que la relation entre le théâtre et le milieu urbain n'est pas simplement due au contexte qui fait qu'effectivement, au Québec, au début du vingtième siècle, il n'y a guère de théâtres qu'à Montréal – et à Québec. Chez Bessette, comme chez Bernard, le théâtre et la culture se lisent comme les *topoï* emblématiques de la ville et inversement, la campagne s'apparente à une terre dont il faut s'échapper. La scène de théâtre est, pour ces deux romanciers canadiens-français, un moyen de traiter du thème récurrent de la ville et de l'aborder comme lieu d'une culture spécifique ou, du moins, d'une relation spécifique à la culture. De plus, la mondanité et la superficialité ne sont pas les seules critiques faites au milieu du spectacle : ne voit-on pas, aussi, dans le théâtre, la dimension commerciale engagée par le pur divertissement, voire des aspects liés à l'américanisation de la culture ? C'est ce qui est clairement indiqué et stigmatisé dans *Le Débutant* de Bessette.

Le danger de cette lecture croisée des romans et du contexte serait d'amalgamer la mondanité avec la superficialité. Ces deux éléments ne vont pas de pair : la mondanité prévaut dans l'importance d'assister à ce qui est à la mode, dans la volonté d'être présent à cet événement et de se montrer dans un lieu public, tandis que la superficialité est synonyme d'absence de valeur, que ce soit dans une représentation à vocation artistique comme dans un spectacle de divertissement. Ce qui importe chez Bernard, ce sont les revendications sociopolitiques dans l'art, d'où les questions liées à la vie des comédiens et au simple « amusement » du public. Les doutes chez Étienne sur l'importance des idées, sur son « culte voué à sa profession[507] », sur son combat pour la défense de la culture canadienne-française confrontée à la « vague anglo-saxonne », se nourrissent de cette course à la jouissance, à l'hédonisme : Bernard rejette catégoriquement les divertissements.

[507] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 159.

Chez Bessette, la condamnation de la mondanité et de la superficialité de certains théâtres suppose une défense de l'art pur : il déplore le manque de « bons théâtres », absence due à la censure, mais aussi au peu d'intérêt marqué par ses contemporains. Leurs critiques ne semblent donc pas tant porter sur le théâtre en général, mais sur un théâtre en particulier et ce qu'il convoque : la ville, un nouveau mode de vie (plus ou moins dévergondé), un nouveau cadre de pensée. Dans *Le Débutant*, l'arrivée dans la ville est concomitante au passage à l'âge adulte, on peut même noter une représentation symbolique dans l'apprentissage du jeune Paul. Mais si la ville permet « l'éveil de la conscience » du personnage, c'est, dans *L'Homme tombé*, une chute qu'elle induit.

Toutefois, Bessette et Bernard ne se rejoignent-ils pas ici, bien qu'avec des opinions distinctes ? Bessette semble souhaiter un art de combat, libéral, progressiste, alors que Bernard veut un art nationaliste. En somme, aucun des deux n'adopterait une défense du théâtre strictement basée sur des considérations esthétiques.

## 4. « Nous en sommes à l'enfance de l'art[508] »

Pour comprendre les enjeux liés à la construction d'une esthétique canadienne-française, partons du constat proposé par « l'honorable Vaillant[509] », le père de Jacques, politicien acclamé par le peuple et apprécié par les jeunes réformateurs que sont Jacques et Paul. Nommé par le narrateur comme « l'homme du jour », Vaillant expose aux deux jeunes gens sa vision de l'art au Canada :

> En effet, ça marche [c'est-à-dire la révolution d'esprit que Jacques et Paul mènent en écrivant ce qu'ils pensent dans le journal pour lequel ils travaillent], mais si lentement que les années vont beaucoup plus vite et qu'elles emporteront votre jeunesse, détruiront vos illusions bien avant que nous ayons une véritable littérature canadienne, qu'on ait osé écrire la véridique histoire du Canada français, que nous puissions admirer des tableaux et des statues ayant rapporté au peintre et au sculpteur canadiens de quoi s'assurer une existence convenable, sinon luxueuse[510].

Ce compte-rendu de la situation des arts au Canada français n'est guère réjouissant, du moins, c'est ce que nous pouvons déduire du sentiment de cet homme de savoir et de cœur. « Nous en sommes à l'enfance de l'art en ce pays », annonce-t-il, reconnaissant l'éveil artistique du Canada français. Le député Vaillant n'est pas le seul à porter un discours sombre sur les arts au Canada français,

[508] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 148.
[509] Ce qualificatif est attribué au député Vaillant très régulièrement dans le texte.
[510] Arsène Bessette, *Le Débutant*, *op. cit.*, p. 148-149.

Mademoiselle Franjeu déclare, avec son franc-parler caractéristique, l'absence totale de littérature canadienne-française :

> Votre littérature nationale, mais elle n'existe pas, si je fais exception de quelques rares œuvres d'écrivains et de poètes de votre pays qui ont célébré les héros de la Nouvelle-France et les patriotes de mil huit cent trente-sept. Tous les livres qu'on m'a signalés – je ne parle bien entendu, que des romans – ne m'ont rien appris d'intéressant, d'inédit, sur le Canada et les canadiens [*sic*]. Vos romanciers n'ont fait qu'esquisser des idylles plus ou moins invraisemblables, n'ayant pas même le mérite de l'originalité[511].

Ce type de remarque recoupe l'argumentation de Vaillant, pour qui le Canada français n'en est qu'à ses balbutiements, mais rejoint aussi la triste constatation de Jacques lors de sa sortie au Théâtre Moderne. Côté production comme côté réception, la littérature et l'art dramatique ont bien des progrès à faire et une marge de manœuvre réduite. D'autant qu'il faut composer tant bien que mal avec les soucis économiques et sociaux que représente une carrière dans les Arts ou les Lettres. En effet, il faut penser à « [l]a nécessité de se créer une carrière autre que celle des lettres qui ne paye pas, les susceptibilités de la famille à ménager de précieuses relations sociales à conserver dans le monde bourgeois et bien pensant[512] ».

En outre, Louise Franjeu, Française dynamique recrutée à l'Université McGill pour donner des cours de littérature française, questionne en évoquant les débats entre Canada et Canadiens l'existence d'une langue littéraire au Québec. Cette interrogation, insérée dans le roman, est régulièrement soulevée à partir du milieu du XIX$^{e}$ siècle (dans la correspondance entre Octave Crémazie et l'abbé Henri-Raymond Casgrain) jusqu'aux chercheurs comme André Belleau et Lise Gauvin qui se sont penchés sur les liens qui unissent la langue et la littérature, en passant par les thèmes de réflexion proposés par *Le Devoir* durant la Révolution Tranquille, du type « Avons-nous une littérature ?[513] ». Toutefois, même si le narrateur évoque ces sujets et la nécessité de se questionner, il ne prend pas explicitement parti dans cette bataille littéraire, mais annonce la nécessité de se positionner artistiquement. Bessette stigmatise ici les particularités linguistiques québécoises en signalant en italique les termes issus du *joual* au même plan typographique que les anglicismes.

L'autonomie, voire la présence, d'une institution littéraire et artistique propre au Canada français se résume en un simple énoncé dans *Le Cœur est le*

---

[511] *Ibid.*, p. 258-259.
[512] *Ibid*., p. 259-260.
[513] Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 62.

*maître* : « mais on ne fait pas de pièce au Canada ![514] » Cette exclamation provient de Monsieur Mallard, prétendant de la jeune Alice et discrédité par son aspect de bourgeois lourdaud. Celle-ci lui explique qu'elle a été retardée par Daniel Davray, auteur et metteur en scène. Le père de la jeune fille poursuit l'étonnement ironique de Mallard : « Non. On les prend toutes faites... en France! C'est plus sûr, plus chic et plus porté... ». Ces répliques, échangées entre les deux hommes, contribuent à dresser le lieu commun d'un art canadien-français inexistant, soumis à la domination de son rival français, dont l'image, bien que superficielle, bénéficie d'une valeur plus importante, termes utilisés par Philippe Hamon pour définir la notion de héros dans le second chapitre de *Texte et idéologie*[515]. Comme le concept du héros est fuyant et mobile dans le texte, il apparaît ici que l'image du théâtre et de la littérature est soumise aux mêmes forces contraires selon la manière dont les qualifient certains personnages et, dans un second temps, selon le point de vue du narrateur sur ces personnages. Dans *Le Cœur est le maître*, les arguments de Mallard et du père d'Alice vont dans le sens d'un discours bourgeois et capitaliste, contrairement à ceux des intellectuels bohèmes.

Le roman d'Antonin Proulx traite, par le biais de son personnage principal, de la place de la culture dans la société canadienne-française du début du XX$^{e}$ siècle et du regard que lui porte le personnel culturel. Gérard Sauret, le personnage principal, est un homme de lettres et les personnes qu'il rencontre évoluent dans le milieu des Lettres et des Arts. Gérard et sa mère assistent au Théâtre National Canadien à la représentation d'une pièce « canadienne d'inspiration, [...] écrite par un Canadien et jouée par des acteurs et des actrices canadiens-français[516] ». La conversation entre le fils et la mère tourne autour du peu de succès de ce type de pièce face à la fortune du répertoire français. Outre les considérations sur la « prononciation fantaisiste et qui varie avec chaque acteur, chaque actrice » et la déception de ce que « tous les collèges, toutes les universités, tous les foyers » enseignent « cette élocution bénie qui fait d'une langue comme la nôtre une musique capable de tous les tons[517] », aucun commentaire sur la pièce n'est fait, si ce n'est le narrateur qui déclare : « c'est fort bien ». L'ironie de cette exclamation et du syntagme « élocution bénie » suppose la condamnation d'un échec. Malgré l'exigence du metteur en scène et le travail des comédiens, faire un théâtre canadien français semble relever de la gageure : comment faire un théâtre canadien-français si celui-ci doit, pour correspondre aux critères d'un « bon théâtre », éradiquer les

[514] Antonin Proulx, *Le Cœur est le maître*, Montréal, Edouard Garand, 1930, p. 143.
[515] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1984].
[516] Antonin Proulx, *Le Cœur est le maître*, *op. cit.*, p. 44.
[517] *Ibid.*, p. 47.

marques d'oralité locale ? Le plus important pour Gérard est de défendre et de promouvoir une culture canadienne-française de qualité.

Ce sentiment est partagé par Gabrielle, correspondante française de Gérard avec qui il élabore une discussion enthousiaste sur les arts et la culture canadienne-française. Gabrielle, acquise à la cause de Gérard (car déjà amoureuse), se passionne pour son écriture de poète et défend, en France, la littérature canadienne-française. Lors d'une soirée, Gabrielle partage cette correspondance avec ses amis et l'un deux, scandalisé par l'admiration de son hôtesse, fait part de son passage, jadis, outre-Atlantique. Il raconte ainsi ses impressions sur le climat ménageant des températures extrêmes, été comme hiver, déplore l'absence de patrimoine architectural et la pauvreté linguistique et condamne avec sévérité la littérature nationale. Gabrielle, outrée, rapporte à Gérard ces propos : « [l]es mœurs vulgaires, une vie artistique nulle, une littérature en formation, balbutiante encore... bref, tout ce qu'on peut dire de désagréable et d'injuste[518] ».

Comme Gabrielle le précise ensuite, elle « di[t] injuste » car elle défend obstinément le Canada français en trouvant des « faits, des souvenirs de lectures, appelant à [s]on aide [le] propre témoignage [de Gérard][519] ». Deux discours se tiennent tête : l'un construit à l'image d'un récit de guerre d'un « grand voyageur », l'autre, tenu par une jeune Bayonnaise qui se définit elle-même comme « jeune fille instruite, distinguée[520] ». Le narrateur s'engage du côté de Gérard et Gabrielle, milite pour un art nationaliste, fondé non plus sur la copie du théâtre français, mais sur la recherche et la pratique théâtrales respectant les caractéristiques canadiennes-françaises.

Or, quelles que soient les idées progressistes du metteur en scène Davray et de l'écrivain Gérard, l'emprise du clergé et l'influence des mœurs bourgeoises restent prépondérantes. Se dessine donc une tension certaine entre le désir de s'émanciper des carcans traditionnels proposant comme théâtre une réplique des pratiques françaises et dénigrant la littérature nationale ainsi que les habitus canadiens-français. Si Gérard est sensible à la pratique théâtrale amateure de la jeune Alice, il lui interdit en revanche de s'engager dans cette profession. Lors de la sortie au théâtre, Gérard ne manque pas de complimenter la jeune comédienne : « Je vous ai vue et entendue dans votre rôle tout à l'heure, et, vraiment – je l'ai dit à ma mère – vous jouez avec un naturel, un talent comme on n'en trouve pas toujours chez de mieux connus, de plus célèbres[521] ». Il semblerait que le compliment fasse

[518] *Ibid*., p. 153.
[519] *Ibid.*, p. 154.
[520] *Ibid.*, p. 14.
[521] *Ibid.*, p. 49.

surtout référence à la jeunesse et au charme de la jeune fille... Pour ne pas manquer à l'étiquette mondaine et l'éloigner des attentions de Davray, Gérard lui demande de ne plus faire de théâtre.

> – Et vous ne ferez pas de théâtre ?
> – Je n'en ferai pas... si vous ne voulez pas que j'en fasse...[522]

Pratiquer le théâtre, d'accord, à condition que cela demeure un passe-temps. Gérard raisonne donc ici en conservateur : si le théâtre est certes accepté en tant que pratique mondaine, légitime pour une femme, en faire carrière serait par contre infamant. De plus, Gérard protège son champ d'action littéraire et refuse la proximité d'artistes dans son entourage. Il le remarque d'ailleurs lui-même : « Deux littérateurs ne s'aiment guère d'ordinaire[523] ». Jalousie, défiance et *a priori* ancrés dans l'esprit de Gérard influencent grandement le regard qu'il porte sur le théâtre et réduisent d'autant la portée de ses revendications. Celles-ci se bornent à la défense nationale plus qu'à l'émancipation du champ artistique. Finalement, il reste profondément dépendant de ses réflexes de pensées et ne milite que pour réhabiliter un art dramatique pratiqué en amateur par les femmes et en professionnel par les hommes seulement.

Ces différents points de vue revendiqués dans *Le Débutant* et *Le Cœur est le maître* tendent à définir les débats entre la France et le Canada français sous la forme d'un discours général sur la littérature canadienne-française. Les arguments sont donc plus ou moins prononcés selon les partis : d'un côté, le père d'Alice et son prétendant, comme l'ami de Gabrielle, dans *Le Cœur est le maître*, mais aussi une majorité des Canadiens français selon Vaillant, dans *Le Débutant*, répandent le lieu commun d'une France comme parangon de la littérature et des arts et le Canada français comme une nation sans passé et, par là, sans avenir artistique. De l'autre côté, Gérard, par exemple, aspire à une reconnaissance des écrits et de la culture canadienne-française. Dans l'entre-deux, Louise Franjeu dans *Le Débutant* constate l'absence d'une littérature nationale, entendons par là canadienne-française, mais encourage fortement le livre écrit par Mirot. Ce sentiment est d'ailleurs partagé par Jacques. Au fond, Louise, Jacques et le député Vaillant déclarent qu'il faut, quelle que soit la réception des arts au Canada français et ailleurs, se lancer et engager le mouvement nécessaire pour que se déploient et évoluent les qualités artistiques de la Nation.

[522] *Ibid.*, p. 28.
[523] *Ibid.*, p. 48.

## Paris, New-York

Ces remarques sur la pauvreté artistique au Canada français et les difficultés à pratiquer et défendre un art national engagent à explorer plus avant les liens entretenus avec le milieu artistique étranger. Le rapport à l'art passe, outre l'Église, par la comparaison avec la vitalité artistique des pays « voisins » géographiquement (les États-Unis) et historiquement (la France, et plus précisément Paris). Les chercheurs qui se penchent sur la vie littéraire au Canada français notent que le paysage reste, depuis le XIX^e^ siècle, sensiblement dominé par la littérature française, l'église catholique et la culture américaine : « rien ne vient modifier la prééminence au Québec de ces acteurs internationaux dans les années 1919-1933[524] ». S'il en est ainsi dans la société canadienne-française, qu'en est-il dans les textes ? Plusieurs romans manifestent ce désir de partir, cette « nécessité » de passer par Paris. Gérard, dans *Le Cœur est le maître*, part en France rencontrer sa correspondante Gabrielle, visite Paris, ce « pont d'Avignon de l'Europe[525] » envisagé comme un passage obligatoire. Toutefois, si Gérard ne peut se passer de ce détour, le narrateur propose un regard plus distant par rapport à la capitale française qu'il déprécie par la comparaison avec le fameux pont coupé. Le narrateur décrit en revanche l'« émerveillement » « profond et grave [de] Gérard » ; puis, « pendant toute une semaine ce ne fut que sorties, soirées, théâtre, opéras, excursions, visites aux musées, aux églises, […] ». L'ensemble du patrimoine culturel y passe, participant à la construction de l'image de papier glacé correspondant à l'imaginaire collectif.

Cette fascination pour un Paris idéalisé est de mise dans plusieurs romans canadiens-français du début du siècle. Ainsi, dans *D'un Océan à l'autre* de Robert de Roquebrune, alors que le valet d'un explorateur lit *Phèdre*, un jeune idéaliste rêve de faire des vers et imagine Paris comme un fantasme inatteignable :

> Oh ! ce Paris, comme je voudrais y être ! Comme ce doit être beau ces boulevards où les dandys marchent sur de larges trottoirs bordés de somptueux cafés ! Voir les femmes en crinoline, élégamment bombées, manger des glaces au Napolitain ! L'après-midi, aller en voiture au bois où l'on risque à chaque tour de roue de rencontrer la daumont de l'impératrice. Et le soir, à la Comédie arpenter le foyer où l'on voit des actrices et les littérateurs célèbres ! Mon Dieu, ce bonheur me sera-t-il

[524] Denis Saint-Jacques et Lucie Robert, *La Vie littéraire au Québec T 6*, *op. cit.*, p. 9. Le tome VII, à venir, saura éclairer les questions de la porosité artistique après 1933, la modernité et la distance avec les acteurs conservateurs du premier tiers du XX^e^ siècle. Les romanciers de la vie urbaine (Lemelin, Loranger) et, dans la vie théâtrale, les troupes de haut niveau qui se mettent en place, (les Compagnons de Saint-Laurent) sont au cœur de la périodicité à venir (1934-1952).

[525] Antonin Proulx, *Le Cœur est le maître*, *op. cit.*, p. 298.

donné un jour ![526]

Paris, ses dandys, ses femmes, ses théâtres... Paris, aussi, capitale épargnée du capitalisme américain qui teinte négativement les villes canadiennes... Dans *L'Homme tombé*, Philippe, l'ami d'Étienne, signale ce *distinguo* : « Je ne parle pas de Paris, mais de nos villes américaines, Ottawa, Toronto, où l'on sombre dans un matérialisme... Montréal est mieux, et encore...[527] » Il engage ici une distinction entre différents types de villes, stigmatisant en premier lieu les métropoles canadiennes qu'il assimile aux villes américaines dans lesquelles l'industrialisation bat son plein, mais aussi à Montréal qui tend à leur ressembler, alors que Paris correspond toujours à l'image idéalisée d'une capitale préservée des méfaits de la civilisation du XX$^{e}$ siècle.

Regardons maintenant du côté d'un roman plus tardif, *Mathieu*, paru en 1949. Dans le récit, le narrateur et les personnages mettent en place une hiérarchie des arts, plaçant en bas de l'échelle Montréal et érigeant New York à l'égal de Paris. À deux reprises Nicole se targue d'être allée à Paris, déjà parce qu'elle y a vu *Ondine*, pièce que répètent ses cousins les Cinq-Mars[528], et ensuite parce que cela lui permet, lors d'une soirée entre amis, d'entretenir une conversation mi-mondaine mi-intellectuelle avec Jacques, une connaissance rencontrée par hasard à Paris, à la Comédie-Française. Nicole ne manque pas d'enchaîner, à l'attention de Bruno : « Ah ! Bruno, si tu vois cela ! Les plus grands acteurs, dirigés par les plus grands metteurs en scène ! Ce n'est pas comme ici ! ajouta-t-elle prudemment[529] ». Placée au sommet de la pyramide par l'excès de qualificatifs, « les plus grands » acteurs et metteurs en scène, Paris devient dans la bouche de Nicole cette capitale des arts tant acclamée. Or, ce privilège ne lui est pas réservé : New York combat également pour cette excellence artistique. À la fin du roman, Bruno est invité dans la ville états-unienne pour participer à un projet théâtral, mais

> [s]a seule intention – il tient à le proclamer – est de profiter d'une occasion qui lui permettra d'étudier ce qui se passe sur les scènes américaines, afin de faire profiter un jour son pays de l'expérience acquise à l'étranger[530].

La « Babylone des arts », comme la nomme le narrateur un peu plus loin, exerce un pouvoir d'attraction fort, mais ne le mène pas à renier son pays. Au contraire, c'est pour nourrir sa pratique qu'il part et entend bien revenir, tout chargé

---

[526] Robert de Roquebrune, *D'un Océan à l'autre,* Paris, Les Éditions du Monde Moderne, 1924, p. 27.
[527] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 63.
[528] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 29.
[529] *Ibid.*, p. 97.
[530] *Ibid.*, p. 356.

de son expérience, pour en faire profiter Montréal et ses habitants. Cette fois, l'attirance pour la métropole n'est pas de l'ordre de la chute ni d'un scénario prônant le retour à la terre, mais défend le désir de l'ailleurs au nom d'un enrichissement national. Toutefois, comme le remarquera plus avant Danielle : « il n'est pas le seul que New York ou Paris attire et n'est ni le premier, ni le dernier à chercher ailleurs ce qu'il ne trouve pas dans son pays. Il faut une telle vocation pour être comédien dans une ville sans théâtre ![531] »

La littérature et le théâtre canadien-français se construisent donc régulièrement en comparaison avec la France ou les États-Unis[532]. Décrédibilisé par certains personnages, l'art canadien-français n'en est pas moins à la recherche de son identité propre, cherchant soutien et repères dans les capitales voisines, spatialement ou linguistiquement. Toutefois, ce n'est pas en modèle que les personnages-écrivains ou artistes envisagent l'art français ou américain, mais en source d'inspiration, en grande sœur montrant le chemin. Comme le remarque Pierre Hébert dans son article sur « la réception de la littérature canadienne-française en France, au XIX$^{e}$ siècle » : « Contrairement à toute attente, le modèle français n'est jamais posé comme un idéal à atteindre[533] ». En effet, s'il faut à l'art canadien-français, pour exister et perdurer au XIX$^{e}$ siècle, garder sa couleur locale et ses attributs pittoresques, il nécessite au début du XX$^{e}$ siècle de se construire lui-même. La distinction apportée dans la diégèse par les personnages propose donc une littérature et un théâtre nationaux, correspondant à leur identité. Au Canada français, et c'est le dénominatif commun à l'ensemble de ces textes, le manque cruel de lieux de culture (autre que des lieux de divertissement) et d'une identité artistique nationale ne peut que nuire à l'émancipation d'un art canadien-français.

---

[531] *Ibid.*, p. 398.

[532] Nous pourrions continuer à commenter ce Paris « capitale artistique et centre révolutionnaire » dans de nombreux textes. Pour exemple, Arthur Buies, *Chroniques 1*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1886, p. 10 ; Pierre Dupuy, *André Laurence*, Paris, Plon, 1930.

[533] Pierre Hébert, « La réception de la littérature canadienne-française en France, au XIX$^{e}$ siècle », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 268.

# B. LE THÉÂTRE HORS DES SENTIERS BATTUS

Dans les passages que nous venons d'analyser ou de mentionner, les romans traitent de Paris plutôt que de la France dans son ensemble, ce qui tend à déterminer la dimension urbaine du théâtre et à faire de la métropole parisienne un des rares lieux où s'élaborerait un théâtre de référence. Ce paysage, bien entendu, ne rend pas compte de l'ensemble complexe déployé entre la ville et le théâtre et incite à porter notre regard sur ces relations, parfois singulières, entretenues dans certains romans. Outre la volonté d'instaurer un art canadien-français et de proposer une alternative aux divertissements, souvent méprisés, de la métropole, comment le rapport à la ville se manifeste-t-il dans des lieux théâtraux autres que les théâtres institutionnels ? Certains romans du *corpus* s'emparent du spectacle et le représentent en dehors des murs habituels, par exemple, dans une église (*Au Pied de la pente douce*) ou encore à l'Université populaire (*Cécile parmi nous*).

## 1. L'Université populaire

*La Chronique des Pasquier*, fresque de Duhamel, retrace la vie et l'œuvre de la famille Pasquier et aborde plusieurs cas de réalisations artistiques : de la musique (*Cécile parmi nous*) au théâtre (*Suzanne et les jeunes gens*), en passant par l'écriture (dans *Cécile parmi nous*, le père Pasquier écrit un roman intitulé *Le Vent dans les voiles*) ou l'entreprise ambitieuse de monter une maison d'édition (*Le Désert de Bièvres*). Dans *Cécile parmi nous*, en dehors de *Phèdre* jouée au théâtre par Sarah Bernhardt et dans laquelle Suzanne, l'une des filles Pasquier, tient un petit rôle, une autre scène de théâtre est donnée à lire dans un espace beaucoup moins conventionnel : l'université populaire.

### La Nouvelle idole

C'est à l'Université populaire que Justin et Laurent vont voir *La Nouvelle idole*, qualifiée par Justin dès les premières lignes comme un « Ibsen pour les pauvres[534] ». La soirée se passe d'une manière quelque peu confuse : après quelques reproches de Justin à l'égard du retard de Laurent. Il lui explique qu'il espère « entend[re] au moins la fin de la pièce, et surtout [lui] expliquer ensuite ce qu'il

[534] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, Paris, Omnibus, 1999 [1938], p. 848.

faut penser de cet étrange milieu[535] ». Ce n'est donc pas tant la représentation théâtrale qui les attire que la possibilité de juger, d'échanger leur avis sur la pièce (et surtout la possibilité pour Justin d'exprimer le sien). Le milieu dans lequel prend place la représentation, soit l'Université populaire, le public de banlieue et le directeur du lieu sont les éléments dominants, voire dépassant la représentation. Dès l'arrivée dans la salle de spectacle, l'ironie est de mise : « Ah, mais c'est la foule des grands jours ! Pense donc, une pièce à thèse », s'exclame Justin. Il nous apprend alors que « les choses de cette espèce » sont l'œuvre du père Gagnepain, créateur de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine. Les dés sont jetés, nos deux protagonistes sont au cœur du faubourg révolutionnaire. L'intellectuel qu'est Duhamel ne peut manquer de connaître et de citer le travail de l'Université populaire[536], dont le mot d'ordre de son directeur fictif, Gagnepain, est le suivant : « la meilleure façon de libérer le peuple, c'est d'abord de l'instruire[537] ». Les visées de ce théâtre sont clairement exposées dans ce programme éducatif et politique que défend son directeur.

Le parcours de Justin et de Laurent à travers les couloirs crasseux du lieu, croisant sur leur chemin des ouvriers « en costume de travail, les mains tannées par les cires et les essences[538] », permet au narrateur de dessiner à la fois un lieu de culture (« les rayons de bibliothèques » y sont mentionnés) et la pauvreté économique du milieu ouvrier. Du point de vue culturel, comme l'explique Justin à Laurent, l'Université populaire propose des créations actuelles : Gagnepain a invité un poète nommé Apollinaire à donner une conférence « sur la poésie moderne, avec le concours d'artistes prêtés par Antoine, le directeur de l'Odéon ». Par la mention de ces noms célèbres, le roman instaure une porosité entre le milieu culturel réel et le récit fictif. Toutefois, si l'avant-gardisme de cette entreprise est loué par Justin, le narrateur ne manque pas de souligner l'absence certaine d'une éducation à la culture ou, du moins, la mise en place d'une pédagogie, d'une politique culturelle forte. Ici,

---

[535] *Ibid.*, p. 847.

[536] La « Société des universités populaires » avait pour mandat de développer l'enseignement populaire supérieur, qui poursuit « l'éducation mutuelle des citoyens de toutes conditions, qui organise les lieux de réunion, où le travailleur pourra venir, sa tâche accomplie, se reposer, s'instruire, se distraire. » Geneviève Poujol, *L'éducation populaire, Histoires et pouvoirs*, Paris, ouvrières, 1981, p. 96, cité par Christophe Premat, « L'engagement des intellectuels au sein des Universités Populaires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 11, *L'engagement*, octobre 2006, [en ligne]. Disponible sur: http://traces.revues.org/index238.html (consulté le 10 mai 2010)

[537] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 848. Sur une note plus ironique, Errol Bouchette relève la dimension pédagogique du théâtre : « Le jour, les grandes choses de la ville le transportaient d'admiration ; le soir, dans des salles resplendissantes, parmi les savants artifices de la scène, éclataient pour lui les enseignements du *Marchand de Venise* développée par Irving, les profondeurs du *Tartuffe* révélées par Coquelin. » Errol Bouchette, *Robert Lozé*, Montréal, A.P. Pigeon, Imprimeur, 1903, p. 43.

[538] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 848.

les éléments de la vie ouvrière côtoient les propositions artistiques contemporaines sans que celles-ci soient distinguées d'une manière ou d'une autre : la culture est livrée telle quelle à un public qui n'a pas les codes pour la comprendre. De plus, outre les conférences « modernes », le spectacle donné relève plus d'un conservatisme certain que d'un progressisme avéré. Le narrateur mentionne la pièce à laquelle ils vont assister, *La Nouvelle idole*[539], et soulève l'écart entre l'ambition de l'Université populaire et son réel impact :

> Il y avait là des femmes qui tenaient leurs enfants endormis dans leur giron, de jeunes hommes, en grand nombre, de vieux travailleurs qui reployaient en avant, pour mieux entendre, leurs oreilles capitonnées de poils blancs. Par-dessus les têtes, on apercevait, tout au bout de ce corridor, les lumières de la scène. Une jeune actrice expliquait, en montrant sa poitrine, qu'elle allait sûrement mourir, mais qu'elle ne regrettait point de se sacrifier pour la science.

L'ironie de la description est flagrante, teintée d'une once de positivisme scientifique. Nous sommes aussi loin du théâtre de divertissement, du lieu de luxure ou de débauche, que des représentations conservatrices des théâtres classiques. Une nouvelle piste artistique est représentée ici, sans pour autant être érigée en modèle. Justin propose cette visite à Laurent pour lui montrer une autre voie possible, ses points forts, mais aussi ses points négatifs. Le narrateur condamne et déplore les propositions paradoxales de Gagnepain : la communion du milieu, sans distinction de genre ou d'âge, propage dans « cette multitude à la chaleur généreuse » « un bien-être qui ressemblait à l'ivresse du vin[540] », mais n'atteint pas forcément le but pédagogique souhaité. L'effet du collectif gagne les deux personnages ce qui tend à dissiper les divergences sociales (Laurent est un jeune médecin et Justin est qualifié dans *Le Désert de Bièvres* comme un juif passionné d'écriture), mais pas à instruire le peuple. Alors que l'Université populaire se prêterait à devenir un lieu collectif, déjouant les catégories sociales, et à faire de la culture un moyen de réflexion et d'instruction, un vecteur de valeurs politiques et culturelles, elle se fourvoie dans une position qui l'éloigne de ce but. Le portrait de l'Université populaire dressé par Justin brosse ses qualités et ses défauts, que ce soit dans la description du jeu de la comédienne ou dans l'attitude du public. En outre, la conférence d'Apollinaire à laquelle « naturellement[541] » Justin s'est rendu et l'attention désordonnée de la salle rappellent que le sujet scientifique de la pièce, bien qu'il « travaille la comprenette », n'est pas tout à fait adapté à ce type de public.

---

[539] Une pièce du même titre, écrite par François de Curel, a été jouée en 1899.
[540] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 849.
[541] *Ibid.*, p. 848.

## Point de vue sur les projets révolutionnaires

Justin, dans ce passage, se questionne sur le répertoire approprié à un public populaire, comme l'ont fait Maurice Pottecher lors de la création de son théâtre du peuple à Bussang en 1895 et Romain Rolland dans son *Théâtre du peuple* en 1903. À l'instar de Jaurès, ils s'engagent à créer un théâtre populaire considéré « comme moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée et de préparer l'avènement d'une société nouvelle[542] ».

Développé dans *Le Désert de Bièvres*, le désir d'engager ensemble une réflexion pour défendre un idéal politique et artistique se lit en filigrane dans la scène de théâtre à l'Université populaire. Duhamel, pour qui la création est un acte de foi, devant exprimer un moment de vie unanime et collective, a tenté de créer une communauté d'esprit, l'Abbaye de Créteil, phalanstère utopique inspirant l'écriture du *Désert de Bièvres*. Ce projet de fonder un lieu de liberté et d'amitié, propice à la création artistique et littéraire en marge des courants de l'époque, n'a survécu que quelque temps, de 1906 à 1908, mais les traces restent profondément ancrées dans le souvenir du romancier. Dans *Le Désert de Bièvres*, la tentative de mettre en place une maison d'édition indépendante, dans la campagne parisienne, sans aucune connaissance technique et dans l'espoir de libérer du temps pour la création, n'a pas été concluante. Ainsi, cette nostalgie de l'utopie, constituée d'élans idéalistes et de déceptions pragmatiques, caractérise la conversation engagée quelques années plus tard (deux tomes après *Le Désert de Bièvres*) entre Justin et Laurent à la sortie de l'Université populaire. De plus, Duhamel fait partie de cette communauté d'artistes cherchant à éclairer la conscience du peuple non pas en lui proposant des pièces à thèse, conçues pour exposer de nouvelles pensées, mais en construisant avec lui un type de spectacle qui lui ressemble. C'était par exemple la vocation de l'Association « Les Fêtes du Peuple » créée en décembre 1918, dont les objectifs constituaient une thématique d'éducation populaire :

> Elle a pour objet de mettre en commun la bonne volonté et les connaissances artistiques de ses adhérents, pour répandre chez tous, et notamment dans la classe ouvrière, le goût et la culture artistiques, par tous les moyens appropriés : chant choral, musique et ensemble, théâtre, conférences, expositions, éditions[543].

Reprenant la philosophie héritée de Proudhon, du saint-simonisme, de William Morris (*Arts & Crafts*), les préoccupations de Duhamel soulignent

[542] Extrait de la conférence prononcée par Jean Jaurès le 26 juillet 1900, cité par Chantal Meyer-Plantureux dans sa préface à Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, *op. cit.*, p. 9.

[543] Claude Pennetier, « Le *Maitron* et la culture dans l'itinéraire militant », *Le Bulletin de Promemo*, n°11, février 2010, p. 4.

l'importance d'intégrer l'art dans la vie de tous. Ces questions, déjà anciennes, étaient au cœur des débats de *La Revue d'art dramatique*. Dès juillet 1897, à la Maison du Peuple, une première représentation se fait devant une salle comble :

> Le spectacle commence. Une conférence de l'universitaire Paul Lacour sur l'art social donne le ton. Après la pièce de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, se déroule toute une série de lectures Michelet, Mirbeau, Vallès, Clemenceau, Bauer mais aussi les jeunes auteurs du Théâtre civique et leurs amis. Très applaudis, l'intermède musical de Joseph Prodhomme, les vieilles chansons françaises et les chansons sociales (*La Veuve*). Très appréciés du public anarchisant, les poèmes de Jules Jouy. La chanson et la poésie engagée font partie des pratiques libertaires et ressemblent aux activités courantes de la Maison du Peuple : elles tiennent bien leur place dans ce spectacle[544].

Lucien Besnard écrit en septembre de la même année une critique d'un autre spectacle proposé par le Théâtre Civique, dans laquelle il rend compte de l'argument de la pièce qui se veut être

> un manifeste dans lequel il est déclaré que le peuple doit, avec les victuailles et les boissons, conquérir « le pain de la pensée ». Et la claironnante apostrophe se termine ainsi : « Nous voulons faire de vous non des électeurs, mais des citoyens »[545].

Justin, dans le roman de Duhamel, en ne soulignant que brièvement l'Université populaire et les projets à venir, laisse aussi entendre, en substance, l'importance de garder en vue l'art, le théâtre. Suzanne, la sœur de Laurent n'est-elle pas d'ailleurs comédienne, vouée, corps et âme à son art ? (Dans *Suzanne et les jeunes gens*, elle préférera retrouver la troupe qui l'a un temps mise à l'écart plutôt que de rester avec ses amis qui lui vouent une fidélité et un amour indéfectibles.) Les débats initiant politique et art seront plus amplement développés dans le cours du roman et nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette étude[546].

Se préoccuper du peuple est bien plus au centre de l'idéologie de Jean-Christophe, héros éponyme du roman de Rolland :

> Méprisé ou raillé, le peuple n'en a cure; il est resté depuis cent ans, fidèle à des genres de théâtre qui excitent la verve des délicats : le cirque, la pantomime, le burlesque, le mélodrame. – Qu'est-ce à dire, sinon les théâtres simples, qui émerveillent des émotions simples, des plaisirs simples, bons ou mauvais, mais simples, et s'adressant à l'âme par les sens[547].

---

[544] Anne Vincent-Buffeau, « Un mouvement d'art social à la fin du XIX^e^ siècle », *Revue Internationale de Psychologie*, vol. 8, 1/2002, p. 123.

[545] Lucien Besnard, « Deux essais en France de théâtre populaire », *La Revue d'art dramatique,* septembre 1897, p. 786.

[546] Voir, *infra* : « Un regard ironique sur le théâtre », p. 357.

[547] Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 105.

Mais, si, dans *Le Théâtre du peuple*, la volonté de faire un théâtre pour la masse est certaine, Jean-Christophe déchante et porte un regard désillusionné sur le public français : « Il constatait seulement que le public français n'était pas de son avis, et qu'il applaudissait ces pièces qui l'ennuyaient[548] ». Grâce à un personnage étranger à la culture et aux mœurs françaises, le narrateur peut mettre en évidence ce qui, pour les Français, plutôt bourgeois ici, n'est pas visible, immergés qu'ils sont dans leur univers. Ainsi, il montre un certain dévoiement artistique : « Et Racine se confondait avec sa suite de petits psychologues parisiens, penchés avec complaisance sur leurs cœurs, et dissertant d'amour ». Le sarcasme et la déception sont de mise dans la manière dont le narrateur appréhende le théâtre en France. Aucune indulgence, même par rapport à « l'effort considérable pour renouveler le théâtre[549] » : si le « rideau des conventions » paraît parfois se lever, c'est pour être, ultimement, baissé.

Dans le roman, le personnage, en étranger néophyte, découvre un monde nouveau, et sa surprise et son amertume face à la réalité théâtrale française sont latentes : « car si cette tragédie demeure étrangère, – comme elle l'est, en effet, – aux neuf dixièmes de l'Europe, c'est qu'elle n'a rien d'universel[550] ». On retrouve ici, sous-jacents, les « quatre soucis » énoncés par Rolland dans son *Théâtre du peuple* :

> Rire et pleurer, se distraire à des intermèdes, voir le mal en sachant que le bien sera le plus fort, avoir enfin du spectacle pour son argent, voilà les quatre soucis : soucis d'émotions variées, de réalisme vrai, de moralité simple et de probité commerciale mutuelle, que le peuple apporte aux contrôles, et dont il convient que tout auteur dramatique se souvienne, s'il veut faire du « théâtre populaire » proprement dit[551].

Ce défi dramaturgique exposé dans l'essai de Rolland ne trouve qu'un écho lointain avec les théâtres proposés dans son roman. Le narrateur constate que « les éléments révolutionnaires étaient rejetés ou assimilés promptement[552] », que l'écrivain à l'avant-garde est « prisonnier de son groupe et des idées de son groupe », tandis qu'« on ne voyait guère [les indépendants] ». Spectacle peu réjouissant pour celui qui cherche à faire valoir une idée novatrice, qui porte un projet révolutionnaire pour le peuple. Cette audacieuse entreprise n'est pas explicitement écrite dans le roman, mais les constats de Jean-Christophe laissent entendre la déception du narrateur, et sûrement de l'auteur, de ne pas voir de réel programme populaire. Les difficultés que le narrateur souligne pour mettre en place

[548] *Ibid.*, p. 117.
[549] *Ibid.*, p. 119.
[550] *Ibid.*, p. 117.
[551] Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, *op. cit.*, p. 107.
[552] Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 120.

un tel théâtre rappellent des éléments historiques proches, apparus en 1899. Romain Rolland, Maurice Pottecher et Lucien Besnard, tous auteurs et penseurs d'un théâtre nouveau, s'efforcent de définir ce que peut être un théâtre populaire en rendant compte d'expériences tentées à l'étranger. Cherchant à se réunir autour d'un « congrès international de théâtre populaire », ils invitent lecteurs et collaborateurs à s'associer à cette tentative et sollicitent directement les autorités françaises dans le but de permettre la création d'un théâtre populaire à Paris. L'ensemble de ces démarches et débats est rendu officiel grâce à *La Revue d'art dramatique*[553], qui publie les étapes du projet, du point de vue de ses partisans, comme de ses détracteurs. Cette proposition de théâtre populaire à Paris est repris dans *Le Théâtre du peuple* de Romain Rolland, ouvrage qui révèle et questionne les conditions matérielles et économiques du théâtre (ambulant ou fixe ? gratuit ou payant ? quel mode d'administration ? quelles ressources ?), ainsi que les conditions artistiques (quel répertoire ? choisi par qui ? comment ? uniquement littéraire ou ouvert aux autres arts ?)[554]. Concrètement, si l'idée d'un théâtre du peuple sera mise en œuvre par Maurice Pottecher à Bussang, la mise en place du Congrès sera un échec cuisant : Lucien Besnard se désolidarise du groupe et le pouvoir politique cherche à récupérer le projet pour le faire correspondre à leurs attentes. Fourvoyée, l'idée du congrès sera abandonnée. Le narrateur de *Jean-Christophe*, s'il évoque ces débats sur le théâtre populaire, ne cherche pas à recréer un mouvement de contestation, mais souligne plutôt la difficulté de mettre en place, dans une société où ne brille que la mondanité, un théâtre pour le peuple qui déplace l'exigence du côté des acteurs et des spectateurs, et non de ceux qui ont le pouvoir de l'argent. Ici, la scène de théâtre croise et réélabore les discours, politiques et esthétiques que l'écrivain tentera d'établir. Son roman ne sera pas le lieu d'une réalisation utopique, ni de vengeance contre ceux qui se seront retirés du projet initial, mais bien un espace de mise à nu, de révélation des idées en germe. Toutefois, si l'écrivain ne s'en prend pas à ses pairs, mais insiste sur la désillusion de Jean-Christophe à ne trouver que des théâtres de mauvaise qualité, il condamne la prise de décision faite par des instances décisionnelles détachées des réflexions artistiques et des réels besoins du peuple.

---

[553] Citons, entre autres, l'article de Maurice Pottecher, « Le Théâtre populaire à Paris », *La Revue d'art dramatique*, septembre 1899 ; les travaux exposés au cours du séminaire (2009/2011) organisé par Olivier Bara, « Le *théâtre populaire* avant le Théâtre National Populaire. Théories, pratiques, représentations (1750-1920) » : Bernadette Bost, « Théâtres du peuple et pour le peuple : utopies à la ville et à la campagne » ; Marion Denizot « Romain Rolland : un parcours intellectuel et artistique entre idéalisme, républicanisme et socialisme. Éléments pour une historiographie renouvelée du théâtre populaire » ; Chantal Meyer-Plantureux pour la parution de *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, Complexe, 2006.

[554] Ce type de questions est tout d'abord recensé dans *La Revue d'art dramatique*. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, *op. cit.*, p. 163.

Ce type de réquisitoire se lit aussi dans la sortie au théâtre de *Cécile parmi nous*, qui offre la possibilité à Justin d'engager une discussion sur les courants politiques menés dans le théâtre et les arts. Ici, Justin et Laurent anticipent les thèses qui seront en vogue dans l'entre-deux-guerres : d'un côté, les artistes souhaitant apporter au peuple la culture de l'élite et de l'autre, les « agit-prop » du groupe Octobre qui, par exemple, aspirent à diffuser leurs idées marxistes[555]. Selon les deux personnages, cet « Ibsen pour les pauvres » présenté à l'Université populaire ne peut suffire à faire surgir l'art dans une banlieue populaire de Paris. Citant Marx, Justin évoque « l'âge de l'économie pure[556] » vers lequel avance la société. Mais cela ne reste qu'une proposition, l'esquisse d'un discours porté dans le récit et laissé en suspens : « mais laissons cela de côté... ». Dans le roman de Duhamel, le théâtre n'est pas tant le lieu d'une réflexion sur le contexte social et historique, que l'endroit où s'ébauchent des intentions, des utopies. Ici, la scène de théâtre se dessine comme un croquis d'une société en mouvement, trame de fond de la *Chronique des Pasquier*. Pour mieux comprendre les pistes soulignées dans les romans de Duhamel et de Rolland, la classification d'André Belleau est opérante. Ce qu'il nomme les « romans du code » représentent la dimension institutionnelle, au sens large, de la littérature et de l'écrivain, ils

> motivent le rapport du héros à la littérature par la mise en relief des codes sociaux et culturels qui régissent la société fictive et qui ne peuvent être perçus et compris que par référence, à travers le discours, au contexte social et historique[557].

Les références externes au texte (et indissociables de la réflexion de l'auteur sur le théâtre qu'il pratique) sont utiles pour comprendre le discours des personnages dans la scène de théâtre dans le roman. Surtout, les différences entre les faits réels et la société fictive permettent de saisir les éléments que le roman travaille et modifie.

Finalement, le programme que Gagnepain entend défendre semble plus relever d'un humanisme bourgeois encouragé par les « dames patronnesses » (transmettre au peuple la « grande » culture), que d'une préoccupation des attentes populaires. La référence à Marx, mentionné par Justin, récuse l'optique de Gagnepain qui pense qu'apporter le savoir au peuple suffit à l'éduquer. Justin insiste sur le fait que les gentillesses de Gagnepain et de ses « honnêtes semblables » sont d'ores et déjà de « l'histoire ancienne ». C'est pour Justin, malgré le soutien qu'il

---

[555] Pour en savoir davantage sur ces questions : Léonor Delaunay, *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

[556] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 849.

[557] André Belleau, *Le Romancier fictif*, *op. cit.*, p. 84.

fournit à cette entreprise d'éducation, une voie peu efficace et caduque : « le temps du sentimentalisme est fini », assène-t-il. De plus, il parle du public de cette Université populaire, en ces mots :

> Il vient, disait-il, il vient de tout, même des gens du monde, même des dames patronnesses dans le terrier du père Gagnepain, et tous s'en vont souriants, parfaitement sûrs que la révolution est un phénomène bénin qu'on finira par arranger avec des distributions de lainages, des dons aux bibliothèques et des matinées à bénéfice dans les théâtres de la périphérie. Ces bonnes âmes se trompent.

Au fond, les travers de l'Université populaire et du programme proposé au public, résident dans la condamnation à demi avouée dans le roman : celle du réformisme et de la philanthropie. Justin comprend bien que ce n'est pas ainsi que les couches sociales pauvres pourront sortir de leur souffrance. Il fait ici écho aux critiques de Romain Rolland menées dans *Le Théâtre du peuple.* Celui-ci est déçu par les tentatives « des théâtres bourgeois qui tâchent de donner le change, en se disant populaires[558] » et qui, finalement, dévoient le projet initial d'un Théâtre du peuple. L'intellectuel dira de l'inauguration de l'Université populaire de la rue Mouffetard que c'était une « cérémonie d'ailleurs très snobique où assiste à peine 1/8 du peuple ![559] ».

De là, dans le roman de Duhamel, bien que Justin participe aux actions de l'Université populaire en donnant des conférences (c'est du moins ce qu'il annonce à son ami), il sait que l'avenir d'un Théâtre du peuple ne réside pas dans ce type d'action, menée par une élite. Malgré le nécessaire concours de cette dernière pour l'établissement d'un tel théâtre, le but principal semble perverti. Laurent partage cet avis mais en affichant un rejet méprisant pour ce type d'idéologie. « Biologiste de carrière », Laurent a tourné la page d'un avenir littéraire. Il est, selon l'étude de Vincent Thereien, « la conscience de Duhamel comme il est la conscience du clan Pasquier et le trait d'union entre les principaux personnages du cycle[560] ». C'est la raison pour laquelle nous pouvons lire le refus teinté de nostalgie d'un travail déjà proposé, en vain, celui de Duhamel lui-même lors de l'élaboration du phalanstère de Créteil. Laurent, comme Justin, combattent pour la connaissance et le savoir et tous deux prêchent pour une élévation spirituelle, loin des mondanités :

> [Laurent] s'affine par le savoir, il « combat contre les ombres », il travaille au rachat de l'homme en aplanissant la voie de l'esprit et de l'ordre : « Je ne sais rien, mais je saurai tout. Je deviendrai savant, très

---

[558] Chantal Meyer-Plantureux (éd.), Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 27. L'annexe 5 (p. 161-165) traite plus précisément des travaux de la Revue d'art dramatique pour fonder un théâtre du peuple à Paris.

[559] *Ibid.*, *p. 15.*

[560] Vincent Thereien, « L'imaginaire de Duhamel », *Études françaises*, vol. 1, n° 3, 1965, p. 95.

savant et c'est ainsi que j'effacerai mon impureté »[561].

Face à un tel idéalisme, même déchu, le théâtre, action supposant une mise en œuvre pratique et concrète, peut difficilement être à la hauteur. Le savoir insaisissable place ici les personnages de Duhamel (Laurent et Justin en particulier) et celui de Rolland (Jean-Christophe) dans la même lignée.

Dans *Suzanne et les jeunes gens* (roman paru deux tomes après *Cécile parmi nous*), les visées politiques du théâtre semblent avoir été abandonnées dans le roman : le théâtre n'est plus un moyen pour éduquer ou pour endiguer une révolution, mais un commerce, un objet de consommation. Du moins, c'est de cette manière qu'il est présenté à Suzanne, jeune ingénue se destinant au théâtre, par Charruel, un des comédiens de la troupe : « Comprenez Suzanne, le théâtre, même le plus pur, c'est toujours, dans les conditions présentes et par la force des choses, une école de prostitution et de marchandage[562] ».

À cette remarque quelque peu fataliste, le narrateur présente une position plus nuancée : le modeste spectacle monté par Suzanne et ses amis met en scène les ambiguïtés de la vie et fait du théâtre un lieu de libre expression. Le projet innovant de Gagnepain deviendrait, s'il était bien mené, un lieu d'effervescence artistique, un lieu de création à part entière. Mais au fond, et le patronyme du directeur de l'Université populaire semble en cela approprié, le théâtre est un commerce. Commerce de pensée ou d'argent, il ne répond ni aux critères d'art pur ni aux visées politiques. Il ne travaille pas à « consoler de l'injustice[563] », au contraire, il contribue à maintenir le fossé entre les classes. Face à ces considérations, les personnages romanesques (Justin, mais également Jean-Christophe) ne peuvent qu'être désillusionnés, déçus par l'impossibilité de mener à bien des projets trop utopiques.

## 2. Un spectacle à l'église

Le discours révolutionnaire n'est pas le seul élément d'un théâtre mis en place en dehors des lieux plus conventionnels. Le roman de Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, offre, quant à lui, un espace bien moins réactionnaire, mais tout aussi singulier : les fondations de la nouvelle église. Le lieu de culte en devenir se fait, en attendant les fonds, lieu de représentations, qu'elles soient ou non théâtrales ; il y aura soirée de bingo, de lutte et représentation d'un mélodrame dans l'espoir de réunir les moyens nécessaires pour poursuivre la construction de l'église. *Au Pied de*

[561] *Ibid.*, p. 96.
[562] Georges Duhamel, *Suzanne et les jeunes gens*, Paris, Omnibus, 1999 [1941], p. 1103.
[563] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 849.

*la pente douce* narre l'itinéraire de Denis Boucher dans une société binaire opposant le quartier Saint-Joseph à la Haute-Ville et, au sein même de la paroisse, les Mulots aux Soyeux[564]. Le lecteur suit la progression du héros, ses errances au sein du quartier Saint-Joseph dans lequel il n'arrive pas à trouver sa place. Son désir de s'extirper de sa condition sociale pour accéder à la Haute-Ville prend la forme d'un éveil culturel marqué : il sera écrivain.

## Les temps de la soirée

*Au Pied de la pente douce* est représentatif du roman populaire, mettant en scène le quotidien mouvementé de Saint-Joseph, quartier de la ville de Québec. La soirée se déroule en quatre temps et est encadrée par la représentation des deux actes de *La Buveuse de larmes*. Au premier acte qui ouvre le spectacle, suit l'interprétation de *La Fille de Cadix*, chantée par Lise, fille de Zéphirin Lévesque, « le marguillier en charge de la paroisse[565] », puis vient le bingo (divertissement populaire et rentable, fortement apprécié des paroissiens de Saint-Joseph) et enfin le second acte qui clôture la soirée. Cette grande scène « culturelle » ouvre le troisième chapitre du roman, offrant l'opportunité de hiérarchiser les paroissiens de Saint-Joseph dans l'espace public de la salle paroissiale. Les « marguilliers » sont au premier rang, les « Soyeux » les suivent de près, et enfin les « Mulots » restent au fond et debout. Tous forment, du plus proche de l'estrade au plus proche de la sortie, la composition sociale de la paroisse[566].

### *La Buveuse de larmes*

Après le placement guidé par l'ordre (ou le désordre[567]) social, la représentation débute dans les règles de l'art. À 20h30, le fils du menuisier frappe les trois coups avec « le maillet à calfeutrer de son père[568] ». Même si l'instrument n'est pas réglementaire, le silence se fait avec l'obscurité et le théâtre peut dès lors faire son office. Dès le premier acte, spectacle et spectateurs sont croqués par l'ironie du narrateur.

---

[564] Les « Mulots » représentent un milieu social ouvrier, pauvre et s'opposent aux « Soyeux » qui constituent la classe riche de la paroisse. Grâce à leur position sociale, ils peuvent ambitionner la place enviée de marguillier, membre du conseil de fabrique d'une paroisse. Enfin, être « marguillier » est, pour les paroissiens, une place privilégiée, distinguant les habitants et leur apportant les honneurs.

[565] *Ibid.*, p. 27.

[566] *Ibid.*, p. 94.

[567] Un agent de police est nommé pour faire régner le calme. Aimant le théâtre, il laissera le chahut s'installer et sera remplacé par un placeur qui sera garant de l'ordre. Chacun se place à sa guise, ou du moins selon la loi du plus fort qui règne en maître.

[568] *Ibid.*, p. 76.

> Au premier acte, il y eut deux morts et un blessé. M. Pritontin, qui aimait l'art dramatique, déplora que la cartouche blanche n'eût pas éclaté, étant trop humide. Ceux qui se croyaient l'esprit critique scrutaient l'impeccabilité des moustaches. Denis désira avoir la crinière rousse de la Messaline pour y mettre le feu[569].

*La Buveuse de larmes* est un mélodrame, dont la vocation première est d'émouvoir le public. M. Pritontin peut bien aimer le théâtre, ce n'est pas cela qui donne de la pertinence à sa remarque de mise en scène. Au contraire, ce jugement sur ses goûts dévalorise d'autant ses choix esthétiques : que le pétard éclate est bien plus une attente de spectaculaire, de grand bruit et d'agitation que de gage de qualité artistique de la pièce. Il en est de même pour ceux qui se targuent d'avoir « l'esprit critique », il n'est ici qu'à la hauteur du ridicule de l'attention portée aux moustaches des comédiens. Denis, face à ce spectacle attristant, sent ses colères d'adolescent monter en lui. « Avoir la crinière rousse [...] pour y mettre le feu » connote son désir de violence autant que de possession charnelle, lui qui, au nom de la bande de garçons dont il est le chef, renie tout attachement et désir physique pour les filles. Il se distingue des autres paroissiens par ses motivations : il est, pour le narrateur, celui qui peut se rebeller et veut faire entendre sa voix.

En revanche, la masse des spectateurs se repaît du mélodrame qui vient piquer leur âme et attendrir leur cœur : « On voyait des mouchoirs passer comme des signaux de détresse, de gros soupirs sortaient des gorges serrées, des pleurs venaient aux yeux, les cœurs durcis par la vie ordinaire prenaient leurs humides revanches ».

Le titre de la pièce, *La Buveuse de larmes*, pourrait se retourner vers la salle pour la qualifier. Les pleureuses s'en donnent à cœur joie et Denis en profite pour ironiser : « Ne pleurez pas toutes ensemble, vous allez la noyer, cette "buveuse de larmes"! ». La réponse est d'autant plus sarcastique pour le lecteur avisé : Madame Langevin lui répond, indignée : « L'effronté ! Ça connaît pas ce qui est beau ! ». la valeur esthétique du qualificatif « beau » se dissout dans et par la voix de la pleureuse, dépréciée par le narrateur. Ainsi pour le narrateur, contrairement aux goûts de ce public pâmé, la pièce est de bien piètre qualité.

En outre, la narration condamne ce théâtre qui n'est qu'« une attraction » où « celles qui se croyaient du cœur accouraient, avides d'assouvir ce dévouement à brailler que les tempéraments arides trouvent ridicule[570] ». Le dramaturge, présent dans la salle, n'échappe d'ailleurs pas à la critique que présente le passage :

> L'auteur de l'adaptation, une sorte de vieux freluquet qui, après s'être

[569] *Ibid.*, p. 77.
[570] *Ibid.*, p. 73.

> cru acteur, s'était lancé dans la manufacture des pièces à explosion, vint humblement avouer toutes les nuits de veille sacrifiées sur son travail. Comme il avait été à Hollywood, une dizaine d'années auparavant, après une crise de griserie dramatique au théâtre populaire de Saint-Sauveur où il avait fait brailler quatre cent cinquante bonnes femmes, il était à augurer qu'il se rendrait à Paris la semaine suivante pour recevoir ses lauriers de l'Académie française[571].

*La Buveuse de larmes*, par la quantité de pleurs répandus, s'érige au palmarès des pièces appréciées du public de Saint-Joseph et Denis se fait le porte-parole du narrateur en ironisant sur ce choix. La description de l'auteur dramatique confirme la dépréciation de la pièce : si sa valeur artistique est nulle, son effet sur les spectateurs relève d'une *catharsis* des chagrins et des peurs. Cette *catharsis* se constitue par l'adultère et la haine, motifs fustigés par le clergé.

Font suite à ce premier acte le chant de Lise et le bingo, entracte allant de la culture intellectuelle au divertissement populaire. Nous y reviendrons.

Le second acte de la pièce représente le châtiment de la Messaline, temps de damnation largement apprécié des spectateurs qui applaudissent, enthousiasmés. « C'était du délire[572] ». Denis, que le second acte de la représentation n'intéresse guère (il divague en admirant la nuque de Lise et imagine des plans d'escapades), s'enfuit à grand bruit de la salle, laissant derrière lui une assemblée stupéfaite et son ami Jean interloqué.

Cette rébellion, présagée dès le début de la soirée, se concrétise au paroxysme de la représentation. Au moment où, dans la pièce de théâtre, le « vengeur poignarde la criminelle », Denis s'échappe et laisse Jean seul. Les deux jeunes hommes sont amoureux de Lise et si Denis promettait son aide à Jean pour la séduire, finalement, cette fuite, répondant à son désir de quitter cette médiocrité et de s'affranchir de la Basse-ville, correspond aussi à ses sentiments amoureux. S'il tentera encore, tout au long du roman, de faire croire à Jean qu'il œuvre pour lui apporter Lise, c'est en fait pour lui-même qu'il séduira la demoiselle.

La représentation des deux actes de *La Buveuse de larmes* est donc significative pour le roman non seulement pour la progression diégétique (le déroulement de la scène annonce, d'ores et déjà, le dénouement à venir, c'est-à-dire Denis séduisant Lise et reniant son ami), mais aussi les jugements culturels de Denis et du narrateur. Tous deux condamnent le divertissement de mauvaise qualité et la réception d'un public ignare. Au surplus, le théâtre élabore ici un discours en lien avec la ville, supposant que rien de qualité ne peut être présenté dans la paroisse, le public ne pouvant le comprendre. Il faudra prendre de la hauteur, c'est-à-dire monter

[571] *Ibid.*, p. 78.
[572] *Ibid.*, p. 86.

à la Haute-Ville pour entendre de la musique classique, art noble entre tous. Mais là aussi, la déception sera de mise, nous verrons cela sous peu.

***L'entracte***

Le choix des divertissements donnés à l'entracte n'a rien d'anodin. Aux antipodes l'un de l'autre, le chant de Lise et le bingo offrent une réponse aux pistes d'interprétation esthétique proposées lors de la représentation du premier acte de *La Buveuse de larmes.* En effet, suite à ce premier acte au sentimentalisme débordant, le chant de Lise se distingue. Pourtant introduite par une boutade involontaire du maître de cérémonie, proposant d'écouter non pas « Les filles de Cadix » mais « Les figues de Cadice[573] », l'arrivée de Lise sur l'estrade parvient à réduire l'assemblée au silence et à émouvoir le narrateur pour qui la voix de la jeune fille s'élève « comme le vol d'une hirondelle ». Point d'ironie ici, le narrateur souligne cette fois la qualité de l'interprétation :

> Elle s'éleva, cette voix, cristalline comme une source qui apparaît au soleil. Elle se fit coquette, légère, enjouée, triste, et tout à coup, violente, habile à se dégager du piano comme une eau qui se joue des pierres mousseuses en les contournant.

Alors que Denis et Jean sont happés par la beauté du chant dont l'interprétation, à l'image de cette jeunesse représentée dans le texte, légère et violente, les touche particulièrement, le reste des spectateurs semblent bien moins émus. Flora, la mère de Denis, cache son ennui en assurant qu'elle allait souvent à l'opéra avant de se marier ; Germaine, la sœur de Jean, « trouve un peu fraîche » l'interprétation de la jeune fille et attend impatiemment le bingo. Si ce sont les remarques de ces deux femmes qui sont énoncées, c'est en partie parce qu'elles vont dans le sens d'une incapacité à apprécier le beau, mais aussi, parce qu'elles représentent les deux figures matriarcales fortes du roman. Flora est cantonnée au rôle de la mère jalouse et protectrice, et Germaine, la sœur de Jean, convoite une vie maritale sage avec Denis. Leur caractère parfois déprécié dans le roman les assimile à la vie miséreuse et recluse que rejette Denis.

L'interprétation de *La Fille de Cadix* connote aussi la bonne éducation de Lise et la qualité de son interprétation tend à discréditer d'autant plus le sentimentalisme de *La Buveuse de larmes.* Le narrateur fait valoir ses goûts pour Chopin, ses lectures romantiques (Lamartine) et aussi son goût pour les romans censurés[574]. En somme, Lise apparaît comme la figure d'une jeune fille émancipée.

---

[573] *Ibid.*, p. 79.

[574] Alors que Denis annonce à Lise que les livres qu'il tient sont à l'Index, celle-ci « masqua son désir plus ardent de les lire. » Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 256.

Par le biais de la scène de théâtre, ou du moins de spectacle, l'attrait culturel est introduit dans le texte. Comme la culture est dénigrée par certains et acceptée par d'autres, une certaine hiérarchie du spectacle se met en place.

## La représentation de la culture dans le texte

### *Confusion des espaces*

L'espace réservé au culte, tel que représenté dans *Au Pied de la pente douce*, déjoue les attentes supposées par l'évocation d'un tel lieu. Les thèmes forts du roman se jouent dans les lieux saints (la salle paroissiale, les ruines de l'ancienne église) : ils rassemblent la paroisse (le spectacle de théâtre, le bingo, la lutte) et sont aussi les témoins de moments importants du récit (l'épisode du pétard sous le siège de Lévesque et le premier baiser de Lise et Denis[575]). La multiplication des lieux cléricaux pervertit leurs offices : la nouvelle église de Saint-Joseph est en cours de construction, se distinguant à peine des ruines de l'ancienne église et la salle paroissiale, construite sur ses fondations, devient en quelque sorte le lieu de transition dans l'attente de la fin des travaux. De plus, la narration présente l'Église comme un territoire où l'on se montre, un domaine géré suivant des intérêts économiques et mondains, bien plus que religieux. Ce mélange des vocations reflète la confusion des espaces voués au culte. Toutefois, si la destinée première du lieu se trouve fourvoyée par l'utilisation qui en est faite, ces points de rassemblement restent les seules places dans lesquelles l'ensemble des personnages du roman se réunit. Les paroissiens sont placés sous la tutelle du clergé qui exerce une pression idéologique forte. Pression qui n'est pas sans exception : pour renflouer les caisses de l'église, le curé ouvre les portes du futur lieu saint pour tenir des séances de bingo et de lutte. Le théâtre occupe la salle paroissiale : celle-ci est définie sur l'emplacement de la future église et, ainsi, intimement liée au culte religieux. Ce culte semble largement perverti pour correspondre aux ambitions et aux motivations de chacun. Le curé s'abaisse à faire entrer la lutte et le théâtre dans la salle paroissiale, non seulement pour s'attirer les bonnes grâces du peuple, mais aussi pour remplir ses caisses vides. L'entracte entre la représentation des deux actes de la

[575] Tit-Blanc, père de Jean, allume un pétard dans l'église sous le siège de Zéphirin Lévesque, pour se venger d'une insulte que celui-ci a portée la veille à sa famille. L'église n'est pas présentée ici comme un lieu de recueillement ou d'expiation, mais comme une tribune sociale, et politique (le « crime » sera attribué aux communistes). *Ibid.*, p. 113-115. Tandis que les paroissiens assistent au combat de lutte, le premier baiser de Lise et Denis a lieu sur les ruines de l'ancienne église, qui symbolisent « l'esprit de la paroisse vaincu », mais aussi la reconstruction à venir. L'obscurité, la poussière accompagnent ces premiers émois qui prennent littéralement pour socle le futur emplacement de la statue de Saint-Joseph (endroit où Denis mettra sa main sur les genoux de Lise, puis tremplin d'où Jean toisera les amoureux). *Ibid.*, p. 226-232.

pièce (le bingo et le chant de Lise) répond donc à des enjeux relatifs à la production et à la réception culturelles et se déplaçant de critères esthétiques vers une fonction socio-économique.

### *Hiérarchie de la culture*

Les passages cités précédemment relèvent l'écart qui surgit entre ce que le narrateur considère comme une bonne culture et ce qu'il dénigre et compare à un divertissement. Le bingo, d'ailleurs, fait partie de cette seconde catégorie avec la représentation du mélodrame. De plus, la mise en scène de la salle pour accueillir les festivités participe à la déconstruction des valeurs.

Profitant des fondations de la future église, la salle paroissiale s'instaure dans une filiation directe avec le clergé et souligne l'ironie du romancier dans le choix de ces soirées divertissantes dont le but avoué est de remettre à flot une administration à la dérive. Dans la société du roman, les compromis dont font preuve certains membres du clergé soulignent les tensions entre la société et les valeurs religieuses. Dans la seconde partie du roman, l'abbé Charton, par exemple, verra son heure de gloire lors d'un spectacle de lutte, « ce serait son soir, son apothéose du bandage[576] », tandis que d'autres, comme l'abbé Trinchu, s'indignera « de voir l'exemple désastreux que ces lutteurs donnaient à l'éducation nationale[577] ». Pour l'instant, la description de la salle, avant le lever de rideau, donne une apparence désolée du lieu et, par extension, du quartier de Saint-Joseph : « Sur la scène, la toile ridée craquelait l'image de la future église, paraissant la faire tomber en ruine avant qu'elle ne fût bâtie[578] ». Devenue place économique avant même d'être lieu de culte, l'image de l'église à venir n'est guère engageante.

Les fondations de la future église deviennent l'espace central autour duquel s'organise la vie en société et la symbolique d'un lieu destiné à la religion engage une tension entre sa vocation initiale et son fonctionnement actuel. Le théâtre populaire et la culture, représentés pour le premier par *La Buveuse de larmes* et pour la seconde par le chant de Lise, s'opposent par la description antinomique qui en est faite mais se coalisent contre le divertissement paroissial. Cette différence nécessaire à la narration pour faire valoir sa posture dans le texte est relevée par André Belleau dans *Le Romancier fictif*.

> Ce qui fait problème dans tant de nos romans à personnage-écrivain, ce n'est pas l'anti-intellectualisme, un parti pris contre la culture (on n'en finit plus de dénombrer les références à la littérature et aux arts chez

[576] *Ibid.*, p. 223.
[577] *Ibid.*, p. 213.
[578] *Ibid.*, p. 76.

> Harvey, Lemelin, Charbonneau, Hamel, Simard, Bessette, Godbout), c'est la répartition même des signes, le fait que la culture, peut importe sa position d'ailleurs variable dans l'une ou l'autre série, se trouve constamment *opposée* à quelque chose[579].

Il ne pourrait donc y avoir une affirmation claire et justifiée de la culture sans qu'elle se fonde sur une opposition, dans le cas de Lemelin, sur un contraste entre les quartiers de la ville. La césure entre les deux quartiers se lit aussi dans la manière dont Denis les envisage. La Haute-Ville fait figure « d'horizon[580] », de lointain pas forcément plaisant à atteindre. On retrouve ici le *topos* déjà évoqué pour *L'Homme tombé* : celui de la tentative de partir. À ce désir d'ailleurs répond sa face cachée : « l'impossibilité de rester sur place, la possibilité du succès, ou la nécessité de la consécration du succès, ailleurs que chez soi[581] ». Cette fuite, ou plutôt, ce départ, prend forme ici dans la volonté de Denis de s'échapper de son faubourg, de sa paroisse. En effet, comme le remarque Jean-Charles Falardeau dans son analyse du roman, « cette micro-société est toute entière caractérisée par le fait qu'elle est une paroisse[582] ». Pour en sortir, il faut grimper la côte, c'est-à-dire physiquement et symboliquement s'élever vers un ailleurs aussi désiré que honni. La soirée au concert de musique classique concrétise cette dichotomie.

### *Une distinction entre les arts*

La côte qui sépare la Haute-Ville du faubourg Saint-Joseph, structure verticalement le lieu de l'instruction du lieu de la débauche. En effet, dans le roman, le quartier est régulièrement marqué par son caractère populaire, « souterrain et [qui] engendre la honte et le mépris[583] », contrairement à la Haute-Ville, distinguée, comme le dit Denis à propos des bonnes manières, par « l'étiquette, le chiqué mondain[584] ». Pour poursuivre cette étude des oppositions dans le texte, il est intéressant d'écouter avec Lise et Denis le concert de musique classique auquel ils assistent dans la Haute-Ville.

Il apparaît dans le texte une distinction nette entre la musique proposée en ville et le théâtre joué dans le quartier. Nous avons vu la manière dont le chant de Lise était valorisé face au ridicule de la représentation de *La Buveuse de larmes*. Si la place de la jeune femme dans le cœur de Denis contribuait quelque peu à sublimer le chant, il s'avère que, dans le roman, le regard porté sur la musique classique occupe une place importante dans la manière dont s'organise la ville, ce « lieu

---

[579] André Belleau, *Le Romancier fictif*, *op. cit.*, p. 205.
[580] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 166.
[581] Jean-Charles Falardeau, *Notre Société et son roman*, *op. cit.*, p. 45.
[582] *Ibid.*, p. 187.
[583] *Ibid.*, p. 195.
[584] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 157.

d'opposition marqué où s'affrontent deux groupes : les riches et les pauvres[585] ».

Déjà, entendant un air de musique classique, Denis coupe en disant « Non, c'est du Chopin[586] », comme si le seul qualificatif de « classique » ne pouvait englober l'étendue de ce domaine et que Chopin, entre autres, se détachait de l'ensemble. Par cette remarque de mélomane, Denis se distingue du groupe des Mulots et montre un désir de s'élever, d'accéder à la Haute-Ville. « Denis regarda vers la Haute-Ville, en imagina une bande si puissante qu'il lui faudrait sortir toute sa force pour en demeurer le chef[587]. »

Se creuse l'écart entre la Haute-Ville et le quartier St-Sauveur, qualifié de « grouillant de vie et populeux, il est le microcosme de la société canadienne-française, en voie d'urbanisation et d'industrialisation[588] ». Pour assister avec Lise à un concert de musique classique, ils se dirigent tous deux vers la Haute-Ville. Toutefois, cette escapade hors du faubourg ne semble pas mener au plaisir que Lise et Denis espéraient en retirer. La soirée est racontée de manière rétrospective : ce n'est qu'au moment où les deux jeunes gens rentrent dans leur quartier que le narrateur revient sur cette soirée.

Reprenons point par point le récit de cette soirée. Comme Denis et Lise arrivent à pied dans leur quartier, ayant fait arrêter le taxi plus haut, les pensées de Denis, son « tempérament compliqué[589] », nous sont données à lire : « Il l'aimait mieux ainsi la Haute-Ville, comme horizon, car il était déçu quand il y était plongé, comme ce soir. Sa paroisse, il l'exécrait pourtant, ce matin[590] ».

Paradoxe donc des sentiments entre ceux ressentis le matin même, et les jours précédents, et ceux du soir, où, subitement, il « rentr[e] avec allégresse » dans ce milieu qui le rebute pourtant d'habitude. C'est que le concert, tant désiré, non seulement pour être près de Lise, mais aussi pour le plaisir de la musique, ne s'est pas révélé à la hauteur de ses attentes.

> Il en voulait à cette foule gâteuse qui avait chiffonné le seul prétexte

---

[585] Aurélien Boivin, « La ville de Québec dans le roman contemporain », *La Licorne*, n°27, 1993, p. 119.

[586] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 145. Notons, avec Victor-Laurent Tremblay, que le rôle de la musique de Chopin est lié à la tuberculose – le narrateur de Lemlin parle de la musique de Chopin comme « cette teinte diaphane et rose des phtisiques » (*Ibid.*, p. 147). C'est de cette maladie que mouront Gaston et Jean, respectivement le frère et l'ami de Denis et dont, aussi, Chopin était atteint. La place de la maladie associée à une sensibilité excessive et à la créativité tend à placer sous le signe du romantisme les liens qui unissent les personnages à l'art. Victor-Laurent Tremblay, « "Le mythe des jambes" chez Roger Lemelin », *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53) 1993, p. 363.

[587] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 46

[588] Aurélien Boivin, « La ville de Québec dans le roman contemporain », *op. cit.*, p. 120.

[589] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 167.

[590] *Ibid.*, p. 166.

> qu'il acceptait d'être avec Lise : la musique. Il s'était si bien imaginé la salle de concert comme un sanctuaire où il se serait faufilé aux côtés des gens distingués, pour boire le beau !

Le lieu de culture, alors qu'il était attendu et espéré comme un idéal de chambre d'écoute religieuse, s'avère un prolongement de la scène du monde, le domaine du paraître et du verbiage. La déception est de taille, empiétant sur le plaisir du mélomane : « il se demanda où caser son dédain, de manière à épargner les réelles valeurs[591] ». En effet, dans ce cas, le spectateur voisin de Denis représente la société du paraître ; il ne voit dans le théâtre qu'un lieu pour parader, pour se donner un vernis de culture. Les désirs démesurés de Denis assimilent la culture classique à l'élégance et la distinction d'une bourgeoisie aisée. De même que le « beau » s'attache à cette valeur huppée du classique et du public qui compose, selon Denis, les concerts. Denis « voulait tenir tête à la beauté, la reconnaître et la quitter[592] ». De plus, la thèse de « l'échec du héros », proposée par Michèle Gorry, s'avère être ici déjà en marche :

> [c]'est bien ainsi que nous voyons les personnages masculins de Roger Lemelin : assoiffés d'espace et de liberté. Contraints, par la médiocrité de leur milieu, à ne faire que de petites choses, frustrés d'être pauvres et ignorants, mais toujours épris de beauté[593].

« Épris de beauté » mais dépité de voir que peu de spectateurs partagent ce sentiment d'élévation :

> Et la nausée l'avait envahi en entendant, derrière lui, discuter la jalousie du chef d'orchestre pour son premier violon, en écoutant ses voisines se plaindre de Debussy avec des gloussements, en voyant les concours de minauderies au parterre et dans les loges.

Certes, ce n'est pas le même milieu que la paroisse, mais le degré d'écoute et le niveau des commentaires semblent se valoir entre l'intelligentsia de la ville de Québec et les « pauvres » du quartier St-Sauveur. Rappelons-nous les propos, cités plus haut, au sujet de *La Buveuse de larmes*. Pourtant, Denis n'amalgame pas les remarques potinières du public du concert à celles, tout autant critiquées, des paroissiens.

> Ici [au Faubourg-Tuyau], plus de verbiages sceptiques, de visages peints qu'on hisse au-dessus des décolletés avec une sorte de gaucherie mêlée de tristesse et d'hilarité. Plus de faiseurs de phrases vides et qui l'abasourdissaient lui, le silencieux, l'amateur de musique.

Ainsi, comme il a quitté, révolté, la salle de la paroisse où se jouait le

---

[591] *Ibid.*, p. 167.
[592] *Ibid.*, p. 145.
[593] Michèle Gorry, *Roger Lemelin et l'échec du héros*, thèse de maîtrise en Arts, soutenue à l'Université McGill, 1973, f. 165.

spectacle de théâtre, il sort, dépité, du concert dans la Haute-Ville. Ce qu'il croyait être dû à un manque d'éducation, une approche populaire du spectacle, se retrouve dans un tout autre milieu, éduqué, aisé. Les pensées de Denis ne s'arrêtent pas là et se poursuivent, de plus en plus amères :

> Puis, il pensa que tout cela, plastrons et fards au concert, mains calleuses et guenilles au Faubourg-Tuyau, ce n'était encore que l'apparence, du brimborion extérieur, de l'habillement, et il se demanda où caser son dédain, de manière à épargner les réelles valeurs[594].

Ainsi, ce n'est pas tant une question de milieu et de catégorie sociale, mais bien le fait que le public assimile le spectacle, concert ou théâtre, à un lieu de mondanité, un lieu où le paraître est le mot d'ordre. Au fond, l'art n'est qu'un prétexte pour rassembler les classes dans leur milieu et leur permettre de s'adonner à des temps de sociabilité.

Finalement, il s'avère que d'une certaine manière, la pièce de théâtre jouée à la paroisse est discréditée, en partie à cause du manque de qualité de la pièce. Les spectateurs sont eux aussi pris à parti dans ce jugement, mais excusés du fait de leur manque d'instruction. À l'autre bout de l'échelle sociale, le concert, pourtant espéré comme sacré, est dévalorisé à cause du comportement des spectateurs, gâchant la soirée de Denis, malgré l'éducation culturelle et le savoir-vivre qu'ils étaient censés avoir. Au fond, ce n'est pas tant le spectacle qui est honni que les spectateurs, chacun se conformant aux codes de son milieu social. Une frontière infranchissable semble dressée entre les deux mondes. Comme l'explique Maurice Lemire dans son *Dictionnaire des œuvres québécoises*, « [l]a rue Arago, au pied du Cap, cette boursouflure géographique [...] divise Québec en deux et sert d'échelle aux classes sociales[595] ».

Mais, d'une autre manière, les classes sociales ne sont qu'une césure factuelle et tiennent compte bien plus des richesses matérielles que des valeurs intellectuelles.

Qu'il soit mondain, de divertissement, du côté des classiques ou de l'art, le théâtre est en lien avec la ville et reste régi par ses politiques culturelles et économiques. Hors des circuits institutionnels classiques, ces types de théâtre mis en texte chez Lemelin et Duhamel mettent en scène le contact entre le « théâtre » et le

---

[594] *Ibid.*, p. 167.

[595] Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres québécoises T.3 (1940-1959)*, Montréal, Fides, 1982, p. 29.

public populaire. En plus d'opérer une confrontation des personnages principaux à ce type de représentation et aux spectateurs (Denis dans *Au Pied de la pente douce*, Justin et Jacques dans *Cécile parmi nous*), il apporte une dimension nouvelle à un milieu social populaire, souvent exclu du théâtre.

Finalement, les *topoï* propres à la sortie au théâtre croisent différents discours et engagent une réflexion quant aux questions institutionnelles. Du point de vue socio-politique, la scène de théâtre se positionne par rapport à la ville, à la démocratisation de l'art et met en place une hiérarchie des classes sociales, accédant ou non au théâtre. Quant aux confrontations entre le théâtre et la littérature, la scène de théâtre expose leur rôle respectif dans les luttes sociales et culturelles.

# II. LE THÉÂTRE COMME LIEU DU COLLECTIF

> « [La salle,] symbole de toute perception. »[596]
>
> « Le spectateur est le grand inconnu de l'hémisphère obscur du théâtre. »[597]
>
> « Mais dès que l'obscurité se faisait et que le rideau se levait, nous nous fondions en un tout mystérieux. »[598]

Après avoir examiné les différentes formes que prenaient les théâtres mis en texte, les liens que l'institution théâtrale entretenait avec la société du texte et les théâtres hors les murs, il est temps maintenant d'entrer dans la salle et de découvrir plus précisément les espaces de la représentation. Les critères esthétiques et politiques qui régissent le théâtre seront des points clefs pour les analyses à venir. L'étude de Marie-Madeleine Mervant-Roux sur la fonction spectatrice du public de théâtre propose des jalons à soumettre à notre objet :

> Un public de théâtre est une assemblée de gens proches, mais on ne distingue presque rien des individus qui la forment. Sans doute est-ce en partie pour cela que le théâtre, quel que soit le thème du spectacle et celui-ci fût-il clairement politique, échappe toujours à une stricte interprétation sociologique. Son dispositif efface largement les marques des « rôles » sociaux qu'assument à l'extérieur ceux qui s'y trouvent

[596] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 18.
[597] Max Reinhardt, trad. par Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Discours aux amis et membres-bienfaiteurs de l'atelier » [1938], *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°11, Paris, POL, printemps 1994, p. 75.
[598] Max Reinhardt, « *Zweite Kindheit in Wien* », cité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, *op. cit.*, p. 79.

plus ou moins aléatoirement rassemblés[599].

Dans notre optique, il est intéressant de poursuivre l'argument soutenu par Marie-Madeleine Mervant-Roux en le confrontant aux scènes de théâtre. Notons tout d'abord que généralement, du point de vue de l'acteur, l'obscurité de la salle aplanit les différences, masque les hiérarchies. Et que, de nos jours, aller au théâtre revient à assister à un spectacle. Or, les effets de l'obscurité se complexifient le théâtre mis en texte. Quand bien même la pénombre du théâtre empêcherait le spectateur de distinguer plus clairement les signes d'appartenance sociale, la position dans le théâtre, régulièrement mentionnée dans le roman, l'indique clairement. Ainsi, du paradis à l'orchestre en passant par les balcons, la hiérarchie entre les spectateurs est conservée. Un ordre économique suivant les catégories de billets se met en place et, bien qu'il ne soit pas forcément celui des classes sociales[600], lui est intimement lié dans les faits et dans l'imaginaire. Cela est valable, du moins, dans les théâtres à l'italienne[601] et s'il ne s'agit pas, dans le roman, d'architecture en fer à cheval, l'attention à l'espace est néanmoins patente : le lieu de représentation et le statut des spectateurs restent majoritairement corollaires. C'est d'ailleurs ce que nous avons pu constater en étudiant les scènes de théâtre chez Duhamel ou Lemelin : que ce soit à l'église ou à l'Université populaire, le théâtre fédère, mais sépare, organise tout au moins spatialement et socialement les personnages. Il s'avère que les romans de notre *corpus* font la part belle à la représentation du social dans le texte. De ce point de vue, si les spectateurs sont réunis et constituent une microsociété, la scène de théâtre met en valeur les diverses catégories sociales du personnel romanesque (au sens très élargi de la population qui compose le paysage social du roman, figurants anonymes compris).

Nous pourrions croire que, dans notre *corpus*, seul *Zo'har,* le roman de Mendès, évacue presque tout à fait la dimension sociale : lors de la narration de la sortie au théâtre, nulle référence n'est faite au public, ni au genre de la pièce jouée.

---

[599] Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, *op. cit.*, p. 57.

[600] Les classes sociales dépendent de plusieurs facteurs. Christophe Charle en dénombre plusieurs pour expliquer les variations de la réception du spectacle que nous pouvons reprendre à notre compte. « Selon la taille de la salle, sa configuration, son équilibre changeant entre groupes privilégiés, moyens ou modestes, entre les générations et les sexes, la nouveauté ou l'ancienneté du spectacle, la position de la salle dans la hiérarchie du parc théâtral de la capitale, le jour et l'heure du spectacle, le contexte social, politique, religieux, historique précis, cette « société » réagira différemment à la représentation. » Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.,* p. 242.

[601] André Antoine dénonce les théâtres à l'italienne dont l'architecture nuit cruellement à la bonne réception d'une pièce de théâtre. « Un fauteuil coûte trois fois plus cher qu'il y a quarante ans, […] une loge est inabordable et, […] à moins d'un fort budget, le spectateur, chassé de l'orchestre et du balcon, seules places tolérables, est forcé de grimper au second et au troisième étages, dans de petites cases où il est aussi mal installé que sur une impériale d'omnibus, avec la chaleur en plus et l'agrément de la rue en moins. » André Antoine, *Le Théâtre libre*, mai 1890, p. 25.

Mais si les spectateurs sont exclus du passage, le type de théâtre ne l'est pas : le chapitre précédent la sortie se clôt par l'annonce du lieu de la représentation, l'Alhambra, et sur la surprise du narrateur qui associe ce théâtre à la seule dimension de « divertissement frivole[602] ». En déduirons-nous que toute scène de théâtre, dans les romans de notre *corpus*, ne peut envisager le théâtre en dehors de la société ? Sûrement. Toutefois, comment ces liens s'expliquent-ils dans le roman ? Et quelles en sont les fonctions ? De plus, si du point de vue sociologique les critiques s'accordent sur une séparation franche entre la salle et le plateau, il paraît nécessaire de voir ce qu'il se passe dans les romans et de relever quels textes font mention de la scène et quels autres en font l'impasse.

Si rares sont les romans qui n'abordent pas, de près ou de loin, l'assemblée des spectateurs, cela indique un lien fort entre deux *topoï*, celui du théâtre, d'une part, et celui de la stratification socioculturelle, d'autre part. La force de ce lien est peut-être surdéterminée par le *corpus*, mais il semble y avoir là un tropisme caractéristique de la scène de théâtre, celui du glissement du plateau à la salle – la narration porte sur le jeu des spectateurs, voire omet le spectacle des comédiens. Pour ce qui est du jeu sur le plateau, les scènes de théâtre qui n'en font pas cas sont au nombre de neuf. Trois d'entre elles traitent de la représentation théâtrale lors des répétitions[603] : *Mathieu,* de Loranger, *Suzanne et les jeunes gens,* de Duhamel, et *L'Invitée*, de Beauvoir. D'autres[604] font tout à fait l'impasse sur le spectacle théâtral. Il semblerait donc, à première vue, que le spectacle du plateau ne soit pas forcément l'objet principal de la narration.

## A. LES ESPACES DU THÉÂTRE

Pour appréhender les scènes de théâtre, les espaces théâtraux et leurs fonctions esthétiques, il s'agit tout d'abord de convoquer plus généralement l'architecture théâtrale et ses aspects sociaux. Notons d'ores et déjà que le théâtre s'apparente à un « tout » formé de parties qui peuvent se penser distinctement (le

[602] Catulle Mendès, *Zo'har*, Paris, Charpentiers, 1922 [1886], p. 405.

[603] Ce ne sont pas les seuls textes qui traitent du temps de répétitions, toutefois, ce sont les seuls du *corpus* qui excluent la présentation du spectacle en public. Les répétitions sont un thème régulièrement abordé dans les romans d'artistes. Ainsi, aux trois romans mentionnés, nous pourrions ajouter *Le Tréteau* de Lorrain, *La Vagabonde* de Colette, *La Faustin* de Goncourt et *Nana* de Zola. De plus, dans *Le Cœur est le maître* de Proulx, les répétitions théâtrales sont mentionnées, en lien avec Alice, personnage qui souhaite devenir comédienne et qui collabore avec Daniel Davray, metteur en scène.

[604] Les romans de Maupassant, *Bel-Ami*, Gourmont, *Sixtine*, Valéry, *Monsieur Teste*, Bernard, *L'Homme tombé*, Proulx, *Le Cœur est le maître*, et Aragon, *Aurélien*, en sont la preuve.

plateau, la salle, les lieux du public et les lieux des artistes). Cependant, leur réunion permet au théâtre de devenir ce domaine de la représentation que nous étudions dans les textes. Bien que ces espaces concrets existent en eux-mêmes, ils déploient leur signification en partie grâce à leur juxtaposition au sein d'un même espace global. Ainsi formé, ce volume offre le loisir de voir, plus ou moins bien, le spectacle et, plus particulièrement dans les salles à l'italienne, de se voir, de se reconnaître. Comme l'explique Denis Guénoun, « [l]e public de théâtre ce n'est pas une foule [il] veut se reconnaître comme groupe[605] ». L'arc de cercle proposé par l'architecture à l'italienne donne la possibilité de se rassembler en tant que groupe, mais il permet aussi de partager le théâtre et par là, de le vivre pleinement.

> Au théâtre, on ne peut pas jouir seul. Si la salle est déserte, la représentation souffre. L'assistance veut la perception de son être-là collectif. Elle veut se sentir, s'entendre, éprouver son appartenance, sa réunion. Elle veut se dévisager[606].

Le rassemblement serait donc le propre d'une salle de théâtre. En somme, le personnage qui assiste à une représentation théâtrale portera inévitablement un regard sur ses acolytes. Le public est l'un des éléments signifiants de la scène de théâtre et participe en cela à la théâtralité. Selon Anne Ubersfeld, « il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés[607] ». Dans le roman, le théâtre devient le lieu idéal pour mettre en place cette circulation des regards :

> Dans la salle où se jouent ces cent actes divers de la comédie humaine, ici plus qu'ailleurs parce que tout est fait pour favoriser ce jeu. L'espace est construit pour cet échange : c'est le théâtre au sens premier, le *theatron*, le regardoir. Il n'est d'autre lieu où le regard se fasse aussi présent, intense, significatif. Et aussi licite : on peut se faire voir, s'offrir ou se dérober, par conséquent se lorgner, s'étudier ou se fuir[608].

La clôture de l'espace est renforcée par le jeu de regard des spectateurs qui regardent le plateau, mais également les spectateurs et, par là, se regardent eux-mêmes. L'homme de théâtre André Antoine déplore ce mouvement des regards :

> Toutes les salles actuelles se composent d'un rez-de-chaussée (orchestre, salle ou parterre) et d'un nombre variable d'étages. La forme circulaire adoptée généralement condamne les deux tiers des spectateurs de ces étages supérieurs à être placés littéralement et sans exagération aucune,

---

[605] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé Poche, 1998, p. 11.
[606] *Ibid*, p. 14
[607] Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, sociales, Paris, 1981, p. 53.
[608] Pierre Michot, « La soirée à l'Opéra : étude d'un thème littéraire » dans *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 561.

les uns en face des autres[609].

André Antoine dénonce ce « face à face » qui met en scène le public au détriment de la pièce représentée : l'attention des spectateurs, au lieu d'être tournée vers le plateau, se porterait de préférence sur le public qui leur fait face, qui deviendrait alors le miroir d'eux-mêmes. Esthétiquement et politiquement, l'espace théâtral se définit comme un lieu de rassemblement et de distinction sociale, qu'en est-il dans le texte ? Comment le roman exploite la topographie de la salle de théâtre et le thème du montrer/voir ? En somme, comment le lieu de la représentation est-il mis en texte ? Avant de s'installer dans la salle aux côtés des spectateurs, commençons notre visite par les espaces occupés par les artistes, le plateau, les loges d'artistes, les coulisses.

## 1. Le plateau

L'exploration du territoire principalement réservé aux artistes offre un meilleur rendement dans les romans de comédiens. Dans *L'Invitée* et *La Vagabonde*, la visite est effectuée par des artistes et inclut les espaces autres que la salle et les lieux du public. Les premières pages de *La Vagabonde* nous plongent en compagnie de Renée dans sa loge d'artiste. Pas de description précise des lieux, seules quelques remarques ici ou là nous permettent de constituer une image de l'Empyrée-Clichy : il y fait froid, les fards crasseux des artistes sont éparpillés sur les tablettes dans les loges. Plus loin dans le récit, juste avant l'entrée en scène de Renée et de son compagnon Brague, la jeune femme regarde la scène :

> Accoudée au balcon de toile, je considère d'un œil serein la couche poudreuse – crotte des chaussures, poussière, poils de chiens, résine écrasée – qui couvre le parquet où se traîneront tout à l'heure mes genoux nus, et je respire un rouge géranium artificiel. Dès cette minute, je ne m'appartiens plus, tout va bien ![610]

Des coulisses, le plateau est décrit comme un espace trivial, sorte de prolongement de l'extérieur. Pourtant, Renée est rassurée par cette saleté, par l'aspect brut des planches. Contrairement à sa vie passée d'épouse de peintre reconnu, évoluant dans le faste d'une société riche, dans le milieu des artistes, aucun apparat, aucune mondanité n'est surfaite, tout est naturel.

La narration continue, toujours à la première personne, indiquant cette fois un autre espace : « La lumière brutale me porte, la musique régit mes gestes, une

[609] Odile Falieu, Catherine Naugrette-Christophe et Jean Chollet (dir.), *Comédie-Française : trois théâtres dans la ville*, Paris, Norma, 1997, p. 103.
[610] Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 9.

discipline mystérieuse m'asservit et me protège... Tout va bien ! » Sur les planches, la réalité est tout autre : pas de poussière ou de saleté, mais un élan étrange procurant une sensation de protection. D'autant que, érigée en leitmotiv, la petite ritournelle « tout va bien » déplace la connotation négative de la description des coulisses et du plateau pour les transformer en un univers réconfortant. Dès les premières pages, les dés sont jetés : le milieu dans lequel s'épanouit Renée est aux antipodes de la bourgeoisie qu'elle a fui. La voici maintenant dans une vie de vagabonde. Plus tard, alors que la programmation de son spectacle à l'Empyrée-Clichy se termine, elle pense à l'avenir : « L'avenir pour moi, ici ou là... Mon goût, – acquis, un peu artificiel, – des déplacements et du voyage fait bon ménage avec un fatalisme foncier et paisible de petite bourgeoise[611]. »

Ces lieux du théâtre, presque survolés par la narratrice, défendent cette idée d'un théâtre comme refuge, recréant dans un milieu qui lui est propice, une vie qu'elle peut conduire à sa guise. L'importance du « je » est ici sans équivoque, Renée n'a besoin de personne pour mener sa vie et elle le revendique : elle a créé ses plaisirs (ce goût « acquis, un peu artificiel ») pour correspondre non plus à une vie bourgeoise et légère, mais à celle triviale et industrieuse de l'artiste.

Revenons à ce passage où Renée danse dans le salon de Dufferein-Chautel devant un public de bourgeois parisiens, milieu qu'elle fréquentait anciennement. Ses pensées, données à lire dans un style indirect libre, permettent au lecteur d'accéder à un autre niveau de la représentation, celui dont le spectateur est toujours exclu, c'est-à-dire l'esprit de l'acteur en scène. Cas particulier ici, Renée n'est pas actrice, mais danseuse. Toutefois, les mouvements de sa danse sont si figuratifs, qu'il semblerait qu'elle « interprète[612] » le serpent, l'amphore, le sphinx, etc. D'ailleurs, la scène commence ainsi : « un bref prélude éveille et tord la chrysalide bleuâtre que je figure, délie lentement mes membres ». Mais, déstabilisée par ces spectateurs, elle craint que sa danse « en pâti[sse][613] ». Dès le début de la représentation, Renée doit se ressaisir : « Allons, allons ! je suis trop lucide, ce soir ». Puis, plus loin, après quelques transformations avec ses voiles :

> Je n'oublie rien, je me suis ressaisie. Allons, allons ! Ces gens-là existent-ils ?... Non, non, il n'y a de réel que la danse, la lumière, la liberté, la musique... Il n'y a de réel que rythmer sa pensée, la traduire en beaux gestes.

Ce bref passage suppose que, loin de vouloir dissiper la frontière entre le plateau et la salle, Renée souhaite au contraire renforcer cette séparation et maintenir

[611] *Ibid.*, p. 83.
[612] *Ibid.*, p. 51.
[613] *Ibid.*, p. 53.

la distance. Toute à ses danses, elle se coupe des spectateurs pour faire éclater son art. Si la Faustin se dissimulait peu à peu sous le rôle de Phèdre[614], Renée, quant à elle, fusionne avec ses figures et ses voiles. Le plateau, qui n'est autre que le tapis du salon de Dufferein-Chautel, fonctionne comme un espace « insulaire[615] », selon le mot de Corinne Saminadayar-Perrin pour définir une scène romanesque, « bien délimité et bien coupé du reste du monde ».

Donc, si, en général, le plateau et la salle s'apparentent à deux moitiés indépendantes l'une de l'autre, dans le roman, il en est autrement. La scission devient un phénomène particulièrement intéressant pour le romancier qui s'en empare pour élaborer son récit. L'autonomie des espaces est utilisée comme moteur romanesque et marque la séparation, non seulement des lieux, mais également des individus qui les composent.

## Les éléments existentialistes et le théâtre

Le roman de Beauvoir, *L'Invitée*, propose une nouvelle approche de cet espace coupé du monde. Le sujet de ce premier roman de Simone de Beauvoir traite de la tension entre la quête de l'identité et la confrontation aux autres. Au cœur de l'intrigue évolue un personnage féminin, Françoise, écrivaine et compagne de Pierre, metteur en scène. Les personnages féminins occupent ici une place importante, tous caractérisés en fonction de Françoise : Xavière, bien qu'elle soit réduite au rôle de « l'invitée », et Isabelle, peintre et sœur de Pierre, sont, entre autres, les personnages satellites féminins qui gravitent autour de Françoise. Bien que secondaire, Élisabeth est un personnage complexe dans le roman. Selon elle, son frère la rabaisse, ce qui nuit à ses relations amoureuses. Follement éprise de Claude, acteur dans la troupe de Pierre, elle vit avec lui une relation adultérine, Claude ne voulant pas quitter sa femme. Élisabeth souffre de cette situation et nourrit, en contrepartie, un sentiment de jalousie envers les femmes du roman et également envers les artistes.

Pour comprendre les enjeux de la scène de théâtre dans le roman, il est nécessaire d'expliquer la position du narrateur et des personnages dans le texte. Si ce roman, qui pose le problème moral de l'Autre ainsi que la question du sexuel et

[614] Voir, *supra* : « Confrontation avec le rôle de Phèdre », p. 153.
[615] Corinne Saminadayar-Perrin, « Rhétorique de la scène », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène*, Paris, de l'Harmattan, 2001.

du métaphysique[616], suit une construction narrative relativement traditionnelle, les incursions dans la psychologie de certains personnages font basculer la narration extradiégétique vers une narration intradiégétique. Le narrateur parle de Françoise à la troisième personne, mais engage un rapport si étroit avec elle que la narration à la première personne prend parfois le pas[617]. Ce passage de la distance au rapprochement du lecteur avec ce personnage confond la narration dans une seule et même direction : celle de l'intériorité de Françoise. Le personnage d'Élisabeth viendra de temps à autre se heurter à cette conception du texte : les monologues intérieurs de ce personnage seront aussi alors retranscrits. Cette dichotomie entre Françoise et les autres (Élisabeth mise à part) s'explique par la catégorie narrative à laquelle les personnages sont relégués. C'est du moins ce que propose Eva Lukavska en définissant les personnages de Françoise et d'Élisabeth comme « personnages sujets[618] » et les autres comme « personnages images[619] ». En effet, si les deux premiers ont une intériorité propre, les autres ne sont représentés que sous le prisme de Françoise, celle-ci les faisant vivre en acceptant leur présence.

Dès les premières pages du roman, le lecteur suit Françoise, auteure de roman et de théâtre qui travaille en étroite collaboration avec Pierre. Une nuit, alors qu'elle retouche les derniers mots du texte que Pierre va mettre en scène, elle sort chercher de l'alcool, espérant par ce biais tromper la fatigue et fêter, avec le jeune Gerbert, comédien de la troupe, la fin de ce laborieux travail.

> Elle sortit du bureau. Elle n'avait pas tant envie de whisky : c'était ces corridors noirs qui l'attiraient. Quand elle n'était pas là cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout ça n'existait pour personne, ça n'existait pas du tout. Et maintenant elle était là, le rouge du tapis perçait l'obscurité comme une veilleuse timide. Elle avait ce pouvoir : sa présence arrachait les choses à leur inconscience ; elle leur donnait leur couleur, leur odeur. Elle descendit un étage et poussa la porte de la salle ; c'était comme une mission qui lui avait été confiée, il fallait la faire exister, cette salle déserte et pleine de nuit[620].

Ce passage, à l'image du reste du roman, présente le monde à travers la

---

[616] Pour en savoir davantage sur cette question : Christine Everley, « Intersubjectivité et sexualité dans *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », Philippe Baron, Dennis Wood et Wendy Perkins, *Femmes et littérature : colloque des universités de Birmingham et de Besançon*, Presses Universitaire de Franche-Comté, 2003, p. 89-103.

[617] Pour exemple : « Elle [Françoise] tourna la page. Deux heures avaient sonné depuis un moment déjà. D'ordinaire à cette heure il n'y avait plus personne de vivant dans le théâtre ; cette nuit, il vivait ; la machine à écrire cliquetait, la lampe répandait sur les papiers une lumière rose. Et je suis là, mon cœur bat. Cette nuit, le théâtre a un cœur qui bat. » Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, [1943] 2005, p. 11.

[618] Éva Lukavska, « *L'invité* de Simone de Beauvoir », *Études romanes de Brno*, Volume IX, Brno 1977, p. 54

[619] *Ibid.*, p. 57.

[620] Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 12.

vision de Françoise : c'est elle qui donne vie aux murs, aux objets et aux gens qui l'entourent. Son regard anime le monde et, réciproquement, permet au narrateur de définir le personnage. Cette possession des choses se transforme en « pouvoir », en faculté démiurgique qui fait écho à son métier d'auteur. Elle croit que « sa présence arrachait les choses à leur inconscience ; elle leur donnait leur couleur, leur odeur » ; cette capacité à faire vivre les éléments qui l'environnent correspond à une présomption altière de sa totale conscience. Ici, l'auteure fictive et la conscience se rencontrent grâce à la solitude des « corridors noirs » auxquels elle donne vie par sa présence, mais aussi dans son travail d'écrivain. En outre, la salle est vide, salle de théâtre qui n'existe pleinement que par le public et les acteurs. Dans ce passage, Françoise se sent investie d'une ambitieuse mission : donner vie à un lieu qui, ordinairement, est peuplé par le collectif, afin de pallier la solitude du théâtre. Vide, la salle de spectacle est comme oubliée, endormie. Toutefois, le narrateur ne parle pas formellement de vide : la salle est, en effet, « déserte et pleine de nuit » et Françoise est mandatée pour « la faire exister », comme si le théâtre ne pouvait faire partie de la réalité qu'en tant qu'espace de lumière et d'action. D'ailleurs, la narration se poursuit par l'évocation des fauteuils « appel[ant] Pierre, et les lumières de la rampe et une foule recueillie ». Ne pouvons-nous pas voir, par analogie, la figure de l'auteure attendant la reconnaissance du public ? Une salle déserte ne peut exister, comme, par extension, une conscience inhabitée (Xavière) ou un art resté dans l'ombre (Élisabeth) ne peuvent rester en l'état (Xavière se détachera progressivement de l'emprise de Françoise et les peintures d'Élisabeth seront reconnues à la fin du roman).

Dès l'*incipit* de *L'Invitée*, le personnage de Françoise est décrit comme une conscience totale et démiurgique, à l'image de son rapport à l'art, c'est-à-dire comme mesure du monde. Le théâtre, ou plutôt, le rapport des personnages avec le théâtre, permet de développer les thèses existentialistes de Simone de Beauvoir. Lors de sa promenade nocturne dans les couloirs du théâtre, Françoise expérimente la distinction, fondamentale dans la théorie existentialiste, entre l'en-soi et le pour-soi. Alors qu'elle aime à penser que le théâtre ne vit que par elle, qu'elle seule peut lui attribuer l'existence par sa présence, cette « salle déserte et pleine de nuit » est pourtant déjà là, « en-soi », comme caractéristique de toute chose, de toute réalité extérieure à la conscience. Or, le théâtre n'existe que par le bruit, les applaudissements, les lumières que les spectateurs et le spectacle apportent, « le pour-soi », l'apport de l'être humain devenant acteur ou spectateur. La distinction entre l'en-soi et le pour-soi se cristallise autour de la salle de spectacle, inanimée et dépourvue de ses qualités en dehors de la représentation, de son « essence ». Et,

contrairement à Jean-Paul Sartre qui prône que « l'existence précède l'essence[621] », ici, l'inverse est de mise puisque sans l'essence, le théâtre ne peut exister. Cette vision des choses sera progressivement remise en cause au cours du récit. La conscience de Françoise, qui, au début du roman, est étroitement liée à sa confiance en elle et en l'art, sera ébranlée par le personnage de Xavière, qui viendra progressivement ronger le monde de Françoise. L'interférence avec une conscience indépendante mettra en péril ses certitudes, celle, par exemple, de maîtriser le monde, mais aussi l'assurance de l'amour absolu qui la relie à Pierre. Si ce roman éclaire nos considérations sur la représentation des femmes et des artistes, c'est surtout par l'ambiguïté de la juxtaposition d'une conscience et d'un corps autres.

Lors de la première de *Jules César* – texte sur lequel Françoise travaillait au début du roman –, avec Pierre dans le rôle-titre, Élisabeth n'arrive pas à maintenir son attention vers le plateau. Alors que les lumières s'éteignent dans la salle et que les trois coups résonnent :

> Élisabeth se sentit devenir toute molle ; si seulement je pouvais être prise par le spectacle, pensa-t-elle ; mais elle le connaissait par cœur. Le décor était joli ; les costumes aussi ; je suis sûre que je ferais au moins aussi bien, mais Pierre, c'est comme les parents, on ne prend jamais au sérieux les gens de sa famille, il faudrait qu'il voie mes dessins sans savoir que c'est moi[622].

Étonnamment, la scène de première est donnée à lire de moitié *via* le prisme subjectif d'Élisabeth, la sœur névrosée du metteur en scène Pierre, et *via* le narrateur. L'alternance de la narration permet une double vision de la scène de théâtre : Élisabeth regarde la pièce et le narrateur la regarde regarder. Mise à distance par ces ratiocinations intempestives, Élisabeth regarde le spectacle avec dédain et un manque de sensibilité patent. Ses commentaires sur la pièce, « le décor était joli ; les costumes aussi », n'éclairent en rien ce que pense Élisabeth, mais est révélateur du caractère du personnage et de sa place dans le roman. En effet, elle est ici (et régulièrement[623]) confrontée à deux éléments : tout d'abord, au spectacle, à la possibilité d'être « prise » par la pièce, contrairement à la distance critique qui implique une séparation entre le plaisir ressenti par le spectateur. Ensuite, elle se compare aux autres spectateurs qui, parmi lesquels Françoise, partagent l'émotion collective et la renforcent dans l'idée de ne pas être « happée ». De plus, ce recul par rapport à la situation est accentué par les liens familiaux et sociaux qu'elle entretient avec les acteurs : Élisabeth n'est pas « simple » spectatrice, car elle est artiste, d'un

---

[621] Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1967, p. 17.
[622] Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 91.
[623] Élisabeth ressent souvent une certaine exclusion du groupe : citons pour exemples, la soirée suivant la première, l'invitation, chez elle, de Pierre, Françoise et Xavière, et plus généralement, sa position incommode d'amante.

côté, et liée sentimentalement aux acteurs, de l'autre. Détachée du spectacle, elle « ne réussi[t] pas à s'émouvoir » lorsque Guimiot, « rudement bien balancé », entre en scène. Comme elle l'annonce elle-même, fataliste : « Je suis surmenée, pensa-t-elle, je ne peux plus fixer mon attention[624] ». Le premier acte se termine sans qu'elle ait été prise par le spectacle : bien qu'« elle se forc[e] à regarder la scène », elle ne fait que trouver Canzetti « jolie » avec sa frange et envie Françoise.

> Elle avait de la chance de pouvoir s'absorber ainsi dans l'instant présent, tous ces gens avaient de la chance. Élisabeth se sentit perdue au milieu de ce public docile qui se laissait remplir d'image et de mots ; en elle, rien ne pénétrait, le spectacle n'existait pas, il n'y avait que des minutes qui s'égouttaient lentement [...]

Élisabeth est en dehors du temps du spectacle, ce fameux temps que nous avons préalablement défini comme un au-delà spatial et temporel et sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de cette étude[625]. Si Françoise est « toute occupée du succès de la pièce[626] », il n'en est pas de même pour Élisabeth, qui se place à un niveau différent de celui des spectateurs. Elle est en dehors de l'action principale qui fixe Françoise, Pierre et Xavière en un trio tumultueux, et dont le plaisir, parfois atteint, lui semble inaccessible. Au fond, s'il y a un devenir personnage du comédien, il existe aussi un devenir spectateur.

Si Beauvoir choisit de raconter la première de *Jules César* en passant par le prisme subjectif d'Élisabeth et d'évincer l'action théâtrale et le regard professionnel de Françoise, c'est peut-être pour déplacer l'attention vers l'intériorité des personnages, de valoriser la vérité des sentiments aux dépens de l'illusion du spectacle. Lire le roman par l'entrée de la scène de théâtre nous permet, dans *L'Invitée*, de nous éloigner du trio principal et de comprendre comment se manifeste la problématique de l'écrivain dans des personnages connexes. Élisabeth se révèle être un double de Françoise, c'est du moins ce que nous pourrions conclure avec Fatémeh Khan Mohammadi qui consacre une partie de sa thèse au trio amoureux dans *L'Invitée* et à l'anéantissement dans l'Autre. À la fin du roman, Fatémeh Khan Mohammadi explique que « Françoise se rend finalement compte de l'impossibilité complète de pénétrer l'autre et de s'unir avec lui ; c'est la découverte concrète de la réalité d'autrui et de son irréductibilité[627] ».

Liés au théâtre et à la transformation que le roman motive, les principaux traits philosophiques de l'existentialisme se lisent dans la confrontation d'un jeu

---

[624] Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 92.
[625] Voir, *infra* : « La construction d'un espace-temps singulier », p. 311.
[626] Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 91.
[627] Fatémeh Khan Mohammadi, *Simone de Beauvoir, écrivain engagée*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nancy, 2003, f. 175.

conscient et artistique en total désaccord avec un jeu inconscient, dicté par les relations entretenues entre les personnages. Si chez Jean-Paul Sartre, cette liberté totale donnée à l'homme engage la liberté d'autrui et la confrontation de soi avec l'autre, dans le roman de Beauvoir, ce thème est remodelé pour servir les angoisses du *cogito*.

> [...] l'homme qui s'atteint directement par le *cogito* découvre aussi tous les autres, et il les découvre comme la condition de son existence. Il se rend compte qu'il ne peut rien être (au sens où l'on dit qu'on est spirituel, ou qu'on est méchant, ou qu'on est jaloux) sauf si les autres le reconnaissent comme tel[628].

Élisabeth, directement impliquée dans cette relation aux autres et aux difficultés qu'elle engage, devient le personnage idoine pour se confronter à l'illusion du théâtre qu'elle refuse. Il lui est impossible de fixer son attention sur le plateau, son esprit étant brouillé par des parasites existentialistes inaboutis ; Élisabeth n'est pas capable de faire des choix hors du regard d'autrui puisqu'elle attend une reconnaissance de son travail et de son amour. Personnage secondaire de l'action romanesque, elle occupe le rôle de trouble-fête, mais aussi de référence négative. Cet indice de valeur nous met sur la piste d'une prise de distance par rapport aux événements qui pourraient être des moments forts du récit (lors de cette scène de théâtre, est représentée, pour la première fois, la pièce sur laquelle Françoise et Pierre ont tant travaillé). Vus par Élisabeth, le théâtre, mais également la peinture qu'elle pratique, deviennent des éléments mineurs, sclérosés par l'angoisse existentielle. Ce récit de la représentation théâtrale fonctionne comme un élément détaché du texte : le jeu perd sa dimension onirique et sensible pour ne devenir qu'une simple mascarade.

Finalement, dans *La Vagabonde* comme dans *L'Invitée*, le spectacle du plateau divise et rassemble, exclut et inclut. Sa description comme « espace insulaire[629] » se pense nécessairement par rapport à la salle et engage à une réflexion en lien avec les spectateurs. Il devient un lieu de confrontation de soi avec l'autre, du spectateur avec le personnage dramatique, et inversement. Plus ou moins fantasmé, plus ou moins sacré, le plateau s'apparente à un lieu double : matériellement palpable, il invite également à un au-delà de la scène, entendons cette fois, la scène *de* théâtre et la scène *du* théâtre.

---

[628] Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 46.
[629] Corinne Saminadayar-Perrin, « Rhétorique de la scène », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène*, *op. cit.*, 2001.

Si nous avons privilégié ici les romans d'artistes pour étudier la représentation du plateau dans le texte, nous aurions pu cependant choisir d'autres romans, *Mathieu*, *La Recherche* ou encore *Zo'har*. En effet, Loranger place, dans le cursus initiatique de Mathieu, cette rencontre avec la scène, avec le temps des répétitions plus précisément, qui le transporte vers une autre réalité, scène que nous avons lue dans la partie sur la représentation des femmes dans les romans écrits par des femmes[630]. Pour les romans de Proust et de Mendès, nous leur réservons une place dans l'étude de la réflexion à l'œuvre dans les textes que nous mènerons dans la dernière partie de cette thèse[631]. Mais avant cela, poursuivons notre visite des espaces du théâtre et de leur traitement romanesque.

## 2. Les espaces de transition

Les espaces de transition sont nombreux dans un théâtre. Que ce soit pour les comédiens ou les spectateurs, avant d'entrer en scène ou en salle, il faut d'abord passer des portes, traverser les couloirs pour se rendre dans la salle ou dans les coulisses, en somme passer du dehors au dedans.

### Représentation symbolique des espaces du roman

Dans *Nana*, la scène de théâtre qui ouvre le roman et met progressivement en place le lieu de la représentation se concentre sur les spectateurs et leur déambulation dans le théâtre. La scène de théâtre est minutieusement décrite, suivant la chronologie de la soirée : l'arrivée des spectateurs, l'attente du spectacle, chaque acte de la représentation de *La Blonde Vénus* et les réactions du public, puis la sortie des spectateurs. La description des lieux de transition réservés aux artistes fera l'objet d'autres passages dans le roman, les coulisses, loges et foyer, par exemple, n'échapperont pas à la visite. L'ensemble des espaces théâtraux, publics comme privés, sera passé au crible tout au long du roman par le biais soit des personnages-spectateurs, soit de l'actrice.

Passons sur le premier acte de *La Blonde Vénus*, à l'argument « idiot[632] » et ne valant que pour la révélation de Nana en scène, pour nous intéresser au premier entracte durant lequel, Fauchery et la Faloise montent au foyer. « Trois lustres de cristal » illuminent une foule dense :

---

[630] Voir, *supra* : « La représentation des femmes dans les romans écrits par des femmes », p. 145.
[631] Voir, *infra* : « Phénomènes de réflexivité et scènes de théâtre », p. 346.
[632] Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 41.

> Cinq ou six groupes d'hommes, causant très fort et gesticulant, s'entêtaient au milieu des bourrades ; les autres marchaient par files, tournant sur leurs talons qui battaient le parquet ciré. À droite et à gauche, entre des colonnes de marbre jaspé, des femmes, assises sur des banquettes de velours rouges, regardaient le flot passer d'un air las, comme alanguies par la chaleur ; et, derrière elles, dans de hautes glaces, on voyait leurs chignons. Au fond, devant le buffet, un homme à gros ventre buvait un verre de sirop[633].

La foule, le luxe du marbre, les miroirs, le velours rouge des banquettes situent le foyer dans un milieu aisé, bourgeois. Ici, le peuple n'est pas admis et le paraître est de mise. Pourtant, des brèches semblent ébranler l'apparat pour révéler un monde plus sordide, si ne resplendissaient les lumières et les couleurs du théâtre. Les bourrades, le « gros ventre » de l'homme buvant et l'atmosphère irrespirable en témoignent. Justement, Fauchery et la Faloise sortent prendre l'air et retrouvent Daguenet fumant sur le balcon. En bas, la cohue du boulevard montre un Paris en expansion, plein de vitalité et de flâneries improductives. En effet, au Café Madrid des groupes s'attablent causant dans l'attente de la reprise de la pièce, des voitures s'alignent en file et « du monde sor[t] du passage Jouffroy[634] », passage réputé pour ses boutiques de mode et ses promenades. Le grouillement est d'autant plus vain qu'il ne porte que sur du divertissement, passe-temps peu glorieux qui s'assimile à la légèreté parisienne : « "Quel mouvement ! quel bruit !" répétait la Faloise, que Paris étonnait encore ». D'ailleurs, le second acte de *La Blonde Vénus*, qui finit par conquérir le public, confirme cette débâcle vers les plaisirs faciles. Sur le plateau, « ce carnaval des dieux, l'Olympe traînée dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis[635]. » Après une rapide exposition de l'argument du second acte, le narrateur conclut : « Depuis longtemps, au théâtre, le public ne s'était vautré dans de la bêtise plus irrespectueuse. Cela le reposait[636]. » Le spectacle semble être à la mesure de la ville, défini par le mouvement et le bruit du « carnaval ».

Le second entracte est le moment choisi par la Faloise pour saluer la comtesse Muffat. Dans les couloirs, le coude à coude permet au narrateur de voler des bribes de conversations, celles des critiques, des on-dit. Arrivés à la loge des Muffat, indiquée par Vandeuvres qui en sortait, la conversation continue, passe de l'Exposition prochaine à des anecdotes cocasses.

> La comtesse souriait. Elle regardait la salle, levant un de ses bras gantée de blanc jusqu'au coude, s'éventant d'une main ralentie. La salle, presque vide, sommeillait ; quelques messieurs, à l'orchestre, avaient

[633] *Ibid.*, p. 43.
[634] *Ibid.*, p. 44.
[635] *Ibid.*, p. 45-46.
[636] *Ibid.*, p. 47.

étalé des journaux ; des femmes recevaient, très à l'aise, comme chez elles[637].

Cette fois, l'analogie est claire et le théâtre devient, vu de la loge et par la comtesse, un prolongement du salon mondain dans lequel les femmes reçoivent et les hommes vaquent à leurs occupations. D'ailleurs, de loges en loges, des affinités se perçoivent : Labordette avec Blanche, Lucy avec Carole Héquet et sa mère. Toutefois, la salle ne suffit pas à ce public pour prendre ses aises et Mignon et Steiner entraînent Fauchery et la Faloise « prendre un bock » au café des Variétés. Ce n'est qu'une parenthèse en dehors du théâtre pour rencontrer Satin, « une rouleuse de boulevard[638] », « appuyée au cadre d'une glace ».

Au fond, la scène de théâtre se construit selon les règles de l'*incipit* : les personnages gravitant autour de Nana sont au complet dans ce chapitre, hormis ses dames de maison (sa tante, sa cuisinière et sa dame de compagnie) et les lieux sont textuellement ou symboliquement mentionnés dans le texte.

## Le théâtre en figure de Janus

Prolongeons la découverte des espaces périphériques au plateau par l'envers du décor, les coulisses, les loges, les couloirs, bref, les espaces de transition entre le dehors et le dedans réservé aux artistes, apanage des romans de comédiens. Il est en effet logique que, dans les textes qui suivent de près des comédiens ou des auteurs dramatiques, la visite du théâtre ne soit pas cantonnée à l'espace des spectateurs et s'ouvre plus régulièrement sur les lieux réservés aux artistes : les coulisses, les loges. C'est d'ailleurs le cas dans *Nana*, *La Vagabonde*, *La Faustin*, *Le Tréteau*.

Le roman de Jean Lorrain, *Le Tréteau*, sous-titré « roman de mœurs théâtrales », s'ouvre sur la rencontre au Quartier Latin de Mario Nérac, Avignonnais débarqué dans la capitale, avec son cousin parisien, M. de Puymégard. Nérac lui avoue avoir succombé aux attraits du théâtre et annonce qu'il « vien[t] ici pour placer un drame en cinq actes[639] ». De rencontres en rencontres, on lui présente Linda Monti, reconnue comme une grande actrice. Ravi de ce premier entretien, il se rejoue « dans la rapidité d'une vision de cinématographe[640] » les étapes de leur présentation. Tout commence par l'entrée des artistes, par laquelle Mario et Guillardot pénètrent. Ce dernier devient, comme le reconnaît le narrateur, le

[637] *Ibid.*, p. 50.
[638] *Ibid.*, p. 53.
[639] Jean Lorrain, *Le Tréteau*, Paris, Éditions du livre moderne, 1941 [1906], p. 9.
[640] *Ibid.*, p. 34.

« guide » de Mario dans le dédale du théâtre, présenté comme une « obscurité empuantie d'étroits escaliers et d'interminables couloirs ». Les odeurs d'urine, le désordre des décors amassés dans un « vaste hangar », le froid et l'obscurité parfois totale, les couloirs labyrinthiques et empestant « les relents de colle, de toile peinte et de sueurs rancies », la succession de « petites portes closes » mystérieuses qui ne sont autres, comme le chuchote Guillardot, que « les loges d'actrices », bref, l'assemblage hétéroclite du théâtre surprend Mario. Le narrateur retranscrit en une laconique phrase, par un discours indirect libre, les pensées du jeune homme : « c'était donc cela, le théâtre ! ». L'exclamation dénote l'étonnement du jeune auteur : pour lui, le théâtre était avant tout de la littérature, la Monti, une grande actrice et, par contraste, l'arrivée dans ce lieu concret et peu amène le surprend. Il lui semble « rôder à travers une maison de filles[641] ». Pourtant, déjà, lorsqu'il exposait le sujet de son drame en cinq actes et en vers à son cousin, celui-ci répondit en dressant un tableau des plus sombres du théâtre : « une galère[642] ». La réaction de Mario suppose sa méconnaissance du milieu, puisqu'il « écoutait atterré, ahuri ». Pour compléter l'image du néophyte, il est présenté dès les premiers chapitres comme un jeune ingénu, un « romantique[643] », selon le mot de la mondaine Laure de Jussy. Ses vers et ses espoirs de poésie se confrontent au théâtre avec la réalité concrète des coulisses, espace réservé aux artistes qui ne bénéficie ni des paillettes ni des dorures de la salle. Toutefois, la visite du théâtre rend palpable l'espoir et le rêve de Mario : il va rencontrer la Monti. « Ainsi, cette chose qu'il croyait impossible, irréalisable, tant la tragédienne lui paraissait inaccessible et lointaine, avec un tas d'embûches et de barrières dressées entre lui et elle[644] » est au bout de la visite. Il n'est donc pas tant déçu que curieux et, finalement, on peut en conclure qu'il ne connaît rien au théâtre.

Le parcours de l'entrée des artistes à la loge de la Monti les amène par mégarde jusque sur le plateau, au niveau des cintres : « Nérac, la main crispée sur la rampe, avait l'impression d'un énorme et colossal puits cyclopéen[645] ». Descendant sur la scène,

> la salle de spectacle s'ouvrait toute grande devant lui, encombrée, de haut en bas, eût-on dit, d'innombrables toiles d'araignées. Ça et là, des ors brasillaient dans l'ombre, motifs d'ornementation des loges ou des balcons.

Vue du plateau, la salle est peu engageante et semble loin des couleurs

[641] *Ibid.*, p. 12.
[642] *Ibid*., p. 9.
[643] *Ibid.*, p. 12.
[644] *Ibid.*, p. 33.
[645] *Ibid.*, p. 35.

miroitantes et du faste dont elle resplendit en temps de spectacle ; pourtant, on devine des dorures qui étincellent à travers la saleté des coulisses. Deux mondes se confrontent, la salle, lointaine et précieuse et l'espace des artistes en champ de bataille dévasté. La découverte des espaces théâtraux est ici menée sous le regard d'un jeune débutant, visitant pour la première fois les coulisses. Guillardot, bien qu'il soit un habitué des lieux, se trompe de chemin, baladant sans le vouloir le jeune débutant (« Je me suis trompé, disait le docteur, mais cela ne fait rien[646] »). Le théâtre révèle alors ses deux faces : Mario, en admiration devant la Monti, ne voit qu'elle, pourtant d'autres montrent une fatigue certaine à travailler dans ce milieu. Morfels[647], se définissant comme « le garde chiourme de l'endroit », apprenant que Mario est poète et vient rencontrer la Monti lui souffle : « Fichu métier, Monsieur, et fichue idée de venir à Paris ![648] ».

Après cette description, un autre aspect du théâtre et de la Monti est donné. Rappelons-nous qu'au sortir du théâtre « la joie l'étouffait[649] » et qu'il a besoin de revivre les moments, qui nous sont alors donnés à lire, pour les mieux apprécier. Ensuite, régulièrement invité dans les loges pour donner son avis sur le décor avignonnais, Mario y rencontre toute une animation, des désastres aux embellies. Le chapitre cinq commence par narrer rapidement les allées et venues de Mario au théâtre. Le premier jour, il assistera à une scène de ménage entre Linda et son partenaire, Bellay, tous deux se querellant sur l'interprétation de leurs personnages. Puis, « le lendemain, Mario avait trouvé la Monti dans sa loge en grande conférence avec son bijoutier, Visconti[650] ». Les voilà donc à admirer les pierres précieuses et les ors des colliers de la tragédienne. Le troisième jour, nulle question de décor, mais plutôt de costumes et d'accessoires pour la pièce en préparation. Toujours dans sa loge, la Monti enrage contre son costumier qui n'a pas respecté les dessins. Enfin face au décor, Mario peut, en bon Avignonnais, faire remarquer l'erreur commise par le peintre : sur la toile, les tours du palais des Papes ne sont pas à la bonne place.

Cette première visite du théâtre tend à désacraliser le lieu, ou du moins à en montrer les soubassements, les aspects cachés au public. Au cœur de ce capharnaüm, la loge de la Monti apparaît comme une oasis de richesse, dans laquelle Mario passera de très (trop d'ailleurs pour sa réputation) nombreuses soirées. Cet espace sauvegardé par son occupante est sacralisé par le jeune Mario, mais aussi par

---

646 *Ibid.*, p. 36.
647 On apprendra plus loin que Morfels est l'auteur en date de Linda et qu'ils montent *Jeanne de Naples*, pièce qui sera un grand succès. Les deux poètes auront l'un pour l'autre un respect certain, reconnaissant mutuellement leur talent.
648 Jean Lorrain, *Le Tréteau*, *op. cit.*, p. 35.
649 *Ibid.*, p. 34.
650 *Ibid.*, p. 37.

les autres personnages : être accepté dans cette loge vaut comme un gage de reconnaissance.

Comme le narrateur le précise, Mario est fasciné par la Monti, succombant à son charme : « il ne savait plus comment il vivait. La Monti l'avait tout à fait accaparé[651] ». Mario arrive avant les répétitions de l'actrice, pendant la préparation du spectacle. Progressivement, le narrateur pose les éléments du milieu : la Monti est une grande actrice, respectée, mais crainte, adulée par ses amis qui voient en Nérac un potentiel concurrent. La sœur de Linda, Myrrhine, complète le tableau en apportant une touche de lubricité, offrant « déplorable entourage » à la Monti selon le mot du docteur Howey, médecin et prétendant de l'actrice. Ce roman s'ouvre donc sur l'univers du théâtre, en revanche et contrairement à *Jean-Christophe* ou au *Débutant* par exemple, le milieu n'est pas décrit en fonction du répertoire, mais à partir des individus qui le composent et des espaces dans lesquels ils évoluent. C'est d'abord par l'envers du décor et par ses espaces concrets que le théâtre se dessine.

Le discours sur le théâtre rassemble donc plusieurs images : l'extérieur, comme les couloirs, ressemble à une maison close, à une arrière-cour sale et puante et, à l'inverse, certains espaces semblent protégés. C'est le cas de la loge de la Monti qui, bien qu'elle ne soit pas spécifiquement décrite, connote l'apparat, le luxe d'une grande actrice qui peut refuser des costumes et admirer des bijoux. Les espaces de transition correspondent ici aux préjugés qui représentent le théâtre comme un microcosme chamarré. Si la visite semble désacraliser le théâtre en dévoilant une face malsaine, le regard porté sur le lieu est ambigu et suppose l'ambivalence d'un théâtre comme figure de Janus. Sans prendre part pour l'une ou l'autre de ces faces, le narrateur propose ici un double point de vue, celui de la réalité concrète (les couloirs crasseux, la cour sale), mais aussi, celui de l'art, du lieu préservé et mythifié (le plateau, la loge) où la création artistique prend forme.

## Le guide

Le recours à un guide, un habitué, un tiers, pour faire visiter le théâtre est un ressort utilisé dans plusieurs romans et suppose une construction spécifique du personnel romanesque. Dans sept romans du *corpus*[652], le personnage qui découvre le milieu est jeune, souvent provincial[653], et personnage principal du roman. Les la

[651] *Ibid.*, p. 40.

[652] *Nana, Jean-Christophe, Bel-Ami, Le Tréteau, La Recherche, Le Débutant, Mathieu*. Dans les autres romans, les personnages qui sortent au théâtre ne passent pas de l'autre côté du plateau, ni n'assistent aux répétitions. Leur position de simple spectateur ne nécessite pas de guide.

[653] *Nana* (la Faloise), *Bel Ami* (Duroy), *Dinah Samuel* (Montclar), *Jean-Christophe* (*Jean-Christophe* est étranger), *Le Tréteau* (Mario Nérac), *Le Débutant* (Paul).

Faloise, Duroy, Jean-Christophe, Mario Nérac, Marcel et Paul Mirot incarnent cette figure de néophyte pour laquelle un guide est nécessaire. Les acolytes sont des habitués du lieu, dont le lien avec le débutant est familial ou amical, et leur rôle consiste à conduire et à présenter le novice. Dans les trois premiers cas, le guide fait preuve de cynisme par rapport aux codes du milieu théâtral. Fauchery expose à la Faloise les pratiques du théâtre (ne pas arriver trop en avance), nomme les nouveaux arrivants sans oublier de les placer dans la hiérarchie sociale. Forestier fait miroiter à Duroy les plaisirs des Folies-bergère tout en ironisant sur la dualité de l'endroit : au parterre les familles qui viennent se divertir, dans les loges et les couloirs, la débauche. Dans *Jean-Christophe*, la différence frappante entre le personnage principal et son guide se situe au niveau du peu d'exigence du second face à l'intransigeance du premier. Si le guide se positionne en tant que connaisseur, c'est seulement des lieux et des types de théâtres, mais en aucun cas de la qualité du spectacle, ni de la recherche d'un art plus abouti. Il devient dans ce cas plus accompagnateur touristique que guide spirituel. Au contraire, dans *Le Débutant*, Jacques sera pour son ami Paul non seulement un compagnon utile pour se repérer dans la topographie théâtrale montréalaise, mais également un conseiller, éveilleur de conscience. Ce type de protecteur se retrouve sous une autre forme dans *La Recherche* par le biais des hommes de lettres (Bergotte, Goethe) et des artistes (Vinteuil, Elstir) dont Marcel suit les préceptes[654]. Mario, quant à lui, est initié par plusieurs personnes, son cousin, de Puymégard, lui présente Guillardot le médecin de la Monti, guide qui le mènera à travers les méandres du théâtre. Mais aussi, une autre figure de guide, spirituel cette fois, est présente tout au long du texte : celle de Mme de Jussy, maîtresse de Puymégard. Mario aura besoin de son regard avisé de femme et d'intellectuelle, comme des conseils artistiques de Linda et des avertissements de son cousin de Puymégard concernant son évolution sociale. Ce n'est pas moins de trois mentors qui conseilleront Mario.

Il semblerait que, plus le néophyte est jeune et naïf, plus le guide est présent et bienveillant ; c'est le cas dans *Le Débutant* et *Le Tréteau*. *A contrario*, dans les romans tels que *Nana* et *Bel-Ami*, les novices ont tôt fait de se détacher de leur binôme pour se lancer dans le milieu et s'y pervertir, à l'instar de leur guide. La Faloise s'accoquinera rapidement avec Gaga, une demi-mondaine sur le déclin ; Duroy fera connaissance de Rachel, fille de joie, et gagnera suffisamment d'assurance pour se faire une place de choix dans la société. Dans *La Recherche* et *Jean-Christophe*, l'exigence des visiteurs est telle qu'ils prendront de la distance face à leur modèle pour modifier et construire leur opinion au fur et à mesure de leur

[654] Voir, *infra* : « Les intercesseurs », p. 274.

découverte.

Certes, tous n'ont pas besoin d'un guide pour découvrir le milieu, c'est le cas, plus ou moins, de Mathieu. Cet exemple est somme toute un peu plus complexe puisqu'il est néanmoins conduit dans les coulisses des théâtres grâce à Nicole et à ses cousins. Toutefois, il n'occupera pas dans le texte le rôle d'un jeune naïf, découvrant par lui-même, et presque malgré lui, la fabrique du théâtre. Bien qu'il ne soit pas formellement guidé, entrer dans le théâtre et ses coulisses suppose qu'il faut être introduit, connaître, de près ou de loin, un habitué. Pas de visiteur intempestif, pas d'errance sans but. Les visiteurs non désirés sont rapidement éconduits dans *Le Tréteau* : Morfels dit avoir mis à la porte des journalistes mal avisés entrés sans laissez-passer[655]. Pour assister au travail préparatoire ou aux lieux des artistes, il faut être invité, ce qui s'apparente à une chance, un privilège. Cette idée tend, si ce n'est à revaloriser le théâtre, du moins à le placer symboliquement comme domaine réservé.

Finalement, ces espaces de transition, cachés au public, proposent une image duelle du théâtre. Si le plateau fait rêver à l'au-delà, et nous l'avons vu encore dans *La Vagabonde* et *Le Tréteau*, l'envers du décor montre un espace brut, souvent sale.

## B. L'ESPACE DES SPECTATEURS

Passons maintenant du côté des spectateurs pour visiter, en leur compagnie, les espaces réservés au public durant le temps de la représentation. Commençons par le cadre mythique de la loge qui connote dans l'imaginaire collectif, le luxe et la splendeur, et met à l'épreuve la notion de collectif et d'intime que nous proposions en introduction de ce chapitre.

[655] « Trois reporters se sont glissés ici. Ce que je les ai mis dehors ! » Lorrain, *Le Tréteau*, *op. cit.*, p. 35.

# 1. **Le montré/caché**

En général, les loges, baignoires et avant-scènes sont au théâtre des espaces réduits par leur forme semi-close et réservés à une certaine classe de spectateurs. Ces lieux spécifiques deviennent un univers de choix pour les artistes, qu'ils soient romanciers, peintres, ou encore dramaturges, pour envisager le théâtre :

> La loge est l'emblème de la salle. Elle servit de scène autant que de tableau, de lieu épique autant que de plaisir. La représentation de soi y a accompli des exploits, tandis que les séducteurs surent profiter de tout ce qu'elle autorisait comme jeu entre le camouflage et le retrait. Ses occupants s'y sont exercés à l'art de manier l'équilibre entre voir et montrer, entre paraître et disparaître, bref à faire d'elle un espace de l'ambiguïté. Il y a donc un art de la loge, art qui conduit ensuite à la loge de l'art, celle de Stendhal et Renoir[656].

Georges Banu fait de la loge un espace fantasmatique, lieu de l'intimité et des plaisirs et envisage la loge du théâtre par le regard des artistes qui surenchérissent dans leurs œuvres sur les aspects sociaux et narratifs. La loge participe donc à la mise en valeur de cette classe aisée du public et creuse le fossé entre les spectateurs. À la fois fermée et ouverte sur la salle, la loge devient un modèle réduit de cage de scène et présente au reste de l'assemblée le spectacle d'un public privilégié. Les fonctions de la loge ne s'arrêtent pas à réunir aspect social et théâtral, mais font jouer, aussi, l'intime et le collectif qui se juxtaposent et s'alimentent l'un l'autre. Ainsi, l'intimité de la loge est, paradoxalement, mise en valeur grâce à son ouverture sur l'extérieur : « Entre la pièce qui se joue à l'intérieur de la loge et l'espace que suggère l'échappée sur la salle, il y a comme un lien brisé : le carré de la loge s'isole du cercle de la salle et l'intimité s'oppose à la foule[657]. » De ces remarques sur la fonction de la loge en général, qu'en est-il dans les romans du *corpus* ? L'opposition entre la foule et l'intimité que propose Pierre Michot est-elle mise à l'épreuve ?

---

[656] Georges Banu, *Le Rouge et or*, *op. cit.*, p. 127.

[657] Pierre Michot, "La soirée à l'Opéra: étude d'un thème littéraire", *L'Opéra au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 559.

## L'intimité dévoilée

La loge des spectateurs est un espace prisé des romanciers : des romans du *corpus*, quinze[658] traitent des loges. Cette forte majorité nécessite de se pencher sur le traitement du motif et soulève plusieurs questions : à quel type de spectateurs est-elle réservée ? la loge est-elle un lieu affecté à un théâtre spécifique ? joue-t-elle un rôle particulier dans la scène de théâtre ? Autant de pistes à suivre pour cerner une partie de l'espace des spectateurs.

Si nous regardons attentivement les quinze scènes de théâtre qui mentionnent les domaines semi-privés, un tiers prend place dans un lieu de divertissement. C'est le cas pour *Nana*, *Bel-Ami*, le spectacle de Rachel dans *La Recherche*, *Le Débutant* et *La Vagabonde*. Les autres scènes de théâtre mettent en texte un théâtre dit sérieux, souvent décrit sur le modèle d'un théâtre à l'italienne, respectant donc la disposition classique du public, de l'orchestre au poulailler, en passant par les balcons et les loges. Dans ce type de théâtre, le niveau social des spectateurs est clairement indiqué : bourgeois, aristocrates ou mondains. Ce sont, en somme, les plus hauts échelons de l'échelle sociale qui s'y retrouvent. La loge devient aussi le lieu des mondanités, de l'exposition des spectatrices en un ersatz de spectacle. *L'Homme tombé* illustre précisément ce cas. La position d'Étienne dans la salle du théâtre et son regard à la fois distancié et intégré dans la scène opèrent une conversion de l'espace des spectateurs en lieu de mise en scène de soi. Ce mouvement est révélateur de ce phénomène d'illusion qu'engendre le théâtre et dont Étienne est victime :

> On baissa le rideau à l'entracte. Une pluie de lumière tomba sur les spectateurs. Étienne eut un tressaillement. Sa femme était devant lui, dans une baignoire dorée, presque sur la scène. Elle envisageait l'auditoire en souriant, comme si la foule s'était réunie pour elle, pour la contempler et l'admirer. Il était loin, et vit qu'il s'était trompé. La tête et les yeux pleins de la pensée d'Alberte, il avait cru l'apercevoir[659].

La spectatrice dans sa loge devient donc ici, plus ou moins consciemment, actrice de son propre spectacle, rôle qui, de surcroît, accentue la fonction spectatrice de ceux qui la regardent. Si la loge joue le rôle de lieu privé, les individus qui s'y

---

[658] *Nana* de Zola, *Bel-Ami* de Maupassant, *Zo'har* de Catulle Mendès, *Sixtine* de Gourmont, *Le Termite*, de Rosny, *Monsieur Teste* de Valéry, *Le Tréteau* de Jean Lorrain, les trois scènes de la *Recherche* de Proust, *Le Débutant* de Bessette, *L'Homme tombé* de Bernard, *Aurélien* d'Aragon, *La Vagabonde* de Colette. Le narrateur de *Jean-Christophe* de Rolland signale, après le passage des visites de théâtre, une soirée lors de laquelle le personnage rencontre d'autres spectateurs dans les loges et en profite pour critiquer les comédiens et les autres spectateurs. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 156.

[659] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 155-156.

trouvent sont d'autant plus mis en valeur que la loge est détachée du reste de la salle par l'obscurité et par la petitesse de l'espace. Tous les moyens sont bons pour voir ce qui se passe, ce qui se cache.

Plus encore, dans *Zo'har*, un miroir, placé dans la loge, dévoile l'intimité : « M. de la Roquebrussane, assis au fond de sa loge, immobile, se croyant caché, visible dans le miroir, regardait le spectacle[660] ». Placé dans cet espace, le miroir donne la possibilité aux autres spectateurs de voir ce qui se joue à l'intérieur, ainsi, Cardenac peut suivre les pensées de Léopold qui se lisent sur son visage. Ses traits défaits révèlent le sentiment amoureux qu'il porte à sa sœur :

> Cependant au fond de sa loge en entendant ces choses que disait un acteur, devant ce décor à transformation, devant ces trucs, Léopold de la Roquebrussane – presque en face du miroir où tremblait son reflet, – frémissait, pantelait, éperdu, avec de brusques sautées de sang à la pâleur de la face ; un instant, penché, le cou tendu, pareil à quelqu'un qui veut et qui n'ose pas, qui désire et s'effraye, il eut sur les lèvres le muet remuement des paroles que l'autre – l'autre frère, sur la scène, – scandait avec emphase[661].

Grâce au subterfuge du miroir, Cardenac comprend le tourment de Léopold. L'espace de la loge offre une liberté illusoire, puisque Léopold, se croyant seul, laisse libre cours à ce sentiment amoureux exacerbé par la vision du double dramatique[662]. Si, comme le dit Livio Belloï, « la révélation ne peut venir que du voir sans être vu[663] », dans le roman, en revanche, le fait d'être vu permet à la diégèse de révéler les émotions des personnages et de confronter leurs positions sur l'amour adelphique. En somme, bien que la loge participe à créer un espace réservé, le miroir viole l'intimité et la dévoile au collectif.

Ces passages sont significatifs d'une part de la monstration ostentatoire de la loge et de ses occupants, qui deviennent, une fois le rideau baissé, les acteurs de l'entracte, mais aussi de l'organisation de la salle de théâtre qui place les spectateurs à la vue de tous, les isole dans le cadre de la loge et les situe si proches de la scène

---

660 Catulle Mendès, *Zo'har*, *op. cit.*, p. 109.

661 *Ibid*., p.120.

662 Nous ne pouvons manquer de faire référence au roman de Maupassant, *Fort comme la mort*, dans lequel l'opéra, *Faust*, tient une place centrale jusqu'à devenir le catalyseur de la diégèse. Face aux tribulations des chanteurs d'opéra, Olivier défaille lui aussi, considérant tour à tour les personnages qui l'entourent. Il voit clair dans la jeunesse d'Annette et fait face à l'amour impossible qu'il désire. L'espace de la loge, ouvert sur le plateau et sur la salle lui permet, tel un promontoire, de faire le tour des personnages et des sentiments qu'ils partagent : amour, jalousie, peine. La place de la musique tient un rôle non négligeable qui nous pousserait à sortir du dramaturgique pour entrer dans la musicologie. Et comme le remarque Pierre Michot : « Revendiquée comme lieu de retraite et d'isolement, la loge peut alors ouvrir non plus sur le spectacle de la salle, mais sur l'espace de la scène et sur le plaisir musical. La musique en ce cas s'oppose au social, renvoie à l'individu, se fait miroir de l'être profond » . Mais ceci est un autre sujet.

663 Livio Belloï, *La Scène proustienne*, *op. cit.*, p. 89.

qu'ils semblent s'y confondre. Cela ne vaut, évidemment que pour quelques-uns, c'est-à-dire les spectateurs les plus aisés (et le plus souvent spectatrices). Considérées comme un bel objet, elles font partie intégrante de la décoration et deviennent, selon le mot de Charles Garnier, les « bijoux » de la salle. Dans le théâtre de Montréal où Étienne va passer le temps, la loge représente cet espace synecdochique par excellence : aucun autre lieu n'est décrit dans la scène de théâtre et l'action se concentre sur l'intérêt qu'Étienne porte à la loge et à la spectatrice.

Dans la salle de théâtre qui a été préalablement décrite par le narrateur proustien comme lieu fédérateur d'un peuple hétéroclite (n'oublions pas que Françoise, domestique de la famille de Marcel, se rend elle aussi au théâtre), le spectateur s'entend au sens large, celui qui n'est pas soi, l'Autre. De là à devenir spectacle, il n'y a qu'un pas que Marcel franchit en imaginant la conversation entre la princesse de Guermantes et le marquis de Palancy dans la baignoire d'avant-scène louée par la princesse. L'attention portée sur elle et sa cousine, accrue par la position d'entre-deux de la loge (entre le plateau et la salle), en fait une scène de choix et un objet de regard précieux. Comme Marcel aperçoit les occupants de la loge échanger quelques mots, il imagine leur conservation :

> Qui sait ? peut-être au moment où elle offrait ses bonbons, la Déesse disait-elle sur ce ton d'ironie (car je la voyais sourire) : « Voulez-vous des bonbons ? » Que m'importait ? J'aurais trouvé d'un délicieux raffinement la sécheresse voulue, à la Mérimée ou à la Meilhac, de ces mots adressés par une déesse à un demi-dieu qui, lui, savait quelles étaient les pensées sublimes que tous deux résumaient, sans doute pour le moment où ils se remettraient à vivre leur vraie vie et qui, se prêtant à ce jeu, répondait avec la même mystérieuse malice : « Oui, je veux bien une cerise ». Et j'aurais écouté ce dialogue avec la même avidité que telle scène du *Mari de la Débutante*, où l'absence de poésie, de grandes pensées, choses si familières pour moi et que je suppose que Meilhac eût été mille fois capable d'y mettre, me semblait à elle seule une élégance, une élégance conventionnelle, et par là d'autant plus mystérieuse et plus instructive[664].

De loin, il ne peut entendre la conversation engagée, par contre, il peut en supposer la teneur grâce aux réactions et aux mimiques des protagonistes ; les énoncés « je la voyais sourire » et « la mystérieuse malice » s'interprètent aisément. Le regard porté sur cette scène rappelle la double énonciation propre à la représentation théâtrale : si des comédiens jouent des personnages et s'échangent des répliques, celles-ci sont indubitablement destinées au public. Par renversement du jeu du plateau à la salle, les dialogues des spectateurs s'entendent comme des tirades dramatiques. Le marquis de Palancy et la princesse sont transformés en demi-dieu et en déesse, inspirés des pièces de Mérimée ou de Meilhac. Mérimée,

[664] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 36-37.

reconnu pour son esthétique du peu, se caractérise bien par « la sécheresse voulue », mais le qualificatif ne peut être adressé à Meilhac, dont les productions soulignent bien plus un esprit boulevardier que poète. Pour réellement saisir cette référence au théâtre et au jeu des spectateurs, il est nécessaire de se pencher, comme l'a fait Danielle Gasiglia-Laster, sur les manuscrits de *La Recherche*. Ainsi, nous pouvons lire dans une première ébauche :

> Aussi ces riens m'intéressaient-ils d'autant plus qu'ils étaient insignifiants car ils prenaient une importance rituelle qui me semblait bien plus importante encore dans certains chefs-d'œuvre du théâtre léger, certaines scènes qui ne nous apportent aucune phrase telle que celles que nous aimons, aucune pensée profonde, comme nous supposons que leur auteur aurait été mille fois capable, s'il l'avait voulu, nous semble d'autant plus intéressante, parce que nous comprenons que c'était cela qu'il était élégant d'écrire, et nous sentons en relisant *Le Roi Candaule* plein de mépris pour la profondeur et la poésie[665].

La référence au *Roi Candaule*, du même Meilhac, secondé ici comme pour de nombreuses autres pièces par Halévy, éclaire tout à fait la pensée du narrateur. La pièce met en scène des spectateurs à l'Opéra – deux couples illégitimes, l'homme d'un couple étant le mari de la femme de l'autre et inversement – et se joue dans les loges et les couloirs. Les bonbons proposés malicieusement par la princesse de Guermantes font ici écho à l'élément déclencheur de l'histoire : Adèle s'étonnera de ne pas trouver de bonbons dans sa loge, Duparquet sortira en chercher et cette sortie entraînera le face à face des personnages, couples légitimes reconstitués en croisant les couples d'amants.

Toutefois, il ne faudrait pas évacuer la référence au *Mari de la débutante*[666], qui, dans ce contexte, met en évidence l'ironie[667] du dialogue, le second degré qu'il

---

[665] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, éditions Pléiade, 1987, note a, p. 1550-1551. Cité par Danielle Gasiglia-Laster, « Une intertextualité à retrouver », Marcel Proust Aujourd'hui, n°4, Amsterdam-New York, éditions Rodopi, p. 142.

[666] Comédie en quatre actes, représentée pour la première fois au Palais-Royal le 5 février 1879.

[667] Il en clairement question d'ironie dans la pièce de Meilhac et Halévy. Les liens sociaux et les divergences entre hommes et femmes tiennent une place significative dans cette pièce, en témoigne cet extrait de l'acte II qui donnera au lecteur un aperçu des tirades. À ce moment de la pièce, les jeunes ingénues font état, par leurs commentaires, de la place des femmes dans la société.
« Mondésir, furieux : « Article 218. Le mari doit protection à sa femme… »
Escarbonnier : Il lui doit aussi le pardon.
Mondésir, avec violence : Encore une fois, monsieur, je vous prie de ne pas interrompre !... (Reprenant) « Le mari doit protection à sa femme. La femme doit obéissance à son mari » (Les petites Marasquin se mettent à rire.) Qu'est-ce que c'est ?...
Madame Capitaine, se levant : Ne faites pas attention, monsieur, c'est le mot « obéissance » qui les fait rire… les jeunes filles vous savez… (Elle se rassoit)
Pauline, se levant : Oh, non, ce n'est pas ça… ce qui m'a fait rire, moi c'est quand monsieur a dit : « Le mari doit protection à sa femme. »
Amélie, se levant, regardant Escarbonnier : Comme s'il n'y avait pas des fois où c'est la femme qui protège le mari! »

confère à ce que Marcel croit être une mascarade, une mise en scène donnée en son honneur :

> Je comprenais bien que ce qu'ils faisaient là n'était qu'un jeu, et que pour préluder aux actes de leur vie véritable (dont sans doute ce n'est pas ici qu'ils vivaient la partie importante) ils convenaient en vertu des rites ignorés de moi, ils feignaient d'offrir et de refuser des bonbons, geste dépouillé de sa signification et réglé d'avance comme le pas d'une danseuse qui tour à tour s'élève sur sa pointe et tourne autour d'une écharpe[668].

L'épisode de la baignoire est avant tout une mise en scène du monde aristocratique, la « genèse du monde mondain[669] ». Contrairement à Nell de Hullu-van Doeselaar, qui lit cet épisode comme une « scène d'observation[670] », nous verrons que ce passage se lit aussi comme une scène d'interprétation : les signes, même mondains, ne sont pas vides, ils sont interprétés comme des signes de théâtre et, pour Marcel, ne se suffisent plus à eux-mêmes[671]. Il est nécessaire d'y ajouter, comme pour toute représentation théâtrale, le prisme du spectateur – ici, Marcel. Cet épisode est donc un prolongement de l'activité de Marcel en déchiffreur de signes, rôle qui lui permettra lors du bal des têtes du *Temps retrouvé* à démasquer l'identité des noms vidés de leur façade artificielle. Dans ce royaume des eaux, où le spectacle des mondains prend lieu et place du spectacle du théâtre, le paraître est le mot d'ordre. Signes mondains et signes du luxe du théâtre se superposent, voire, se renversent. Dans ce mouvement de contamination, le plateau se prolonge dans la salle : les signes mondains ne sont plus réduits à leur vacuité, mais portent la densité du plateau du théâtre, non pas dans la signification, les pièces auxquelles il fait allusion ne brillent guère par leur profondeur, mais seulement en surface. Le lecteur assiste ainsi à une mise en scène des relations nouées entre les gens du monde et le théâtre, relation fondée essentiellement sur l'image.

Lors de la seconde sortie au théâtre de Marcel, le narrateur s'attarde à découvrir les décorations de l'Opéra Garnier. La visite commence dès le grand escalier de l'Opéra où les signes de la mondanité s'accordent avec le riche décor. En haut des marches, un homme, parce qu'il est bien mis, est pris de dos pour M. de Charlus, puis, plus loin, près du contrôleur, les bribes surprises d'une conversation sont interprétées : le narrateur imagine en cet autre spectateur le prince de Saxe et la baignoire dont il fait mention, celle de la cousine de la duchesse de Guermantes. De

---

Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Théâtre*, tome IV, Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 70.

668 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 36.

669 Nell de Hullu-van Doeselaar, « La scène de la baignoire », *Marcel Proust Aujourd'hui n°4*, *op. cit.*, p. 82.

670 *Ibid.*, p. 72.

671 Voir, *infra* : « Proust et les signes du théâtre », p. 370.

nouveau, le narrateur interprète, tisse la toile[672] de *La Recherche*. Ce qui n'était pour Marcel qu'une « vulgaire soirée[673] » devient par son interprétation pragmatique des signes ici linguistiques – plus haut purement visuels – « un passage éventuel vers un monde Nouveau ». Ce monde sera celui des déités marines, déjà annoncé par la fuite du prince dans le couloir qui mène aux baignoires, humide par contamination sémantique. Cette image aquatique se tisse depuis que Marcel « transvase[674] » la vie de Mme de Guermantes dans « des lieux non moins féeriques que ses appartements » et la métaphore filera encore après l'entrée du présupposé prince pour se déployer tout à fait dans la description de la Princesse, déesse des eaux sur son siège de corail.

Pénétrant dans la salle, il est saisi par cet espace *a priori* moins voué à l'art qu'à la mondanité. Alors que Marcel s'adonne à la contemplation de la salle, il utilise l'architecture à l'italienne comme ressort de la fiction. La salle de l'Opéra devient un univers métaphorique, dont les espaces distincts s'appuient sur les cloisonnements sociaux :

> […] leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient […] ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel çà et là servaient de frontière, dans leur surface limpide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux[675].

Nous retrouvons ici l'architecture typique du théâtre qui sépare l'orchestre de l'espace fictif, ce « sombre et transparent royaume », que nous savons être les loges du premier balcon. Si le terme de « frontière » est utilisé par Proust, c'est aussi pour renforcer l'idée de clôture et de repli sur soi qu'induit l'architecture de la salle. De manière assez ironique, l'auteur place la séparation des deux mondes au regard vide des aristocrates. Celui-ci ne fait que refléter le public de l'orchestre et omet tout à fait les autres espaces dédiés aux spectateurs, tel le paradis. Laissées pour compte dans ce passage, les classes sociales inférieures sont bannies de ce royaume. Finalement, les espaces sont totalement séparés les uns des autres, seul le narrateur englobe l'ensemble par son regard distancié. Le reste n'est que comédie.

Le public est apprécié selon son milieu social : les snobs et les curieux cherchent à s'approcher des gens qu'ils ne verraient jamais ailleurs, d'autres, « des gens vulgaires », se nomment les personnalités parisiennes et les critiquent

---

[672] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 219.
[673] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 32.
[674] *Ibid.*, p. 29.
[675] Marcel Proust, *Le Coté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 34. C'est nous qui soulignons les termes relevant du morcellement.

ouvertement. Le narrateur insiste ici sur la comparaison du théâtre avec un salon mondain et met en évidence le fait que la sortie au théâtre répond à des codes auxquels il faut être initié. Ainsi, cet « étudiant génial[676] » souhaitant ardemment entendre la Berma, mais qui, mal à l'aise, ne sait que faire d'une salutation à donner, du comportement à suivre avec son voisin, finit par devenir tout à fait ridicule. Se levant enfin, il se trouve obliger de rebrousser chemin, forcé de « s'enfuir comme les Hébreux dans la mer Rouge entre les flots houleux des spectateurs et des spectatrices qu'il a fait se lever et dont il déchire les robes ou écrase les bottines ». Les mondains, rompus à ces codes, ne se sentent nullement gênés et pourraient, s'ils en avaient les compétences, apprécier le spectacle :

> Au contraire, c'était parce que les gens du monde étaient dans leurs loges (derrière le balcon en terrasse), comme dans de petits salons suspendus dont une cloison eût été enlevée, ou dans de petits cafés où l'on va prendre une bavaroise, sans être intimidé par les glaces encadrées d'or, et les sièges rouges de l'établissement du genre napolitain ; c'est parce qu'ils posaient une main indifférente sur les fûts dorés des colonnes qui soutenaient ce temple de l'art lyrique, c'est parce qu'ils n'étaient pas émus des honneurs excessifs que semblaient leur rendre deux figures sculptées qui tendaient vers les loges des palmes et des lauriers, que seuls ils auraient eu l'esprit libre pour écouter la pièce si seulement ils avaient eu de l'esprit.

Ici, les éléments connotant le luxe et la nonchalance sont mis en valeur : les sculptures, le théâtre comme lieu de détente, les couleurs rouge et or de la salle de spectacle font du théâtre de « petits salons suspendus » plus qu'un « temple de l'art lyrique ». Tout concourt à embellir le lieu, la richesse de l'apparat sous le signe de la vacuité mondaine, mais également, sous celui, valorisé, du théâtre et de son faste, des signes sensibles, matériels et positifs. Le théâtre est perçu par Marcel comme un lieu de prestige voué à glorifier l'art, mais employé par un certain public comme un lieu de distraction et d'apparat. Les gens du monde, loin d'être impressionnés par un luxe qu'ils côtoient quotidiennement, ne prêtent guère plus d'attention à la représentation théâtrale, comme le déplore le narrateur.

Bien que le milieu du Théâtre des Variétés diffère de celui de l'Opéra que côtoie Marcel, nous pouvons noter quelques ressemblances, ne serait-ce que dans cette notion de sociabilité :

> Parmi ce public spécial des premières représentations, qui ne changeait pas, il y avait des coins d'intimité où l'on se retrouvait en souriant. Des habitués, le chapeau sur la tête, à l'aise et familier, échangeaient des saluts. Paris était là, le Paris des Lettres, de la finance et du plaisir beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de bourse, plus de filles que de femmes honnêtes ; monde singulièrement mêlé, fait

[676] *Ibid*., p. 33.

> de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages[677].

Les « coins d'intimité » font office de « cafés suspendus[678] », le Paris mondain et jouisseur se substitue au Paris aristocratique et ouvrier. Zola expose ici un monde avide de richesse et de plaisirs, prêt à se vautrer dans la masse, tandis que Proust fait explorer à Marcel un espace mondain où le spectacle est partout. Dans *Nana*, la condamnation porte sur la recherche du plaisir facile sous couvert de velléités artistiques ; même *topos* dans *La Recherche* ou *L'Homme tombé*, mais par le biais d'une esthétique tout à fait différente. Chez Proust, les femmes du public deviennent des déesses sculptées aux balcons et sont qualifiées par le narrateur de « blanches déités […] aux formes vaguement humaines[679] » ; la beauté de la princesse de Guermantes va jusqu'à devenir « le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres[680] ». Dans le récit valérien, la comparaison se lit entre les femmes et les sculptures : le narrateur intègre consciencieusement la description des sculptures à celle des spectateurs. Ainsi, la partie matérielle semble se fondre avec l'ensemble (la salle et de ses occupants) et les caractéristiques sculpturales, pourtant singulières, contaminent les spectateurs (« Une fille de cuivre nous séparait d'un groupe murmurant au-delà de l'éblouissement[681] ».)

Ce luxe, abondamment nourri dans les descriptions, représente moins un élément de théâtralité que de représentation sociale. Les limites entre salons mondains et scènes de théâtre semblent tout à fait brouillées. Mais nous verrons plus loin que, si ce brouillage tend à identifier le théâtre à la mondanité, le premier ne se réduit pas au second[682].

## La loge : un espace double

Dans *Bel-Ami*, lors de la sortie aux Folies-Bergère, la loge se comporte comme un espace double. Dans un premier temps, Forestier décrit à Duroy, surpris par cette foule interlope, le public habituel :

> Remarque donc l'orchestre : rien que des bourgeois avec leurs femmes et leurs enfants, de bonnes têtes stupides qui viennent pour voir. Aux loges, des boulevardiers, quelques artistes, quelques filles de demi-choix; et

[677] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 33.
[678] Marcel Proust, *Le Coté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 33.
[679] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 33-34.
[680] *Ibid.*, p. 35.
[681] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 24.
[682] La question des signes sera développée plus amplement dans la troisième partie de cette thèse, voir, *infra* : « Proust et les signes du théâtre », p. 370.

derrière nous, le plus drôle de mélange qui soit dans Paris[683].

La répartition répond à d'autres exigences que seulement voir le spectacle, puisque l'objectif de la sortie diffère selon la place des spectateurs dans la salle : le public de l'orchestre est venu en famille applaudir le divertissement, les spectateurs assis dans les loges se consacrent au second spectacle, celui du « grand promenoir plein d'hommes et de prostituées[684] » et qui, justement, intrigue Duroy. La salle de théâtre devient le lieu d'un mélange social, engageant un certain désordre participant au divertissement. Ce n'est pas pour le spectacle des planches que les deux personnages sont venus, mais pour l'atmosphère du lieu et ses demoiselles. À peine arrivés dans la loge que Forestier loue à l'année,

> [...] on les enferma dans une petite boîte en bois, tapissée de rouge, et qui contenait quatre chaises de même couleur, si rapprochées qu'on pouvait à peine se glisser ente elles. Les deux amis s'assirent : et à droite comme à gauche, suivant une longue ligne arrondie aboutissant à la scène par les deux bouts, une suite de cases semblables contenait des gens assis également et dont on ne voyait que la tête et la poitrine[685].

Très concrètement aux Folies-Bergère, les loges donnent accès à deux spectacles : celui du plateau, d'un côté, et celui de la rencontre érotique, de l'autre côté. Entre ces deux spectacles, la loge, espace étroit et confiné sur lequel le narrateur insiste. C'est une « petite boîte en bois », avec à peine la place de s'asseoir, close et rougeoyante. Dans ces « cases », le spectateur est comme découpé, seuls le buste et la tête dépassent de la loge. Le reste est caché et entretient la spécificité des loges des Folies-Bergère : l'intimité est ici corollaire à l'érotisme du lieu éclatant derrière l'arc de cercle des loges. L'importance du motif de l'intimité est de nouveau de mise par l'ambiguïté de l'enfermement et de l'ouverture sur l'orchestre et les autres loges – l'ouverture sur le couloir n'est que sous-entendue. Là, le public masculin est des plus hétéroclites, « des employés de banque, de magasin, de ministère, des reporters, des gommeux en habits », tandis que les femmes – les filles – sont toutes de la même « marque », « la soupeuse de l'Américain, la fille à un ou deux louis », les mêmes depuis dix ans. Les spectateurs des Folies-Bergère, les prostituées qui rôdent dans les corridors, le milieu des journalistes « à la page » et les habitués des salons, tous relèvent de cette condamnation portée par Duroy : « C'est du propre, tas de crapules, tas d'escarpes….[686] », bref, une « salade de société[687] ». L'aspect crapuleux du public s'accorde avec l'espace clos des couloirs qui génère une chaleur et un air malsain,

[683] Maupassant, *Bel-Ami, op. cit.*, p. 28.
[684] *Ibid.*, p. 28.
[685] *Ibid.*, p. 27.
[686] *Ibid.*, p. 136.
[687] *Ibid.*, p. 315.

dans lequel Duroy se déplace pourtant avec plaisir : « Duroy, ravi, se laissait aller, buvait avec ivresse l'air vicié par le tabac, par l'odeur humaine et les parfums des drôlesses. Mais Forestier suait, soufflait, toussait. » En revanche, dans *Nana*, au théâtre des Variétés, les deux spectacles (celui des planches et celui des couloirs) étaient présentés plus métaphoriquement, moins systématiquement et, surtout, en catimini. Il ne fallait pas que Muffat, par exemple, soit surpris dans les coulisses en compagnie de Nana.

La scène de théâtre se situe au début du roman et permet de constituer l'ambiance générale du récit. Duroy, fraîchement débarqué à Paris, s'épanouit dans cette atmosphère immorale qui composera l'ensemble du roman. Il est celui qui, profitant du talent des autres et de ses qualités de beau garçon, charmera les mondains et les mondaines auxquels il sera présenté. À l'inverse, Forestier, poitrinaire, se laissera progressivement happer par la maladie et, à sa mort, Duroy jouira de sa position. Ici, par la construction topographique du lieu, nous pouvons lire en filigrane la structure du récit. Se jouent, en public et en privé, deux spectacles qui s'élaborent en parallèle : Duroy pourra conquérir la classe aisée grâce à ses relations avec les femmes, contrairement à Forestier qui sortira de ce milieu et mourra. Déjà, comme signifiant la défaite à venir, une faille s'esquisse dans la scène de théâtre : Forestier toussant souhaite sortir, tandis que Duroy se fait triomphant et séducteur. Le motif de la faille est ici aussi à l'œuvre, nous y reviendrons[688].

## 2. La salle : lieu de débauche et salon mondain

La loge n'est pas une place réservée aux seuls aristocrates et le théâtre, bien qu'il sépare les spectateurs en des espaces distincts, les rassemble sur un même territoire. Cette concentration des catégories sociales vise à accroître le brouillage entre le lieu de débauche et l'espace mondain.

### Scission et mélange

L'exemple est probant dès le début de *Nana*, lorsque le narrateur propose un tour d'horizon du Théâtre des Variétés, d'avant le début de la représentation à la sortie des spectateurs. Déplions page à page ce premier chapitre qui sera tout à la fois une visite du théâtre et une présentation du public hétérogène qui le fréquente.

Tout commence par l'attente, thème qui sera le leitmotiv de ce chapitre.

[688] Voir, *infra* : « Sous les dorures, la crasse », p. 346.

Encore, « à neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était [...] vide[689] ». Suit à ce constat l'exposition d'un plateau silencieux et comme délaissé, des sièges sur lesquels patientent quelques spectateurs et, déjà, le chahut joyeux du public du poulailler. Peu à peu, l'ouvreuse fait entrer quelques personnages dont « deux jeunes gens » rapidement posés comme un néophyte et son mentor : ici la Faloise, cousin de Fauchery et jeune provincial venant achever son éducation à Paris, et Fauchery lui-même, journaliste déjà bien introduit dans le milieu des « artistes ». Alors que le second fait remarquer au premier qu'ils arrivent trop tôt, accentué par le sempiternel « que te disais-je? », il est apostrophé familièrement par l'ouvreuse. Fauchery est donc un habitué du lieu, celui par qui nous pourrons comprendre, avec la Faloise, les intrigues, les réseaux, en somme, la socialité du texte. Avant de rencontrer les autres personnages, une rapide description de la salle de théâtre est donnée, campant le Théâtre des Variétés en théâtre à l'italienne, aux couleurs vertes et or. Enfin, le programme de la soirée est remis, laissant augurer un événement mémorable :

> Tu as de la chance, toi qui n'as pas encore vu de première... *La Blonde Vénus* sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois. Ah ! Mon cher, une musique ! Un chien !... Bordenave, qui sait son affaire, a gardé ça pour l'Exposition.

Le lecteur suit la Faloise et Fauchery qui vont assister à une soirée très attendue, un moment d'importance retardé pour concorder avec l'Exposition Universelle de Paris – temps fort du Second Empire, temps dramatique du récit. Toutefois, la Faloise est moins excité par l'idée de cette première, que par celle de voir Nana, celle dont on parle tant. Agacé d'entendre à nouveau parler de Nana, fatigué d'attendre dans cette salle semblable à un « recueillement d'église plein de voix chuchotantes[690] », Fauchery sort du théâtre pour retrouver Bordenave, le directeur, et en savoir plus sur le déroulement de la soirée. Bourru, sarcastique et désabusé, celui-ci fait le récit du périple de la production de la pièce, le manque de talent patent de la tête d'affiche, son pouvoir de séduction, la concurrence des artistes, bref, les aléas d'un théâtre dirigé comme « un bordel[691] ». C'est l'occasion pour le narrateur de nous faire visiter le « grand vestibule dallé de marbre » dans lequel « le public commençait à se montrer ». Dehors, la cohue est à son comble et le défilé des voitures paraît ne jamais vouloir s'arrêter. Si, jusqu'ici, le théâtre semblait être un haut lieu de représentation, aux couleurs classiques du théâtre, à l'atmosphère de « recueillement » malgré le brouhaha du public des troisièmes galeries, au hall rempli de mondains arrivant en voiture, claquant les portes et aux femmes « s'attard[ant] avec un balancement de taille », les premiers signes de

[689] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 21.
[690] *Ibid.*, p. 24.
[691] *Ibid.*, p. 25.

dessillement s'annoncent.

> Dans la clarté crue du gaz, sur la nudité blafarde de cette salle dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de temple en carton, de hautes affiches jaunes s'étalaient violemment, avec le nom de Nana en grosses lettres noires.

L'apparat superficiel dans lequel jusque-là baignait le théâtre se ternit. Vue sous cet angle, l'entrée perd de son éclat et révèle non pas un temple de la dramaturgie, mais, plutôt, un lieu de divertissement de carton-pâte. Les affiches placardées portant en grosses lettres le nom de Nana participent symboliquement, par la violence des couleurs, à cet effritement.

À partir de ce moment, Fauchery et la Faloise rencontrent progressivement les personnages principaux. Dans le hall du théâtre, Fauchery nomme à son cousin les entrées de chaque femme et décline leurs conquêtes, leur descendance, leur place dans la société du texte. Il est celui qui sait, celui qui établit les distinctions sociales et qui connaît et côtoie chacune de ces strates. Fauchery est le seul à pouvoir jongler ouvertement de l'une à l'autre, sans pour autant se dévoyer. Tous décrits physiquement et socialement, une constellation se dessine, gravitant autour du théâtre. En quelques pages, le milieu est brossé.

Puis, dans la salle, une sorte de palmarès du gotha parisien est proposée : Daguenet, le « greluchon[692] » de Nana, Gaga, femme galante faisant profiter ses filles de ses propres connaissances, Labordette, et enfin, le comte Muffat de Neuville, que fréquente cette fois la Faloise mais pas Fauchery (ils sont voisins à la campagne). Ce sera une excellente raison pour ce dernier de se faire présenter et inviter au jour de la comtesse Sabine, la femme de Muffat. Suivent Lucy et Blanche, femmes galantes, puis le comte de Vandeuvres, personnages dont le rôle sera plus ou moins important dans l'intrigue, mais qui constitueront le milieu social dans lequel évolue Nana. Milieu de demi-mondaines et d'aristocrates lubriques, où débauche et luxe se mêlent.

Bref, le Tout-Paris semble s'être donné rendez-vous au Théâtre des Variétés. Tous se côtoient donc, dans cette maison close à laquelle s'apparente le théâtre, sans que leur vertu ne soit pour autant mise en péril. Sous prétexte de l'art, tout est permis. C'est du moins ce que revendique le comte de Vandeuvres, homme frivole et grand amateur de femmes. Selon lui, « le talent excusait tout[693] ». Seul Fauchery, représentant par sa fonction de journaliste un personnage de l'entre-deux (mondains et filles de joie), peut, sans se cacher, causer avec chaque représentant de

[692] *Ibid.*, p. 29.
[693] *Ibid.*, p. 108.

l'échelle sociale : il connaît le banquier Steiner et son comparse Mignon et fréquente les demoiselles de théâtre. En outre, le journaliste deviendra, au mitan du récit, l'amant de la comtesse Sabine Muffat, pourtant, réputée pour sa vertu irréprochable.

Si le Théâtre des Variétés rassemble les diverses catégories sociales du personnel romanesque, il les sépare formellement dans la salle. Ainsi, le roman présente d'un côté les aristocrates, le marquis de Chouard et le comte Muffat, de l'autre, les bourgeois Mignon et Steiner dans une baignoire, et enfin, les demi-mondaines comme Blanche de Sivry, assise dans « une avant-scène du rez-de-chaussée[694] ». Tous sont dans des loges, séparés, mais bien visibles. Cette juxtaposition des personnages de milieu distinct est toutefois involontaire, pour les bourgeois du moins : s'ils veulent voir le spectacle, se « débaucher » un peu, ils ne souhaitent pas être vus et si possible ne pas voir les autres spectateurs. Le théâtre devient ici le lieu de rassemblement par excellence, mêlant chaque classe, tout en conservant la distance nécessaire à la bienséance. Ce type de récit fonctionne à l'inverse de la loge proustienne où tout est à découvert : ici, la loge conserve, en partie, sa fonction de cachette ou de lieu préservé. Pourtant, c'est dans la loge et les couloirs que se font les invitations pour le jour de la comtesse (chapitre III) et pour le souper de minuit offert par l'artiste (chapitre IV). La toile du roman se tisse, toujours autour des femmes, de la mondanité et du théâtre. Ainsi, dès les premiers chapitres de *Nana*, le romancier pose comme espaces diégétiques des lieux de sociabilité : le théâtre, le salon mondain, la scène de repas suivant la représentation chez l'artiste[695]. Seul le premier est un lieu public qui permet au narrateur de présenter, tout en les préservant, les différents milieux sociaux.

## L'artiste spectatrice

L'étude de l'espace des spectateurs sème les éléments nécessaires pour dévoiler le récit et les personnages. L'acceptation plus ou moins revendiquée de la débauche (*Nana*, *Bel-Ami*), du secret (*Zo'har*) ou encore de la mondanité (*La Recherche*, *L'Homme tombé*) suppose le rendement heuristique du territoire théâtral. Mais qu'en est-il dans un roman d'artiste, roman dans lequel le personnage principal a moins de chance de devenir spectateur ? Le roman de Colette, *La Vagabonde*,

---

694 *Ibid.*, p. 31.

695 Notons que ces trois points sont repris et développés dans Anne Martin-Fugier, *Les Salons de la IIIe République*, Paris, Perrin, 2003. Dans la première partie de l'ouvrage « Le temps de la mondanité », l'auteure traite des réceptions et visites ainsi que des spectacles. La seconde partie s'accorde à circonscrire « les sociabilités littéraires et artistiques », tels que donner des dîners. Enfin, la dernière partie traite des relations entre théâtre et musique de société, particulièrement des gens du monde et des artistes. Nous savions Zola « sociologue », mais il est intéressant de noter la concordance d'un plan d'essai scientifique avec un plan de roman.

propose un exemple singulier dans lequel l'actrice revêt un instant le rôle de spectatrice. Dans le roman, Renée est courtisée par un jeune aristocrate, Maxime Dufferein-Chautel, qui tombe amoureux d'elle alors qu'il la voit en scène, jouant de ses voiles et de ses jambes au théâtre de l'Empyrée-Clichy. Si, seul, il s'installe à un fauteuil d'orchestre, choisissant la place la plus proche du plateau, il choisit une avant-scène pour amener son frère et sa belle-sœur. Renée, des coulisses, les lorgne :

> Assise, le nez au grillage qui sertit un carré de lumière chaude et rougeâtre, je puis, invisible, jouir de la vue de deux demi-rangs d'orchestre et de trois baignoires d'avant-scène... une avant-scène où l'on distingue une dame à chapeau géant, perles, bagues, paillettes, et deux hommes qui sont Dufferein-Chautel aîné et Dufferein-Chautel cadet, tous deux noirs et blancs, bien cirés, bien fourbis. Ils sont brutalement éclairés et prennent dans le guichet où je les isole une importance extraordinaire[696].

Certes, nous retrouvons ici le thème tant exploité de l'exposition des spectateurs aisés : l'allure de madame est saisissante par l'abondance de bijoux et du clinquant de son apparence et pour ce qui est de la description des hommes, dont les qualificatifs « bien ciré, bien fourbis » semblent les ramener à l'état de pantins mis en évidence par le regard sélectif de Renée, de marionnettes sans âme, seule leur image compte. La netteté et la brillance sont leur apanage, sur lequel ironise d'ailleurs la narratrice. Mais ce qui nous intéresse bien plus ici est le retournement de situation rendu possible par l'intimité obscure des coulisses et la luminosité de la salle. Grâce à une ouverture, Renée peut circonscrire l'espace des spectateurs les plus proches de la scène en différentes parties. Telle une lentille d'appareil photographique, la spectatrice d'un moment opère une focalisation restreinte sur les sièges occupés par Dufferein-Chautel et sa famille, ce qui les place au centre de l'attention : « Par une interversion singulière, c'est lui [Dufferein-Chautel] qui devient, pour moi, le spectacle, car je vois seulement le profil de la petite Jadin [comédienne sur le plateau][697] ». Ici, l'artiste, dans les coulisses, se place de manière à apprécier le public plus que le spectacle. L'« interversion » s'avère donc singulière non pas parce que le spectacle donné par les spectateurs est intéressant, mais parce que c'est une artiste qui regarde les spectateurs. Jusque-là, mais c'est aussi parce que notre *corpus* ne privilégie pas les romans de comédiens, le public tenait le double rôle de regardant/regardé. Cette fois, le renversement du plateau à la salle s'inverse symétriquement par rapport à la rampe de scène, alors que, dans les exemples déjà cités, la bascule avait lieu dans un mouvement de contamination du plateau vers la salle.

---

[696] Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 105.
[697] *Ibid.*, p. 106.

Ce que nous apprend ce passage, c'est que cette focalisation du regard sur un élément du public n'est pas seulement propre à la salle du théâtre. La position du spectateur se retrouve aussi dans les coulisses, côté plateau donc, et, à l'instar du public dans l'obscurité de la salle, l'artiste devient spectatrice, encadrant dans un cadre de scène fictif le tableau de spectateurs attentifs. Outre ce changement de direction du regard, il existe, chez Colette, un renversement de la logique par rapport à celle mise en place dans les autres romans. Ici, ce n'est pas l'homme qui regarde, mais la femme, l'actrice, qui oriente la narration. La scène de théâtre est ici détournée de son schéma habituel et porte aussi bien sur les rôles implicitement mis en place de l'homme spectateur d'une actrice muette que sur les divisions sexuelles (si la femme est spectatrice, ses propos ne sont que peu formulés – sauf dans *L'Invitée* – et si l'actrice « parle », ce n'est que pour dire son rôle et rarement pour formuler une opinion – sauf dans *Le Tréteau*, *La Faustin* et *La Vagabonde*). Chez Colette, la défense féministe de la narratrice est donc à l'œuvre par cette réécriture de la scène de théâtre du point de vue de l'artiste.

Outre la débauche tolérée ou tout à fait admise dans l'espace du théâtre, la narratrice ou le narrateur insiste aussi sur l'aspect fastueux de la salle. Le carré de « lumière chaude et rougeâtre[698] », qui encadre la salle du théâtre vue de la scène dans le roman de Colette, représente la lumière, la chaleur et le flamboiement de la salle. Il s'agit là de sèmes récurrents pour qualifier l'espace des spectateurs. Rappelons que chez Zola, le salon des Saccard se pare de « deux larges rideaux de velours rouge à franges d'or[699] » pour symboliser la frontière scène/salle et que le Théâtre des Variétés, dans lequel se produit Nana, brille de vert et d'or, camouflant par là ses fissures. Le narrateur proustien note quant à lui les rouges et les dorures de la salle de l'Opéra. Pour ce qui est de la chaleur, on étouffe chez Zola (avant même le début de la représentation, « il faisait déjà chaud »), chez Maupassant l'air est « vicié par le tabac[700] » et chez Goncourt, « la chaleur torride, l'ambiance de bain maure de la petite pièce[701] » engourdissent la Faustin.

Finalement, comment expliquer un tel brouillage entre collectif et intimité une telle similitude entre salon mondain et salle du théâtre ? La théâtralité des salons n'est plus à démontrer, les travaux d'Erving Goffman sur la mise en scène de la vie quotidienne et leur utilisation dans plusieurs autres recherches font autorité. Toutefois, l'inverse est une lecture à engager, nous entendons par là de lire, par la

[698] Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 105.
[699] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 254.
[700] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 28.
[701] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 248.

similitude des sèmes du théâtre et du salon, le théâtre comme un salon. Il devient alors le lieu de regard non plus d'un spectacle artistique, mais du spectacle du monde, du « petit monde » des cercles du pouvoir. Comme un salon, selon la définition bourdieusienne, le théâtre exclut et contribue à structurer le champ théâtral autour des oppositions sociales et esthétiques[702]. De plus, le théâtre, comme on le dit du salon mondain, est un lieu de rencontre, de rassemblement par affinités qui se définit « à travers les échanges qui s'y opèrent[703] » et représente de véritables articulations entre les champs

> Les détenteurs du pouvoir politique visent à imposer leur vision aux artistes et à s'approprier [un] pouvoir de consécration et de légitimation [...]; de leur côté, les écrivains et les artistes, agissant en solliciteurs et en intercesseur ou même parfois, en véritables groupes de pression, s'efforcent de s'assurer un contrôle médiat des différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l'État[704].

Comme nous venons de le voir avec *Nana*, ces échangent se jouent à différents niveaux du champ (des demi-mondaines aux aristocrates en passant par les journalistes). Le théâtre devient, suivant cette proposition, un lieu où chacun lutte pour établir son autorité, un espace de tension entre le champ du pouvoir et le champ intellectuel. Dès lors, le spectacle du plateau devient secondaire et, comme l'écrit Lucie Robert : « C'est cela le théâtre, l'illusion, le vide que l'imagination doit combler. Ainsi, au théâtre, il n'y aurait rien d'autre à voir que le public, à la fois voyant, aveugle et voyeur, que ce public regardant ce qui n'existe pas[705]. »

Lors des scènes de théâtre dans les romans, tout est jeu, tout est représentation, tout est fait « comme si ». Un « comme si » qui résonne non seulement avec le jeu théâtral, mais aussi avec le paraître mondain.

## 3. Cas de traitements spécifiques du *topos*

Pour mieux saisir ces traits forts et ne pas réduire le théâtre à la mondanité, poursuivons notre lecture en nous attachant à des scènes de théâtre spécifiques.

L'installation d'un « théâtre improvisé » dans le salon des Saccard est l'un des cas particuliers du *topos* théâtral mis en texte. Dans *La Curée,* la représentation des *Amours de Narcisse* se prête à l'analyse de ces signes du théâtre, nous entendons

---

[702] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, p. 80-82.
[703] Pierre Rajotte, « La sociabilité littéraire au Québec : de l'usage public de la raison à la reconnaissance d'une légitimité fondée sur un principe de compétence », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 199.
[704] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 80.
[705] Lucie Robert, « L'illusion théâtrale », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, 1992, p. 348.

par là les éléments propres au théâtre pour installer le climat d'une représentation classique.

> […] les femmes étaient là, costumées, assises sur des fauteuils rangés en demi-cercle devant le théâtre improvisé, une estrade que cachaient deux larges rideaux de velours rouge à franges d'or, glissant sur des tringles. Les hommes, derrière, se tenaient debout, allaient et venaient. Les tapissiers avaient donné à dix heures les derniers coups de marteau. L'estrade s'élevait au fond du salon, tenant tout un bout de cette longue galerie. On montait sur le théâtre par le fumoir, converti en foyer pour les artistes. En outre, au premier étage, ces dames avaient à leur disposition plusieurs pièces, où une armée de femmes de chambre préparait les toilettes des différents tableaux.
>
> […] Il faisait déjà chaud. Les trois lustres allumaient le ruissellement d'or du salon[706].

La narration de la scène de théâtre prend soin de décrire minutieusement la matérialisation de ce théâtre de salon. Chaque proposition fait état de la reconstitution des paradigmes théâtraux pour travestir le salon en théâtre : la salle et ses sièges, l'estrade de bois signifiant l'espace de jeu, le rideau séparant ces deux parties et, enfin, les lieux réservés aux comédiennes. L'espace scénique est le premier élément figurant la théâtralité puisqu'il définit explicitement la scène du théâtre dans le salon des Saccard. La pièce est composée de chaises disposées en ellipse et donne l'illusion d'un théâtre à l'italienne où le public est réuni dans l'arc de cercle fermé par le plateau du théâtre. Dans le roman, cette disposition rend compte de l'importance de l'assistance pour laquelle les comédiens amateurs et l'auteur du poème, le préfet Hupel de la Noue, se sont donnés tant de mal. Bien que ce théâtre soit « improvisé », les codes propres à l'univers théâtral sont conservés : sont dressés, pour camoufler la confection artisanale de l'espace scénique, « deux larges rideaux de velours rouge à franges d'or » rappelant par leur matière et leur couleur les traditionnels rideaux du théâtre. Les hommes déambulent à l'arrière, attendant le lever de rideau. Cette mise en espace fait référence à la disposition du public masculin qui laisse « place aux dames[707] » selon la coutume des théâtres au XVIII$^{e}$ siècle. Le texte continue par la description de l'estrade : en bois et surélevée, elle propose une réplique en bonne et due forme des tréteaux. S'ajoutent à cet élément symptomatique les coups de marteau du tapissier qui font écho au choc du brigadier de bois sur le plateau et sonnent le rituel « trois coups » pour intimer au public l'ordre de se taire. Du côté des « artistes », un substitut de foyer et de loges a

[706] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 254.

[707] Le premier plan des loges ainsi que les places les plus visibles du parterre étaient réservés aux femmes, jeunes et jolies de préférence. Si un homme s'avançait sur le devant de cette « scène », on pouvait entendre des voix s'élever du public et crier : « Place aux dames ». Cette tradition tend à décliner au XIX$^{e}$ siècle lorsque les bourgeois nouvellement parvenus aux loges souhaitent se mettre en scène et profiter de ce promontoire, se montrer étant l'une des prérogatives de la sortie au théâtre.

été mis en place.

Certes, l'organisation du salon respecte les codes du théâtre, c'est-à-dire que les espaces réservés aux spectateurs et aux artistes sont séparés et, par là, préservent le mystère. De plus, comme nous venons de le voir, théâtre et salon mondain sont fortement liés. Toutefois, dans cette scène de théâtre, le secret de préparation est en partie dévoilé : si les spectateurs n'ont pas directement accès aux coulisses, les préparatifs des comédiennes sont visibles pour le lecteur. Le préfet porte sur son veston noir l'empreinte poudrée d'une main et son gant droit est tâché de rouge, « sans doute il avait trempé ce doigt dans le pot de fard d'une de ces dames[708] ». Le préfet (auteur des trois tableaux ne l'oublions pas) devient le trait d'union entre la salle et les coulisses, rendant compte de la progression de l'habillage des actrices et de leurs déboires. Le lecteur apprend avec Saccard que Renée a égaré sa ceinture de feuillage et que les acteurs se sont placés seuls pour le dernier tableau. Ce genre de renseignements n'est guère communiqué lors d'une soirée au théâtre puisqu'il tend à perturber l'illusion théâtrale. Dans le cas de *La Curée,* Zola utilise cette faille dans l'illusion pour faire du salon des Saccard le théâtre de la fiction romanesque, lieu où se retrouvent les bourgeois parvenus du Second Empire, leurs manigances et leur balourdise. Mettre en place les codes et les rompre fait surgir certaines pistes qu'un cloisonnement net des espaces ne permettrait pas. Cela nous conduit à réfléchir plus précisément sur le *topos* du factice dans les textes.

Dans cette optique, poursuivons avec une scène de lecture proposée dans *Le Tréteau*, de Jean Lorrain. Bien que nous prenions ici un exemple périphérique à notre définition canonique de la scène de théâtre, nous verrons plus loin que le thème principal se retrouve aussi sur les planches. Ce roman, nous l'avions remarqué, navigue entre la mondanité du théâtre et un tout autre univers, celui de l'art, du sacré. Au début du roman de Lorrain, comme Mario Nérac, jeune auteur dramatique arrivant à Paris, cherche à publier ses textes, il propose une lecture de sa pièce de théâtre et endosse à plusieurs reprises le rôle du lecteur. Dès le second chapitre, M. de Puymégard, cousin de Nérac, consent à soumettre son texte à Laure de Jussy. Un vieil érudit avait déjà lu sa pièce, mais a dû en faire une critique peu élogieuse à en croire la colère de Mario. Il lit donc sa pièce, *Carpaccio*, dans le salon de la jeune femme. Si la pièce a déjà été lue, en privé, le lecteur n'en a pas connaissance et ne sait rien des retours de l'homme de lettres à qui Mario avait confié son manuscrit. Le suspens provoqué par cette attente suscite le désir de découvrir les vers du jeune homme. Cependant, comme le souligne M. de

[708] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 257.

Puymégard, un texte dramatique ne peut être lu : « Moi, je n'apprécie les pièces de théâtre qu'au théâtre, et encore, je ne les sens et ne les comprends vraiment bien qu'un soir de première, dans l'électricité d'une salle d'artistes et de gens du métier[709] ».

Voilà une distinction à laquelle nous n'avions pas encore eu affaire : le théâtre contraint à être joué sur son territoire, parce que sa « simple » lecture n'est qu'un substitut sans charme. Pourtant, la suite du chapitre saura déjouer cette impasse en donnant à entendre les vers à Mme de Jussy, sur qui M. de Puymégard ne tarit pas d'éloges : « elle a un tact exquis, le goût le plus sûr et, plus que de la connaissance approfondie, une compréhension innée des gens et des choses : elle a le flair du succès[710] ».

Toutefois, sous ces remarques louant l'intuition plus que les compétences de Laure de Jussy, pointe aussi l'obligation de la mondanité : cette jeune dame est « une très belle personne[711] » et elle sera pour cette lecture accompagnée « d'une jolie femme aussi, très élégante[712] », présentée par de Puymégard comme une maîtresse potentielle – « On ne vous connaît pas de maîtresse, Mario. C'est une lacune qu'il faut combler ». S'annoncent, en parallèle, les signes mondains – les belles femmes de l'*intelligentsia*, les relations nécessaires entre hommes de lettres et mondaines – et les signes de l'art – la valeur de l'écoute, d'une atmosphère sacrée pour la lecture et le théâtre. Ces derniers signes se retrouvent lors du dîner chez Mme de Jussy, où le café est servi dans la bibliothèque « afin de mieux souligner le caractère intime et littéraire de la soirée ; on y serait mieux pour écouter[713] ».

La lecture commence, mais ne nous est pas donnée à lire directement. En effet, le narrateur rapporte non pas la scène de lecture, mais la pièce de théâtre : « Et c'était la nomenclature des personnages. [...] Assis sur un tabouret en X, un jongleur [...] y lisait la fabulation de la pièce[714] ». Puis, suit, dans notre édition, un passage typographiquement détaché du texte, en italique et en vers, qui correspond à la pièce de Nérac. Pour le moment, tout concourt à mettre à distance le texte dramatique et sa lecture. Le fait de donner à lire la description de la pièce telle une description romanesque ne rend pas compte de la dimension particulière de la lecture. Il pourrait s'agir, ici, d'une scène de théâtre telle que nous en avons vue dans d'autres romans et telle que, d'ailleurs, nous verrons plus loin dans *Le Tréteau*.

---

709 Jean Lorrain, *Le Tréteau*, *op. cit.*, p. 14.
710 *Ibid.*, p. 15.
711 *Ibid.*, p. 14.
712 *Ibid.*, p. 15.
713 *Ibid.*, p. 16.
714 *Ibid.*, p. 17.

> La toile se levait sur les trois arcades de porphyre et de marbre rose d'une loggia de palais vénitien. La pâleur azurée de la mer et les nuées soyeuses des cieux de l'Adriatique emplissaient les trois baies. Rien que le ciel et l'eau.

Rien, dans ce passage, n'indique que cette description est une didascalie et qu'elle est lue par un personnage du roman. Ce n'est qu'après le paragraphe détaché du corps du texte (les vers de Mario, autrement dit la pièce de théâtre telle que Mario l'a écrite), que le narrateur insiste sur la lecture. Sa qualité, le grain de voix, la mélodie des sons détonnent et surprennent l'assistance :

> La voix du jeune homme montait, lente et bien timbrée, dans le recueillement attentif de la pièce devenue sanctuaire. Un silence pesait maintenant, entre les hautes tentures réséda. De Puymégard écoutait son cousin, vaguement étonné et charmé : il ne lui connaissait pas cette voix. Elle était d'une harmonie singulière, elle sombrait par moments avec une brisure profonde et laissait tomber les fins de phrases avec une lassitude exténuée, puis elle remontait avec la souplesse liquide d'un jet d'eau s'évasant vers le ciel pour retomber encore une fois dans sa vasque. De Puymégard lui-même en était tout ému, il écoutait bien plus la voix que les vers[715].

Tous sont subjugués par la voix du jeune homme. Ici, ce n'est pas la fable qui attire l'attention des auditeurs, mais son écoute. L'argument d'ailleurs sera évoqué comme « parallèle à [celui] d'*Angelo, tyran de Padoue* », drame en prose de Victor Hugo, et dont l'écriture, malgré sa fraîcheur et sa fougue, est qualifiée par le narrateur comme « tissée d'anachronismes un peu puérils et de criantes invraisemblances[716] ». Ce qui nous intéresse ici est bien ce théâtre de société, cette scène de lecture mondaine où l'art dramatique « surprend » les personnages du roman. La voix, qui est le propre du théâtre, contamine dans cette scène l'intimité du salon et de la lecture. Par ses intonations envoûtantes dignes d'un comédien, Nérac captive son auditoire. Dès lors, s'immiscent dans le roman et dans la mondanité, les sèmes de l'art. Nous mettrons à l'épreuve et développerons cette lecture des signes en confrontant la typologie deleuzienne à l'étude des scènes de théâtre dans *La Recherche* dans la dernière partie de cette étude[717].

Force est de constater que le roman tire profit de ce qui, pour le dramaturge, pour le théâtre en général, est un obstacle à la « pureté esthétique » de la contemplation. Ou du moins, dans le roman, la contemplation des autres et du lieu participe à la construction du récit et l'architecture devient source de distraction. La scène de lecture dans *Le Tréteau* engage également à repérer les différents modes

[715] *Ibid.*, p. 17-18.
[716] *Ibid.*, p. 20.
[717] Voir, *infra* : « Proust et les signes du théâtre », p. 370.

d'énonciation de l'insertion du théâtre dans le roman. Lorsque les répliques de la pièce enchâssée sont directement données à lire (*La Curée*), lorsque le narrateur raconte la pièce jouée sans insister sur le caractère dramatique de la représentation (*Zo'har*), ou encore, lorsqu'un des personnages lit la pièce de théâtre (*Le Tréteau*), alors, le procédé d'insertion est direct, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de truchement entre le roman et le théâtre, mais que le théâtre est donné à « voir », au plus proche de ses conditions. Dans les autres cas, la pièce de théâtre subit une adaptation pour parvenir indirectement au lecteur, c'est-à-dire qu'elle est racontée par un personnage ou par le narrateur. Certes, lorsque la pièce de théâtre enchâssée parvient directement au lecteur, elle reste de forcément écrite (et non jouée). Au fur et à mesure de nos analyses, il s'avère que la scène de théâtre se révèle par différents *topoï* et pas seulement par la pièce de théâtre qui est jouée. Ce qui prime dans une scène de théâtre s'avère être la dimension descriptive du théâtre, ses connotations, plus que le jeu dramatique en lui-même. Au fond, le roman ne rend pas tant compte du théâtre que de l'image quelque peu superficielle que l'on peut en avoir. Un autre spectacle se joue, en parallèle, dans la salle : celui du public. Objet du regard, le spectateur est un élément primordial dans les scènes de théâtre de notre *corpus*.

## C. LES SPECTATEURS DANS LE TEXTE

Dresser le portrait du spectateur revient à comprendre sa place dans le théâtre, à l'analyser suivant sa position d'objet du regard ou de sujet regardant. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans son étude sur le spectateur, dresse en introduction une typologie du spectateur de théâtre : il peut être « sujet relationnel[718] », c'est-à-dire celui qui entre en présence avec d'autres spectateurs et qui favorise la rencontre et les échanges dans le lieu théâtral. Il faut aussi l'envisager comme groupe, d'où la notion de participation collective induite par la dimension politique du théâtre, que nous avons déjà évoquée en citant Denis Guénoun et que nous verrons plus avant. Enfin, le spectateur se pense, selon le terme de Mervant-Roux, en « *spectator in drama* », en lecteur-décodeur de signes. Il donne du sens au théâtre puisqu'il intercepte le spectacle (du plateau ou de la salle) pour le comprendre et l'interpréter. C'est par ce dernier point que nous allons commencer à étudier les enjeux du spectateur de théâtre dans le récit.

[718] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, *op. cit.*, p. 8.

## 1. Salle comme lieu de contemplation pour le spectateur

Pour saisir la position du personnage-spectateur dans le texte, les textes qui exacerbent cette posture en plaçant au centre de l'attention l'activité herméneutique du personnage sont à analyser.

### Le héros de l'intelligence

Déjà, nous avons vu que le spectateur de théâtre pouvait être acteur et spectateur, position revêtue selon l'attention que porte le narrateur ou un autre personnage du roman. Par exemple, dans *Monsieur Teste*, le regard que lui porte le narrateur place le personnage éponyme au centre du théâtre. Il en fait dès lors un « acteur », au sens où c'est grâce à lui que la scène de théâtre est saisie. En somme, Valéry met au centre de la narration une attitude spectatrice active et presque théorisée, tenant à distance l'émotion en l'analysant comme un processus intellectuel. La soirée au théâtre dans *Monsieur Teste* présente cette particularité et demande à être dépliée, puisqu'elle omet la description de ce qui se passe sur scène – non pas pour se pencher sur l'émotion des spectateurs, comme l'émotion esthétique partagée entre Sixtine et Hubert ou le sentiment amoureux révélé à Aurélien –, mais sur le processus intellectuel repéré par le narrateur chez Teste.

Le premier chapitre de l'œuvre de Valéry s'ouvre sur la rencontre avec Teste et développe une soirée passée en sa compagnie. Le narrateur intradiégétique le présente comme un être étrange, taciturne et solitaire. Ces particularités revêches attirent l'attention du narrateur qui devine, en scrutant l'homme, un grand esprit, « une gymnastique intellectuelle sans exemple[719] ». Sa mémoire, en particulier, est décrite comme « singulière » : Teste ne possède ni livres, ni papiers. « Je rature le vif... Je retiens ce que je veux. Mais le difficile n'est pas là. *Il est de retenir ce dont je voudrai demain !*... J'ai cherché un crible machinal... » Non seulement le narrateur retranscrit les paroles de Teste, mais il insiste aussi sur sa volonté d'être un précurseur, un novateur. Précédemment, le lecteur apprend que Teste garde l'immobilité lorsqu'il parle : « il avait *tué la marionnette*[720] ». Le corps est réduit à sa seule dimension concrète, inopérante pour ce qui est de la recherche intellectuelle. L'esprit est exacerbé et, selon le narrateur, « paraissait transformer pour soi seul tout ce qui est, et qui opérait tout ce qui était proposé[721] ».

Si nous développons ici, à l'instar du narrateur, la personnalité inhabituelle

[719] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 19.
[720] *Ibid.*, p. 19.
[721] *Ibid.*, p. 23.

de Teste, c'est que celle-ci révèle certaines de ses aspérités au cours de la soirée au théâtre. La focalisation de la scène engage déjà à appréhender les spectateurs non plus comme un public de théâtre classique, mais plutôt comme une scène donnée à voir à Teste et au narrateur. Du point de vue diégétique, ces deux personnages deviennent les metteurs en scène du déplacement du jeu de la scène à la salle : l'assemblée n'est pas consciente de ces deux spectateurs singuliers qui la scrutent. Du point de vue de la focalisation, le narrateur raconte la soirée à travers les yeux de Teste, il n'est pas ici, le spectateur classique assistant à une représentation, mais suit, sur les traits de Teste, la progression de sa pensée face au spectacle du théâtre. Dès lors, qui du narrateur ou de Teste tient les ficelles de l'action spectatrice ? La lecture du récit abonde en direction de Teste, maître à penser vénéré par le narrateur. Pourtant, c'est grâce à ce dernier que l'esprit de Teste est saisi. Spectateur et acteur de la scène de théâtre se trouvent non seulement déplacés dans la salle, mais changent de rôle, sous le regard du narrateur-metteur en scène. La complexité de la scène est à l'image du récit, éclairant les rouages de l'esprit selon l'angle de direction des regards.

Analysons ligne à ligne ce passage pour mieux en comprendre les desseins. À l'Opéra, Teste ne « regarde que la salle », la scène de théâtre se compose donc non pas du spectacle représenté sur le plateau, mais de l'assemblée qui constitue le public et qui fascine Teste. Tandis que ce dernier « aspir[ait] la grande bouffée brûlante[722] » qui émane de la salle, le narrateur savoure ce « système de classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social ». Pour ces deux personnages, la classification des individus propres à la salle du théâtre induit une « discipline[723] » à laquelle Teste se voue. Paul Valéry, dans sa description de l'Opéra, met en évidence l'importance des lumières par les syntagmes nominaux faisant référence aux couleurs qui ponctuent la soirée au théâtre de Monsieur Teste et du narrateur. Valéry décline les couleurs or et rouge, propre au théâtre, sous la forme de « dorure[724] » et de « pourpre ». Ces couleurs chaudes et lumineuses produisent un éblouissement sur le spectateur, créant des masses « sombre[s] et clair[es] », rapprochement des extrêmes explicitement mis en valeur. Il réifie les spectateurs par des verbes inattendus dans ce décor comme « briller[725] », « flamber », « brûler » ainsi que les qualificatifs « ardents » ou encore « enflammés ». Cette isotopie du feu qui émane de la salle se répand sur les spectateurs qui deviennent eux aussi, par mimétisme, des statues vivantes qui ornent

[722] *Ibid.*, p. 24.
[723] *Ibid.*, p. 26.
[724] *Ibid.*, p. 25.
[725] *Ibid.*, p. 26.

le lieu. Par un mouvement métonymique, la « grandeur rouge et or [726]» du lieu contamine les spectateurs. L'opposition entre la passion, la chair, la superficialité, d'une part, et l'intellect, la raison et la profondeur, d'autre part, se cristallise dans cette scène de théâtre et montre la froideur du regard scrutateur et distant de Teste. Les effets du théâtre sont canalisés, détachés de l'ensemble pour rendre compte du regard analytique du personnage éponyme, personnage défini sous les traits du génie, de l'intellectuel absolu.

La masse qui forme le théâtre est un des *topoï* mis en valeur chez Valery par le narrateur de *Monsieur Teste* qui envisage le public selon une taxinomie sociale. Son regard « err[e] sur ces étages d'hommes, de ligne en ligne, par orbites ». La stratification sociale est mise en lumière par l'utilisation de termes propres à la géométrie et par la description de l'assemblée. Cela procure un effet déstabilisant, puisque Valéry utilise des termes inhabituels pour dépeindre l'assistance. Le regard scrutateur du narrateur, orienté par l'attention que porte Teste à la salle, « épelle mille petites figures, tomb[e] sur une tête triste, cour[t] sur des bras, sur les gens » ne saisit qu'« un morceau nu de femmes [727]». Les corps sont comme disloqués, les membres détachés du tronc. Toutefois, si ces corps ne semblent pas constituer des individus autonomes, ils se réunissent pour former la masse compacte du public de théâtre. Ici, le théâtre apparaît comme un lieu de retrouvailles et de fusion de l'individu dans la masse. Les spectateurs s'y pressent pour se retrouver et ne faire plus qu'un, ce qui réjouit, dans un premier temps, le narrateur.

> J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube allait suivre ses lois, flamber de rires par grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par masses des choses intimes, – uniques –, des remuements secrets, s'élever à l'inavouable ![728]

Le théâtre est pensé comme un système géométrique, où le cercle et le cube chers à Rey-Flaud[729] s'unissent et où le secret individuel se dévoile à l'ensemble. Certes, la réunion des êtres ne vise pas à vénérer un dieu, mais à se fondre en un mouvement vertigineux qui « les tient ». Cependant, ce maintien de l'individu par l'ensemble est négativement connoté par Teste : selon lui, « le suprême les simplifie[730] », annihile leur pensée. Le triomphe du théâtre, c'est-à-dire réussir à captiver des individus rassemblés, est ici dénigré par Teste. Rien ne rivalise avec la pensée pure, dénuée de tout instrument, position contraire du personnage de

---

[726] *Ibid*., p. 25.
[727] *Ibid.*, p. 24.
[728] *Ibid.*, p. 25.
[729] Etienne Souriau, « Le Cube et la sphère », *Architecture et Dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, Bibliothèque d'Esthétique, Paris, Flammarion Éditeur, 1950, p. 498.
[730] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, op. cit., p. 26.

Françoise dans le roman de Simone de Beauvoir. Dans *L'Invitée*, le retrait et la solitude sont stigmatisés par la narratrice.

La position de retrait de Teste envisage l'expérimentateur dans l'expérience qu'il mène : « Du reste, la loi n'est pas si simple… puisqu'elle me néglige, – et – je suis ici ». Teste et le narrateur sont à l'intérieur du théâtre et s'intègrent eux aussi à la masse qu'ils dénigrent. Cependant, ils n'y prennent pas part, ils ne sont pas atteints par l'expérience théâtrale qui engage un mouvement vers le spectacle du plateau et un oubli (relatif) de soi. Les deux personnages sont dans la contemplation de l'effet du théâtre sur les spectateurs : le personnage-narrateur éprouve un sentiment auquel il ne peut se soustraire, Teste, quant à lui, refuse la simplicité de cette jouissance partagée.

Le plaidoyer du narrateur insiste sur l'expérience théâtrale comme vecteur d'émotions fortes, comme mise à disposition du génie de l'homme. Ainsi, malgré la réflexion critique et philosophique du narrateur qui analyse à froid et à distance la magie théâtrale, celle-ci le fascine et l'attire. Teste se place *a contrario* de cette envolée laudative pour nier avec force le sentiment partagé par le public qu'il considère comme un sentiment manipulé. Il oppose à l'assemblée des spectateurs la pensée solitaire, qui veut s'abstraire du tout, dominer et se dominer. En effet, Teste discourt sur la portée du théâtre. L'illusion, l'abîme contemplatoire dans lequel les spectateurs ainsi que le narrateur se plongent, s'avère être, selon Teste, un gouffre de délices où l'on ne peut que tomber :

> Comment se soustraire à une musique si puissante ! Et pourquoi ? J'y trouve une ivresse particulière, dois-je la dédaigner ? J'y trouve l'illusion d'un travail immense, qui, tout à coup me deviendrait possible… elle me donne des sensations abstraites, des figures délicieuses de tout ce que j'aime –du changement, du mouvement, du mélange, du flux, de la transformation… Nierez-vous qu'il y est des choses anesthésiques ? Des arbres qui saoulent, des hommes qui donnent de la force, des filles qui paralysent, des ciels qui coupent la parole ?[731]

Si la sortie au théâtre est marquée par les sèmes du factice et de la mondanité qui entoure le lieu (la « grandeur rouge et or [732]»), elle projette également une aura envoûtante sur les spectateurs (ces « sensations abstraites », ces « choses anesthésiques »), les prédisposant ainsi à accepter la représentation théâtrale et à en faire partie. Le narrateur valérien compare l'assistance à celle d'Ulysse face aux chants des sirènes, – c'est une « musique » dont la « puissance » procure une « ivresse particulière ». Le théâtre devient le lieu de l'oubli, de l'extirpation de l'individu pour aller vers un au-delà mystique, pour ressentir des « sensations

[731] *Ibid*., p. 22.
[732] *Ibid*., p. 25.

abstraites ». Pour Valéry, l'attitude du spectateur est de l'ordre du transcendantal. L'émotion de la représentation et l'état que procure la réception d'un spectacle se situent au-delà du sentiment physique. Si l'abstraction touche le cœur et l'âme du narrateur, elle laisse de marbre Monsieur Teste : « Que m'importe le talent de vos arbres […], je hais les choses extraordinaires ».

Le théâtre permet à beaucoup de romanciers d'exploiter un moment de « découverte » par le regard de la vraie nature de l'autre, de percer son « spectacle » pour atteindre « l'acteur » qui se cache sous le « personnage ». Nous l'avons vu, déjà, dans *La Faustin* ou dans *L'Invitée* et dans une moindre mesure dans *La Curée.* Pour le dire autrement, découvrir l'acteur sous le personnage revient à soulever le masque pour pénétrer l'identité cachée. En plongeant au plus profond de l'autre, il s'agit, pour le personnage-spectateur, d'une introspection, d'un retour sur soi. Si, comme l'entend Emmanuel Lévinas, le visage est le miroir de l'âme, c'est, au fond, pour Teste, une série de tombeaux qui s'aligne dans la salle de théâtre. Les individus ne sont pas réunis, ne coopèrent pas dans leur fonction de spectateurs, mais se désintègrent, se simplifient. Au surplus, dans *Monsieur Teste*, la même sortie au théâtre, dans un temps donné partagé entre deux personnages différents (Teste et le narrateur), procure deux effets distincts et antagonistes. Le « quelque chose[733] » qui est en jeu, selon la formule de Stéphane Lojkine, peut ou non ravir l'auditoire. Valéry met en évidence l'abstraction, l'immatérialité de l'effet de la représentation et son impossible théorisation. Il est des émotions, de l'ordre du ressenti, qui ne sont pas conceptualisables. Les mots manquent ou du moins ne suffisent pas à rendre convenablement l'idée. Ainsi, le romancier va choisir de faire vivre ou non à son personnage une expérience de théâtre, dont la portée variera selon le rôle et la place qu'il voudra donner au théâtre. Chez Valéry, le théâtre est convoqué précisément pour « attaqu[er] » sa « dimension collective ».

## Les intercesseurs

La dimension collective du théâtre chez Proust se situe en amont de la sortie. Les mots de Bergotte, lus dans une plaquette retrouvée par Gilberte, participent déjà à l'imagination de Marcel : « Noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire[734] ». L'emphase des qualificatifs fait de la comédienne l'incarnation de la *Phèdre* de Racine, mêlant à la fois les sources grecques de l'argument originel aux tendances religieuses de l'auteur du XVII$^{e}$ siècle. Mais

[733] Stéphane Lojkine, « Une sémiologie du décalage : Loth à la scène », *La Scène*, *op. cit.*, p. 22.
[734] *Ibid.*, p. 15.

comme les remarques de Bergotte sont surtout dramaturgiques, la réalité ne peut pas correspondre à cette image préétablie : en effet, « cette matinée fut une grande déception ». Le plaisir de Marcel se situe en amont, dans ce qu'il appelle « l'inquiétude du chercheur » qui, tant qu'il n'a pas encore trouvé, se sent investi d'une fébrilité dynamique et jouissive.

Bergotte, et il en sera de même pour le personnel culturel de *La Recherche*, Vinteuil et Elstir par exemple, occupe le rôle prépondérant d'intercesseur, truchement nécessaire pour comprendre et apprivoiser l'œuvre : il fournit les clefs pour que Marcel devienne, à son image, un spectateur averti. Il sera pour Pedro Kadivar un « arbitre[735] », celui sans lequel on ne peut juger d'une œuvre : « Même une fois au théâtre, il contemple l'autre rive, la scène du théâtre, depuis les mots de Bergotte, à travers eux, cherchant à les retrouver par sa propre expérience[736] ». Pour Marcel, l'appréciation du spectacle passe donc par les croisements possibles, les renvois culturels, que l'érudit est capable de faire. Comme ses connaissances dépassent le domaine théâtral, il peut faire correspondre la pièce à d'autres univers et en saisir l'étendue.

Soucieux de prendre part à la liesse que soulève la Berma, Marcel applaudit et se laisse entraîner par l'enthousiasme des spectateurs : « je partageai avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire[737] ». N'ayant pas les compétences culturelles pour apprécier la beauté et la grandeur du jeu de la Berma, Marcel consent à s'abaisser à un niveau peut-être moins noble, mais plus exalté. Ainsi, bien qu'il n'ait pas les arguments pour expliquer et défendre ses applaudissements, Marcel présume, et c'est d'ailleurs toute la force de *La Recherche* que de subsumer l'ensemble du texte dans chacun de ses passages, la qualité de la représentation. Il ne trouvera la réponse à ces recherches que bien plus tard, en partie lors de la seconde sortie au théâtre. Pour l'instant, Marcel n'est convaincu ni par les arguments du public, ni, comme nous allons le voir, par ceux de Norpois. En effet, l'ignorance de cette masse, dont il semble qualifier le public, n'est pas le trait du seul public de la matinée. Au retour de cette sortie, Marcel rencontre M. de Norpois, diplomate invité chez la famille du narrateur. Si celui-ci est tout d'abord défini comme « mille fois plus intelligent que [Marcel][738] », il ne lui apprendra rien qui puisse lui révéler les secrets du talent de la Berma. Ceux-ci sont réduits à son choix des rôles, à ses tenues : « [...] jamais de couleurs trop voyantes, de cris exagérés. Et puis cette voix admirable qui la sert si bien et dont elle joue à ravir, je serais presque

[735] Pedro Kadivar, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 217.
[736] *Ibid.*, p. 219.
[737] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 22.
[738] *Ibid.*, p. 28.

tenté de dire en musicienne ![739] »

Le discours de Norpois relève plus du bon sens populaire que de l'analyse intellectuelle et rejoint les acclamations de la salle de spectacle. La triade des signes mondains – vide, bêtise, ennui[740] – caractérise le personnage de Norpois et son jugement est à l'image de cette superficialité. À la fin de la représentation de *Phèdre*, l'exclamation de sa voisine de spectacle (« au moins, disait à côté de moi une femme assez commune, elle se dépense celle-là, elle se frappe à se faire mal, elle court, parlez-moi de ça, c'est jouer[741] ») fait écho, pour Marcel, avec « l'exclamation d'un paysan [devant le] Persée de Benvenuto, "C'est bien fait tout de même ! c'est tout en or, et du beau ! quel travail !" ». Norpois est donc, pour le lecteur, rabaissé au rang de philistin par ses jugements esthétiques. Marcel, étonné, mesure plutôt sa propre « nullité[742] » à l'aune des réflexions de Norpois, surtout lorsqu'ils parlent de Bergotte, que Norpois trouve « confus, alambiqué », « un diseur de Phébus », ce qui remet en question, du moins un temps, l'admiration de Marcel pour Bergotte. C'est finalement au départ de Norpois, alors que le père de Marcel lui rend compte de la chronique dramatique du journal du soir louant le jeu de la Berma qui « renouvelait entièrement le rôle de Phèdre[743] », que Marcel se sent empli d'une joie incommensurable d'avoir entendu la Berma dans son heure de gloire.

## 2. Types de jugements esthétiques

La scène de théâtre se propose comme un espace multiple, privilégiant la mondanité et/ou l'activité plus intellectuelle du spectateur. La variété certaine des lieux théâtraux, des spectacles joués, mais aussi du regard porté sur la scène de théâtre, qu'il soit celui du narrateur ou d'un personnage, engage à se pencher plus avant sur les types de jugements esthétiques émis dans le récit sur l'art théâtral. Délaissons pour un temps les spectateurs principaux des romans pour faire connaissance avec des personnages satellites qui, bien que d'utilité mineure dans la diégèse, nous permettent de sonder la scène de théâtre sous un nouvel angle.

---

[739] *Ibid.*, p. 29.
[740] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 22.
[741] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 22.
[742] *Ibid.*, p. 46.
[743] *Ibid.*, p. 52.

## L'élite littéraire

Commençons notre approche des jugements esthétiques par le roman de Rosny, dans lequel, pour la première fois du *corpus*, le public est quasi-exclusivement composé de littéraires. *Le Termite*, en particulier dans les scènes de configuration culturelle – scène de lecture ou de présentation d'une œuvre –, met en évidence le fiel des critiques sur le monde littéraire, portées par les littéraires. Paru trois ans après le *Manifeste des cinq* dans lequel J.-H. Rosny, Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches accusent Zola d'arrivisme et de pornographie, *Le Termite* met en scène la querelle entre le maître et les disciples, et plus particulièrement le passage d'une fin de siècle où les « néo-naturalistes » désabusés et furieux cherchent leur place et une reconnaissance qui ne viendra pas[744]. Avec un sous-titre tel que « roman de mœurs littéraires », le roman pense la vie littéraire de l'époque. Pour mener à bien l'étude des spectateurs dans cette scène de théâtre, il s'agit de prendre en compte le personnel culturel qui compose l'assemblée dans ses alliances ou mésalliances. Le roman nous fait visiter les coulisses de la vie littéraire, des affres de la création à la réception de l'œuvre en passant par les discussions sans fin et enflammées entre les maîtres, leurs épigones et les révoltés. Le personnage principal, Noël Servaise, dévasté par les angoisses de l'écriture et les douleurs des maladies qui le minent, ne trouve refuge que dans le giron de Luce Chavailles, la femme de son ami peintre. Dès le début du roman, Servaise est présenté comme un auteur pauvre, méconnu et enchaînant les échecs : il espère écrire « le livre qui [lui] donnerait l'estime lettrée et le pain ensemble ![745] ». Il se définit lui-même de « néo-naturaliste » à la recherche du « détail[746] », du « précis analytique », il se veut observateur et « dissèque les microbes sociaux[747] ».

---

[744] Les nombreux mouvements esthétiques qui caractérisent cette fin-de-siècle sont dépliés dans le chapitre sur « L'ère des métamorphoses » dans Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1969. De plus, René Pierre Colin répertorie et analyse les générations naturalistes dans son ouvrage *Zola, renégats et alliés* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988) et ressuscite ainsi les auteurs oubliés.

[745] Joseph-Henri Rosny, *Le Termite*, Paris, Savine, 1890, 12. Le reste de ses productions n'entraînera pas le succès escompté : son recueil sera accueilli avec peu d'enthousiasme par les naturalistes eux-mêmes. Fombreuse, naturaliste reconnu, lui dit : « Beaucoup de talent votre bouquin, une analyse fouillée. Le petit paria est très chic… Au ton, Servaise perçut le froid, l'estime cristallisée et neutre, l'humiliante bienveillance pour les œuvres qui n'ont pas franchi de clôtures. » *Ibid.*, p. 78. La critique dans les journaux est plutôt mauvaise et porte sur le manque d'originalité, sur l'intérêt pour des détails microscopiques : « Le livre de M. Noël Servaise est bien le livre type de ce que produit de nos jours le naturalisme banalisé. […] Ce style n'a malheureusement rien de personnel : à part quelques exaspérations particulières, il procède tout entier de Flaubert légèrement teinté des Goncourt et de Zola. […] Les personnages sont tristes, monotones, grisâtres, décrits sans originalité… » *Ibid.*, p. 300-301.

[746] *Ibid.*, p. p. 10.

[747] *Ibid.*, p. 34

Le roman propose au lecteur une image de l'élite intellectuelle de la fin de siècle où se querellent les symbolistes, les naturalistes et les « néo-naturalistes ». Une littérature est en train de se faire, entre les critiques des uns et les revendications des autres. Le texte travaille les figures reconnaissables et laisse entendre que derrière les Fombreuse, Gaudet et Rolla se cachent les traits plus ou moins caricaturés des Goncourt, Daudet et Zola. Le paysage changeant d'une littérature qui réfléchit sur elle-même se dessine. Les castes, plus précisément, organisent les groupes contemporains : « Verrières et Ramoyre s'ancraient à la tradition romanti-catholique[748] », « Georisse, Servaise et Gabarre formaient une cohorte du néo-naturalisme[749] ». Les deux grandes esthétiques de l'époque se voient attribuer des qualitatifs sans complaisance : « les naturalistes [groupe représenté par Rolla] de 80 à 84 furent particulièrement étroits[750] », et enfin, les symbolistes sont vus comme « ces singes monstrueux de la décadence[751] ». Immergé dans ce milieu où le travail d'écriture est « torture et révolte[752] », le personnel culturel est aussi hypocrite qu'acerbe envers les productions artistiques de ses pairs[753]. Noël Servaise présente, au Théâtre Libre, son drame, *L'Acte*, qui s'apparente à un manifeste naturaliste. Cette pièce est encadrée par une féerie, dont les rouages techniques sont minutieusement décrits, et est suivie d'un drame en un acte, « une conspiration du XV^e^ siècle, petit drame couleur de muraille[754] ». La pièce jouée est en fait une adaptation du roman de Servaise. Si douloureusement écrite, il espère quelque reconnaissance de son drame par l'élite littéraire, tout en connaissant les failles de son texte, ces « deux actes sans ficelles, mais plus lardés de mots que du bœuf à la mode[755] », qualificatifs utilisés par Servaise lui-même. « Lard[é] de mots » serait bien la définition à donner autant au roman enchâssant la scène de théâtre qu'aux pièces jouées. La féerie qui ouvre ici la soirée est un genre régulièrement programmé au Théâtre Libre, Antoine et Zola appréciant particulièrement ce type de spectacle. Roxane Martin, dans son étude sur ce type de théâtre, note que la féerie, comme théâtre du « grand spectacle » par excellence et forme populaire de surcroît, bien qu'elle ait longtemps subi les foudres d'une critique littéraire, s'est pourtant inscrit au coeur des réflexions esthétiques sur le théâtre et a même servi de creuset

[748] *Ibid.*, p. 44.
[749] *Ibid.*, p. 42.
[750] *Ibid.*, p. 35.
[751] *Ibid.*, p. 54.
[752] *Ibid.*, p. 76.
[753] Dès le quatrième chapitre, le narrateur présente une discussion entre cinq écrivains « à se verser l'amertume à pleines rasades ». Leurs « âmes d'artistes, jalouses, instables, hyperboliques, amoureuses d'honneur littéraire » se déchaînent contre leurs collègues absents. *Ibid.*, p. 43.
[754] *Ibid.*, p. 251-252.
[755] *Ibid.*, p. 228.

d'expérimentations pendant tout le XIX^e^ siècle[756]. Des romanciers comme Nodier, Hugo, Sand et Flaubert figurent parmi la liste des auteurs, des critiques comme Gautier, Zola, Antoine et Baty saluent ses innovations en matière d'écriture et de mise en scène. La féerie, dont le titre n'est pas mentionné dans le roman, est une pièce incompréhensible, « l'art en règle » signalant plus un onanisme intellectuel qu'une reconnaissance esthétique. L'un des dialogues de la féerie donne le ton :

> j'ai les sourires vierges de la terre et tous ces dieux de la Lueur remplissent les crépuscules ! Ah ! les feuilles du mille-pertuis perforées, un carabe aux élytres d'émeraude arrêté sur la terre grise, les mains planantes d'un cèdre, les soupirs d'un hibou sous les étoiles et ces longs cheveux qui tremblent sur la sérénité des fleuves... [757]

Les termes spécifiques, peu courants, et les figures métaphoriques se multiplient dans la féerie précédant le drame de Servaise, tandis que la salle montre une « attention instable » pour, comme le précise le narrateur, « le cabot et la nymphe[758] » :

> Les gendarmes de la critique officielle reconnaissent un passeport d'art en règle. Les Parnassiens, la vieille phalange du romantisme, les néo-idéalistes et toutes les femmes ronronnent à la fiction irisée de jolis vocables, cependant que Fombreuse bâille et que les faubourgs naturalistes dédaignent[759].

La scène de théâtre permet ici d'établir des camps, de réunir, pour une fois, les différentes écoles littéraires et de donner à voir les différences selon non pas leur production, mais la réception qu'ils font à la féerie. Le narrateur, largement partisan, aiguille le lecteur pour qu'il condamne avec lui et la féerie et la pièce de Servaise. Il ne donne pas seulement à lire la pièce, mais l'interprète, et, par là, en critique ouvertement les failles : « Par intermittences, la figuration d'une revanche, la volonté d'avenir, mais vains, cernée et broyée par les minutes précédentes[760] ». Les qualités d'écriture de Servaise reste au rang de velléités, de sursauts irréalisables et mort-nés. Outre le parti pris choisi par le narrateur de critiquer la féerie, une bataille littéraire est ici en œuvre, comme dans le roman de Loranger où l'art dramatique présenté est servi par des textes sur l'amour et le couple pour ce qui est d'*Ondine* et par la thèse existentialiste déployée dans *Les Mouches*.

Dans *Le Termite*, la soirée se déroule, selon la formule de Myron, devant les « décadents ou naturistes, résidu des jeunes revues, solitaires accourus des

---

[756] Roxane Martin, « La féerie "mise en scène" sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénéis », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n°4, mars 2005, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », p. 63-81.
[757] Joseph-Henry Rosny, *Le Termite*, Paris, Savine, 1890, p. 238.
[758] *Ibid.*, p. 245.
[759] *Ibid.*, p. 238.
[760] *Ibid.*, p. 247.

faubourgs, en contraste avec les bataillons des réguliers ou des anciens » qui composent, comme l'ajoute Gourvain, « le triste public des premières[761] ». Myron est un jeune auteur talentueux (il vient de publier *Les Émeutiers* qui connaît un franc succès auprès des grands écrivains[762]) qui défend âprement la jeunesse littéraire contre les premiers naturalistes[763]. Myron contemple cette assemblée et reconnaît qu'« une moitié ou un tiers de groupes ici présents concourent [à d'autres réunions] ». Il ajoute d'ailleurs que la « personnalité » qui se dégage de la salle de théâtre qualifiée de « cerveau » est tout à fait particulière au Théâtre Libre. Que comprendre de ce principe « d'individuations extra complexes » ? Si Myron compare le théâtre à d'autres lieux de sociabilité, ces « autres réunions », il en fait un territoire singulier, régi par d'autres codes : le théâtre représente un espace d'affrontement entre les membres du cénacle[764] et de rencontre avec les concurrents. Formant une constellation au cœur du théâtre, le personnel culturel, pour une fois rassemblé dans un même lieu, se regarde et se jauge. Si la « foule est hétéroclite[765] », elle n'en est pas moins caractérisée de « cerveau cocasse[766] », et devient un organe fonctionnant en mouvement, étape de « transition[767] » ou de comparaison. Ce cerveau est étrangement collectif, réunissant dans l'antre du théâtre l'ensemble des écoles littéraires et de la mondanité présentes dans le texte. Mais, alors que cette collectivité est un phénomène connoté plutôt positivement dans les textes – sauf peut-être celui de Valéry – il est ici un lieu de lutte, de revendications esthétiques. Il s'agit d'un public de lettrés, chaque caste dépréciant son adversaire, sans pour autant soutenir les siens. Alors que ce moment est censé être l'apothéose de l'auteur néo-naturaliste, lorsque l'écriture accouche d'une œuvre, la critique est fatale et Servaise n'en sort pas indemne :

> La salle fut froide, peu surprise, au fond, de revoir au théâtre les petits

---

[761] *Ibid.*, p. 234.

[762] « Ah ! Quel beau livre, ces Émeutiers… un monde nouveau… vous êtes le premier qui… une puissance… une coloration… Ah ! Ces petits enfants !... » *Ibid*., p. 85.

[763] Il se considère comme un écrivain nouveau de son temps, faisant partie « des enfants de la force et de la jeunesse » s'opposant « aux pauvres légitimes souffreteux qui naissent sans énergie personnelle et imite, en les décolorant et les rachitisant [*sic*], les chefs-d'œuvre ! » *Ibid.*, p. 83.

[764] Pour une définition plus complète sur les cénacles en littérature, voir l'article d'Anthony Glinoer et Vincent Laisney, « Le cénacle à l'épreuve du roman », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 19-40. Les auteurs y décrivent, par le truchement des *Illusions perdues* de Balzac et du *Soleil de morts* de Mauclair, les effets de la textualisation du cénacle. Lors du colloque sur les écrivains fictifs tenu à Lièges en juin 2010, Vincent Laisney démontre comment, dans *Le Termite*, le cénacle est aussi un lieu de lutte et de tension. « 1889 : enquête *préliminaire* sur l'évolution littéraire. *Le Termite* de J.-H. Rosny », communication au colloque international « L'écrivain fictif en sociétés. Pairs, médiateurs et institutions », organisé par les membres du GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), Université de Liège, 23-25 juin 2010 (à paraître en 2011 aux Presses Universitaires de Rennes).

[765] Joseph-HenryRosny, *Le Termite*, *op. cit.*, p. 235.

[766] *Ibid.*, p. 233.

[767] *Ibid.*, p. 234.

> thèmes naturalistes. À peine un léger prurit de mots crus, la déception de la pièce grave, laborieuse, presque administrative par ses qualités d'ordre, de symétrie, de grisaille. À quelque rire, à quelque silence attentif, Servaise avait des retours d'espérance, vite chus.

Quant aux néo-naturalistes, le groupe de Servaise composé de Jouveroy, Gourvain, Villem, Lacave, Gnalbert et Myron, ceux-ci émettent une critique sévère du public comme du spectacle. Le narrateur abonde dans le sens de la salle, qualifiant négativement la dramaturgie et la construction de la pièce. Servaise, qui assiste à la représentation depuis les coulisses, est blessé par cette réception : « Il lui sembla subir quelque amère injure émanée de la salle hypocrite, induite d'une mauvaise électricité de normaliens, de professeurs, de mondaines myopes, de hargneuses carcasses romantiques[768] ».

La salle, précédemment comparée à un « cerveau cocasse », trouve ici une nouvelle image, celle tout aussi déplaisante d'un public réduit à une fonction professionnelle de non-littéraires, sauf pour les romantiques dont le caractère dépassé les exclut d'office. Aucun attribut positif n'atténue la rancœur de Servaise. Autrement dit, ce lever de rideau permet de situer le public en deux groupes : d'un côté les amis de Servaise et, de l'autre, le reste des spectateurs. En outre, si ce cerveau s'avère « multicéphale », il est aussi désarticulé : le public est pluriel (mais uni dans sa pluralité) et également divisé par la représentation des différentes castes littéraires. Les « femmes », mentionnées à deux reprises, semblent représenter la quintessence du public « sans jugement artistique », attaché à un art passé, et sont dévalorisées par la narration. Elles sont « femmes de proie [ou] mondaines » et « frétillent du même caprice pour le cabot enfariné[769] ». La place de la femme dans la société des artistes suppose ici la tentation de la réussite mondaine telle que la conçoit Nathalie Heinich dans son analyse de *Manette Salomon* des Goncourt. L'opposition entre mondanité et vocation artistique se présente comme le nerf de la guerre pour les artistes. Nathalie Heinich, se réclamant ici de Judith Schlanger et de Régis Debray, expose que

> [c]e renoncement au monde, indissociable de la compulsion à créer, fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l'intensité de ses souffrances, conformément à la figure du saint[770].

Il est donc nécessaire, pour l'artiste, de se détacher du monde et des femmes pour conserver l'autonomie nécessaire à l'épanouissement de sa vocation. Ce régime de la singularité, défini comme « un système de valorisation, basé sur une

---

[768] *Ibid.*, p. 248.
[769] *Ibid.*, p. 241.
[770] Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, Paris, Gallimard, 2005, p. 91.

éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé[771] », compose l'un des traits paradigmatiques de l'artiste. Le roman étant assez clairement misogyne[772], les deux occurrences des femmes donnent une image peu flatteuse des groupes littéraires qui réagissent de la même manière. En conséquence, la place des femmes est presque nécessaire dans le roman pour symboliser cette frange « quasi littéraire » du public, cette élite sociale. Elles sont à la fois hors-champ, non littéraires (non créatrices et leur jugement est sans valeur) et, néanmoins, littéraires parce qu'elles jouent un rôle dans la vie culturelle de mondaines et de salonnières. Elles sont également l'élément compromettant contre lequel l'artiste doit lutter : si le roman regroupe les femmes et les artistes, c'est que (si l'on suit le raisonnement de Nathalie Heinich) l'artiste n'a pas réussi. Le roman met en évidence ce statut ambigu et considère la femme, comme dans les romans de célibataire, comme une figure malsaine, dangereuse : en dehors du cercle artistique, elle est modèle, muse, « instrument professionnel[773] », mais trop proche, elle dévoie l'artiste de son idéal créateur et devient « le poison de la bourgeoisie qui contamine l'art, tarit la création ».

Un personnage vient toutefois faire vaciller cette composition (fortement apparentée aux artistes) du public de première. Après la représentation de *L'Acte*, Servaise, déconfit par le manque d'enthousiasme de la salle, sort des coulisses où il s'était réfugié depuis le début de la soirée pour suivre « un vieillard sinistre, vêtu d'étoupes, une ordure dans la foule, une guenille fantasmagorique, dont la présence inexplicable le consola quelques instants[774] ». C'est « la joie des inharmonies[775] », la faille dans un système trop figé, qui vient le consoler et contribue à dénigrer l'élite puisque Servaise préfère la compagnie, même lointaine, de cet inconnu, plutôt que celle de ses confrères. Il se détache donc de la communauté des artistes, du jugement intellectuel pour suivre celui qui reste en dehors du système et dont le jugement n'a aucun poids.

Après le spectacle, les « camarades » de Servaise se retrouvent au restaurant, chez Marguery, et y discutent, vaguement, de la pièce :

> Cela débuta par le verbiage faux des littérateurs, les jurements hyperboliques contre la soirée, la muflerie, l'imbécillité du public et des

[771] Nathalie Heinich, *Ce que l'Art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 11.
[772] Dès les premières pages du roman, le point de vue de Servaise sur les femmes est exposé : « Il trouve [la femme] infiniment inférieure au mâle, ennemie du repos, de l'intelligence, de la loyauté, et ses réquisitoires fleuraient tout ensemble Schopenhauer et le petit journaliste. » Joseph-Henry Rosny, *Le Termite*, *op. cit.*, p. 41.
[773] Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, *op. cit.*, p. 93.
[774] Joseph-Henry Rosny, *Le Termite*, *op. cit.*, p. 250.
[775] *Ibid.*, p. 251.

> pontifes du feuilleton. Seuls, à voix très basse, bavards et délicats, Villem et Gualbert colportaient quelques mots passés au fin crible[776].

Que nous apprend cette scène de retrouvailles après scission durant le spectacle – les uns étaient dans la loge, tandis que Servaise restait dans les coulisses ? Ici, si l'imaginaire du cénacle est respecté, c'est-à-dire une soi-disant union indéfectible entre ses membres – d'ailleurs, la majorité s'allie contre l'accueil défavorable de la pièce –, deux des personnages restent à l'écart et cherchent à décrypter le drame. Ils prennent dès lors la position de critiques littéraires et ouvrent une brèche dans le système de valeur du cénacle : le sens du collectif n'est plus de mise et reflète les querelles internes du groupe, querelles qui, d'ailleurs, font l'objet du roman. Cela met en évidence d'une part la difficulté d'écrire et suppose, d'autre part, une critique de la production dramatique. Plus encore, il s'agit ici de la mise en place d'un monde d'intellectuel : dans la sphère de production restreinte, le public, dans la salle, comme après, au restaurant, est presque exclusivement littéraire. En outre, la place des spectateurs n'est pas ici celle d'un public lambda : ce sont des écrivains face à leurs pairs. Ainsi, le regard du narrateur et des personnages est orienté par les querelles littéraires et les clivages en œuvre dans le texte. Dans le roman, tous se positionnent les uns par rapport aux autres et la comparaison, si ce n'est la concurrence, ne peut être absente, de sorte qu'ici la « classification sociale », propre aux sorties au théâtre, est une classification littéraire.

## Les journalistes

Côté spectateurs, outre le personnel littéraire, les journalistes font également partie des « professionnels du spectacle ». Sous la dénomination de journalistes ou de chroniqueurs, ils sont présents à divers degrés dans plusieurs romans du *corpus*. Pour étudier pleinement la place des journalistes dans le texte, il serait nécessaire d'envisager les considérations externes de l'interpénétration des milieux littéraires et journalistiques[777]. Toutefois, au risque de laisser cette section incomplète, mais dans le but de conserver l'unité de la réflexion sur les jugements esthétiques, nous mettrons de côté ces remarques historiques pour plonger directement dans les textes.

---

[776] *Ibid.*, p. 253.

[777] Pour en savoir davantage sur l'activité journalistique des écrivains canadiens-français, se reporter à l'essai de Hervé Guay, *L'Éveil culturel*, *op. cit.* ; aux tomes de *La Vie littéraire au Québec* ; pour ce qui est du discours de la critique dramatique en France, citons Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie, *Le Miel et le Fiel. La Critique théâtrale en France au XIX^e^ siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 ; Olivier Bara et Marie-Éve Thérenty, *Presse et scène au XIX^e^ siècle*, colloque tenu les 17 et 18 juin 2010 à l'Université Paul Valéry Montpellier III ; Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*

Parmi les romans du *corpus*, certains personnages sont directement ancrés dans le monde journalistique (Paul dans *Le Débutant*, Duroy dans *Bel-Ami*, Fauchery dans *Nana*), tandis que d'autres s'orientent plutôt du côté littéraire (le personnel littéraire dans *Le Termite*, Montclar dans *Dinah Samuel*, Mario dans *Le Tréteau*, Bergotte dans *La Recherche*). Choisissons, dans *Nana*, deux personnages satellites, mentionnés à une seule reprise, lors de l'entracte de *La Blonde Vénus*. Tous deux font principalement partie du monde dramatique ou, du moins, seule leur présence au théâtre et leur critique sur le milieu artistique sont mentionnées dans le roman. La scène de théâtre qui est donnée à lire en *incipit* du roman mentionne, comme dans *Le Termite*, la singularité du public de première :

> Parmi ce public spécial des premières représentations, qui ne changeait pas, il y avait des coins d'intimité où l'on se retrouvait en souriant. Des habitués, le chapeau sur la tête, à l'aise et familiers, échangeaient des saluts. Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de bourse, plus de filles que de femmes honnêtes ; monde singulièrement mêlé, fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages[778].

Aussi avides de vices que désireux de les cacher, gens de lettres, du divertissement et de la finance se retrouvent à cette première. Les journalistes occupent une place importante, puisque ce sont eux qui attirent le public et l'accompagnent dans ses choix. Ils ont le pouvoir de faire et défaire les carrières artistiques, d'influencer le goût des spectateurs. Dans *Nana*, tout le monde parle de la fameuse actrice sans même l'avoir vue. Si le bruit court, il est relayé par la presse officielle et officieuse. Bordenave, le directeur du théâtre, a déployé un vaste processus de médiatisation, cherchant par là à devancer et assurer le succès de la pièce : « *La Blonde Vénus* sera l'événement de l'année. On en parle depuis six mois ». Si les échos de la critique circulent dès le début du roman, les journalistes n'apparaissent dans le texte qu'à l'entracte. Se forme, juste après le premier acte de *La Blonde Vénus* (et laisse supposer que cela se reproduira d'acte en acte), un cercle attentif autour d'un des journalistes, ce dernier prenant ainsi la position de maître :

> Adossé sous une lampe de cuivre, […] le gros critique jugeait la pièce devant un cercle attentif. Des gens, au passage, se le nommaient à demi-voix. Il avait ri pendant tout l'acte, c'était la rumeur des couloirs ; pourtant, il se montrait très sévère, parlait du goût et de la morale. Plus loin, le critique aux lèvres minces était plein d'une bienveillance qui avait un arrière-goût gâté, comme du lait tourné à l'aigre[779].

Si le public montre « le gros critique » (son attitude durant la représentation

[778] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 33.
[779] *Ibid.*, p. 49.

est du reste notée et circule parmi les spectateurs), c'est que ce personnage possède une certaine valeur. Toutefois, le narrateur instaure un décalage entre l'attitude affichée et l'opinion réelle du critique : bien qu'il riait durant l'acte, il condamne ensuite le spectacle. Ainsi, dans le cercle qui lui est consacré, il semble délaisser son plaisir de spectateur pour répondre aux attentes d'un public en demande d'un réquisitoire en règle. Ce serait la raison pour laquelle les commentaires bienveillants du « critique aux lèvres minces » captiveraient moins les spectateurs. De plus, le narrateur ne mentionne aucune remarque réellement « critique » et argumentée formulée à l'encontre de la pièce. Quoi qu'il en soit, ces deux journalistes n'en disent pas davantage sur la qualité artistique du spectacle que des jeunes gens venus simplement assister à la représentation :

> Dans le couloir, deux jeunes gens, frisés au petit fer, très corrects avec leurs cols cassés, se querellaient. L'un répétait le mot : Infecte ! Infecte ! sans donner de raison, l'autre répondait par le mot : Épatante ! Épatante ! dédaigneux aussi de tout argument[780].

Nous pouvons avancer que les jugements des deux critiques répondent plus à leur habitus de journaliste, qu'à un jugement esthétique. Mis en scène dans un espace social, les journalistes peuvent, par leur fonction, soutenir un jugement de valeur sur la pièce de théâtre, mais deviennent eux-mêmes, selon le regard du narrateur, objets de spectacle. Le narrateur, plus que de dénigrer les deux personnages, souhaite découvrir le mécanisme par lequel agit le milieu social, c'est-à-dire, comme l'écrit Pierre Chartier, « montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue[781] ». Les journalistes deviennent alors des pantins, ressassant leur texte, aussi établi qu'institutionnalisé, pour satisfaire un public en attente de ce moment. Au fond, le rôle de ces deux critiques participe clairement au *theatrum mundi* mis en place par le narrateur dans la salle. À l'instar des mondains, des demi-mondaines, du public populaire, ils font partie du personnel de la scène de théâtre, de ce « public spécial des premières représentations » toujours inchangé. Ils se trouvent finalement dans la même position (pour ce qui est de la valeur octroyée à leur jugement) que les autres spectateurs. Bien plus que des références critiques, le narrateur n'en fait qu'un spectacle à part entière, attendu du public.

En revanche, le journaliste Fauchery qui manifestait sa lassitude face à l'engouement primesautier pour Nana (« Depuis ce matin, on m'assomme avec

---

[780] *Ibid*., p. 42.
[781] Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998.

Nana. J'ai rencontré plus de vingt personnes, et Nana par-ci, et Nana par-là ![782] ») se détache de l'ensemble du public et des membres de sa corporation. Parce qu'il n'est pas gagné par l'enthousiasme général manifesté pour Nana et compte tenu de sa fonction de journaliste, Fauchery est le personnage idoine pour analyser le récit et offrir au lecteur une opinion distanciée. Comme il est sensible au manque de talent de la « comédienne », il peut jauger de la qualité de la pièce et comprendre que son succès est fondé sur les charmes de l'actrice et non sur la valeur dramatique : son fameux article intitulé « La mouche d'or[783] » est la preuve de son discernement et suit la logique du narrateur. La teneur de cette chronique rappelle l'intitulé de la somme des *Rougon-Macquart*, « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » :

> C'était l'histoire d'une jeune fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boissons, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme[784].

Le lecteur avisé se souvient alors, grâce à ce clin d'œil, du parcours de Nana prédit dans *L'Assommoir*. L'annonce et la lecture de l'article appuient manifestement sur ces caractéristiques acerbes. Zola a choisi de ne pas retranscrire la chronique du journaliste, mais il la donne à lire par le prisme d'un lecteur représenté dans le roman, Muffat, qui « lisait lentement ».

> Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux dans les palais où elle entrait par les fenêtres.

Fauchery, « avec des cabrioles de phrases », a percé le jeu de Nana et il la montre comme aucun autre protagoniste n'a osé la voir : c'est-à-dire un démon corrupteur sous les traits voluptueux et séduisants d'une femme. Le lecteur comprend, du point de vue diégétique, le rôle que Nana va prendre dans la vie de Muffat et, du point de vue contextuel, le rapport entre l'article de Fauchery et la société du texte. Les tropes qu'utilise le journaliste, comme la métaphore de la force

---

[782] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 23.

[783] *Ibid.*, p. 235. Notons que la comparaison des femmes avec une mouche semble être une image répandue, puisque Mathieu, dans le roman éponyme de Loranger lance au sujet de sa cousine Nicole qui a fortement tendance à s'accrocher : « Méfiez-vous des mouches ! dit-il. Elles sont des ventouses au bout de leurs pattes ! » Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 47.

[784] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 235.

de la nature et la comparaison avec la mouche d'or, tendent à cristalliser Nana comme une figure négative et mortifère. Le personnage de Fauchery manie la plume de façon cinglante et ses opinions sur les pièces jouées sont assez circonstanciées pour donner un aperçu que le narrateur partage. S'il interviendra régulièrement dans le texte, le ton caustique de son article sur *La Blonde Vénus* sera le seul trait qui le liera un instant avec le narrateur.

## Le voisin

Si souvent le spectateur est clairement défini dans le texte par sa fonction, sa profession, sa place dans la société du texte, qu'en est-il du spectateur indéfini, du voisin plus ou moins inconnu ? Il est intéressant de noter avec Christophe Charle ce qu'il appelle « les habitus de spectateur[785] », variant selon le type de spectacle représenté. Si, dans certains lieux, le voisin est importun, dans d'autres, sa présence est nécessaire et participe à la représentation. Ainsi, nous pourrions dire avec Christophe Charle que les théâtres comme celui où joue Nana, le Théâtre des Variétés, ou celui de Renée, L'Empyrée-Clichy,

> […] tolèrent voire encouragent ces anciennes formes non euphémisées d'adhésion et de rejet [la claque, la cabale, le scandale provoqué, les conflits entre les divers niveaux de la salle ou entre la salle et la troupe, les interjections ou les interpellations bruyantes des spectateurs],

alors que dans d'autres théâtre (dans les romans de Lemelin et de Loranger par exemple), le silence est sacré, « attendu », voire espéré, et participe à un « désir d'art », de communion, extrêmement fort. Le voisin, dans cette optique, devient l'élément extérieur qui empêche cette fusion avec l'art. Ainsi, dans *Mathieu*, le taciturne personnage se heurte à l'enthousiasme volubile de Nicole, la voisine dont il se passerait bien. Ici, le problème du voisin importun réside dans la voix qu'il fait entendre, perçant le silence de la représentation. Cette perturbation auditive trouble le spectateur attentif qu'est Mathieu et empêche sa concentration. Alors qu'ils assistent tous deux à la répétition d'*Ondine* mise en scène par Bruno, Mathieu somme Nicole de se taire à trois reprises. Même si celle-ci a du mal à se résoudre au silence, la pénombre et le calme sont les seuls moyens pour Mathieu de se détendre et « de s'abandonner à ses impressions » : « Mathieu se mit à écouter la pièce avec un intérêt qui lui fit bientôt regretter d'être resté si longtemps étranger à cette forme d'art. [...] D'emblée, il entrait dans le jeu, surpris et ravi de ce qui lui arrivait[786] ».

Si ce n'était ce trouble-fête, le théâtre pourrait se déployer et envoûter le

[785] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 243.
[786] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 26.

spectateur. Mathieu, confronté à la pauvreté intellectuelle et économique de sa famille, dénigrant la bourgeoisie de son amie Nicole, surpris par l'émotion ressentie au théâtre, cet art de l'illusion, cherchera jusqu'à la fin du roman un lieu paisible où s'épanouir à l'abri des Autres. Héros sartrien, nous l'avons dit, il pourrait clamer « l'enfer, c'est les autres », mais son huis clos se situe dans sa prison mentale, qu'il vaincra par l'exercice physique.

Autre exemple chez Lemelin, quand Denis souhaite préserver l'espace de la représentation. Il désire un lieu pour l'art qui soit pur – rappelons-nous ici sa colère lors du spectacle à l'église où le chant de Lise est gâché par les spectateurs et la représentation de *La Buveuse de larmes* dépourvue de valeur artistique. Si l'église n'est pas un lieu approprié pour l'art, la salle qui lui est consacrée ne l'est pas davantage : le concert est parasité par le public de la Haute-Ville qui ne trouve dans l'art – nous entendons ici théâtre et musique – qu'un lieu de mondanité. Par le truchement d'un voisin représentant l'Autre, le théâtre devient le lieu emblématique des fractures sociales abordées ailleurs dans le roman. Chez Lemelin, ces divisions parcourent l'ensemble du texte et mettent en tension la Haute-Ville et le faubourg, les ambitions intellectuelles et le désir d'être un bon paroissien. Ainsi, à la fin du récit, alors que Denis grimpe vers la Haute-Ville, il se retourne et contemple le quartier : « Il se dégageait des habitations tassées une odeur de vie tenace, rétive au progrès[787] ».

Au fond, que ce soit dans le roman de Lemelin ou dans celui de Loranger, la mise en scène d'un ou de plusieurs voisins gênants vise à défendre la pureté de l'art. Le premier oppose le théâtre et la musique aux banalités populaires et aux superficialités mondaines, tandis que le second confronte deux approches du théâtre : d'un côté la troublante découverte du théâtre, de l'autre le théâtre comme nouveau passe-temps. De plus, les jugements personnels reposent uniquement sur des valeurs subjectives et non propres à l'œuvre. Contrairement à l'instance auctoriale, les gens du monde ne cherchent pas à comprendre une œuvre avec leur propre sensibilité et deviennent un contre-modèle permettant de dénoncer des jugements esthétiques infondés. Dans *Mathieu*, le personnage éponyme, celui qui s'interroge sur sa place dans la société, celui qui entreprend une réflexion philosophique et existentialiste, celui qui lit de la poésie, celui qui se transforme en homme sain et libre, condamne sans concession les réflexions futiles et le manque d'intérêt de Nicole pour l'art comme vecteur d'émotion et non seulement de statut social en marge de la bourgeoisie familiale. Un fossé se creuse entre eux : lui cherche à comprendre, tandis qu'elle ne veut que « réussir » par le biais du théâtre.

[787] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 336.

Dans ce passage, elle pratique une conversation mondaine et l'art engage moins une réflexion esthétique qu'une position de domination. Finalement, Nicole renverse l'image du théâtre qui, pour sa caste, est une fonction dégradante, en un aboutissement mondain, sorte de pouvoir suprême : se faire accepter dans deux milieux distincts. Cette distinction se retrouve également dans *Au Pied de la pente douce*, mais est contaminée par un désir opposé : Denis « se trouve déchiré entre le désir de surmonter la médiocrité de son milieu et celui, non moins fort, de n'être "qu'un gars de la paroisse"[788] ». Deux tensions s'affrontent : celle d'un idéal intellectuel élevé et celle d'une vie en accord avec son milieu puisque celui de la Haute-Ville le répugne.

Les romans de Lemelin et Loranger mettent en situation des héros qui cherchent leurs références, qui établissent progressivement leurs modèles en remettant en cause les jugements des autres personnages. Ainsi, certaines scènes de théâtre confrontent le spectateur à l'Autre et permettent de distinguer une hiérarchie des goûts. Dans *Au Pied de la pente douce*, s'il n'existe pas de lieu pour un art pur, celui-ci existe dans un idéal inaccessible car immatériel. Le grand art, la musique classique, fait office de référence et participe à la désillusion de Denis au sortir du concert et de l'église. Dans le roman de Loranger, Mathieu, après avoir été ému par les répétitions d'*Ondine*, reniera ses émotions esthétiques.

Reprenons maintenant la lecture de *La Recherche* jusqu'au moment où, durant la représentation de *Phèdre*, une voisine gênante se fait entendre et déplace l'attention de Marcel :

> À ce moment la petite dame qui était près de moi s'écria : – Pas un applaudissement ! Et comme elle est ficelée ! Mais elle est trop vieille, elle ne peut plus, on renonce dans ces cas-là. Devant les « chut » des voisins, les deux jeunes gens qui étaient avec elle tâchèrent de la faire tenir tranquille, et sa fureur ne se déchaînait plus que dans ses yeux. [...] Mais la petite dame était une actrice qui n'avait pas eu de chance et avait voué une haine mortelle à la Berma[789].

La manifestation du public pendant la représentation ne peut qu'être réprouvée par celui qui souhaite diriger toute son attention vers la scène. Marcel est déstabilisé par l'intrusion de l'Autre dans l'univers qu'il cherche à se constituer. Bien qu'il ne soit plus aussi enthousiasmé par le jeu des comédiens qu'il le fût lors de la première sortie, il déchiffre la diction et les gestes des artistes, ce qui leur permet de devenir des personnages. L'intervention de sa voisine est interprétée par Marcel comme une réaction de jalousie non pas envers les acteurs ou la pièce qu'ils jouent, mais en référence à la vie de la Berma, à l'argent gagné et dilapidé, aux

[788] Michèle Gorry, *Roger Lemelin et l'échec du héros*, *op. cit.*, f. 50.
[789] *Ibid.*, p. 40-41.

succès rencontrés. Au fond, la spectatrice n'est pas pour Marcel aussi gênante qu'elle pourrait l'être pour les autres spectateurs. Pour Marcel, l'Autre est celui qui permet de se penser soi-même. Appliqué à ce spectacle des regards, nous pourrions dire avec Régis Debray que le lecteur, et ici Marcel, assiste *via* le roman « à une bascule du devant au-dedans[790] ». En effet, la forme close permet aux regards de circuler, de se renvoyer les uns aux autres, et l'espace restreint provoque un rapprochement plus intime. Proust met ici en valeur ce que Denis Guénoun nomme le caractère « méta-physique[791] » du théâtre au sens propre : son récit se situe au carrefour du visible et de l'invisible, du dit et du non-dit, dans un « au-delà » immatériel. Dans *L'Exhibition des mots*, après avoir démontré que l'espace de la représentation est politiquement déterminé, que l'activité qui s'y déroule consiste à « exhiber » les mots, Denis Guénoun conclut en notant : « ce que fait le théâtre (dans l'espace du politique), c'est poser la question métaphysique sous le regard de la communauté rassemblée ». L'esthétique du théâtre et sa prise en compte sociale sont envisageables par la clôture de l'espace et par la théâtralité de l'action spectatrice. Autrement dit, la dimension visuelle s'enrichit aussi d'une introspection au cœur du texte : elle offre au spectateur un rôle d'acteur, mais de plus, elle permet de juger, de jauger, les actants de la scène. En effet, selon le regard qui est porté sur les spectateurs, selon leur attitude au théâtre et les qualificatifs qui les décrivent, un réseau de sens se constitue et éclaire la scène de théâtre sous un nouvel angle (dans *La Recherche*, les approches sont plurielles, multipliées par ceux qui parlent du spectacle ou ceux qui réagissent au spectacle, soit, entre autre, Bergotte, Norpois, la spectatrice, etc.).

Autant perturbateur que générateur de spectacle, le voisin devient celui que l'on regarde, que l'on écoute plus ou moins malgré soi. Or, le voisin n'est pas forcément agaçant, c'est-à-dire qui brise le charme de la représentation et violente le spectateur attentif dans son jugement esthétique. Dans le théâtre de divertissement, au contraire, une foule dissipée participe au spectacle. Ici, les manifestations des spectateurs officient tel un exutoire social à connotation vaguement culturelle. À l'Empyrée-Clichy, café-concert parisien, Renée, l'héroïne de *La Vagabonde*, évoque les manifestations du public en ces termes : « un tumulte où il y avait des bravos, des sifflets, des cris, des obscénités cordiales[792] ». Donc, le gêneur est celui qui réagit en public, mais dans un lieu où d'ordinaire l'habitus de la contemplation

[790] Régis Debray, « Pourquoi le spectacle » dans *La Querelle du spectacle*, Les cahiers de médiologie, n°1, Paris, Gallimard, premier semestre 1996.
[791] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, éditions Circé Poche, 1998, p. 37.
[792] Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 9.

individuelle et sacralisante est de mise. Alors que, durant le temps de la représentation, Mathieu est gêné par sa voisine, Marcel, quant à lui, est encombré de ses représentations préconçues. Le voisin dérange lorsque sa parole s'oppose au jugement du narrateur ou du personnage que l'on suit dans la scène de théâtre ; en somme, il constitue un contre point. Donc, la prise de parole, dans un lieu qui ne la tolère pas, engage un reproche de la part du narrateur ou du personnage et permet de déceler, *a contrario*, ses propres convictions.

## L'auditeur-spectateur

Terminons notre approche des jugements esthétiques par des « spectateurs » un peu particuliers, ceux qui, dans *Mathieu*, assistent aux enregistrements de radiothéâtre. La première partie du roman de Loranger, *Mathieu*, ouvre une porte sur les rouages du monde radiophonique grâce aux Cinq-Mars, les cousins de Nicole. L'action se passe à Montréal, dans une famille bourgeoise, les Beaulieu, dont la fille Nicole souhaite se lancer dans le théâtre. Cette vocation soudaine est présentée dans le texte comme une nouvelle lubie de la jeune fille et elle se confronte rapidement à la réalité du métier grâce à ses cousins, Bruno et Danielle Cinq-Mars, qui se sont déjà engagés dans cette voie, désireux de satisfaire, comme le dit narrateur, le « démon du théâtre[793] ». Détrompant Nicole qui souhaite « donner un but sérieux à sa vie », Bruno souligne « à quel point l'art dramatique est un art difficile et qui exige des sacrifices[794] ». Suite à l'échec d'*Ondine*, Bruno signe un contrat d'exclusivité pour un programme radio quotidien financé par Étienne Beaulieu pour que l'argent gagné permette de remettre la troupe à flot et de monter *Les Mouches* de Sartre. Déjà se creuse entre la classe « amphibie[795] » (terme employé par Bruno pour caractériser les comédiens) et la classe bourgeoise, représentée par Nicole, un fossé de taille : pour les artistes, un programme radio constitue « leur pain quotidien[796] », le « véritable gagne-pain de ses interprètes[797] », subsistance que Nicole leur procure grâce à l'apport financier de son père. Dans le monde du théâtre, les émissions radiophoniques accaparent les artistes, au détriment des répétitions pour les projets moins porteurs, et sont présentées dans le texte comme source principale de revenus pour les comédiens[798].

La première scène de théâtre à la radio ouvre le chapitre IV et présente d'un

[793] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 63.
[794] *Ibid.*, p. 42.
[795] *Ibid.*, p. 119.
[796] *Ibid.*, p. 62.
[797] *Ibid.*, p. 30.
[798] C'est en effet grâce à la radio que les comédiens gagnent leur vie, le texte faisant ainsi écho à la vogue du radioroman proposé en 1935 par Robert Choquette.

côté les spectateurs du programme (Nicole, Étienne, Albert et Mathieu) et, de l'autre, la table des comédiens. Nicole, fidèle à son image de jeune fille superficielle, est « indifférente au texte, ne songe[ant] qu'à s'étonner de retrouver Danielle avec des cheveux bruns[799] ». L'enthousiasme de Nicole à vouloir faire du théâtre profite aussi à son mari, Albert, qui ne voit dans les artistes que l'image stéréotypée d'« une classe de gens reconnus pour la légèreté de leurs mœurs, parmi lesquels un homme habile devait pouvoir recruter des proies intéressantes ». Albert synthétise le lieu commun du spectateur masculin : il dénigre la culture et les joies de l'esprit pour y préférer le concret des corps et des plaisirs charnels.

Suivant une tout autre optique, Mathieu est sensible au travail des comédiens et cherche à comprendre ce qui les exalte et les fait vivre. Alors qu'il observe avec attention Danielle – qui l'avait déjà ému lors d'une répétition d'*Ondine* –, il lui découvre une petite ride.

> Brusquement ému, il sentit monter en lui, en même temps un vague instinct de protection, le désir beaucoup plus précis de prendre la jeune fille dans ses bras et de la posséder avant qu'il ne soit trop tard, comme si ce signe de vieillissement devait entraîner sa décomposition immédiate. Cette petite ride, soulignant le caractère éphémère de la beauté de Danielle, lui rendait cette beauté plus précieuse d'être ainsi menacée. Plus accessible aussi. Il la suivit des yeux jusqu'au micro, écoutant sa voix avec anxiété, y cherchant une défaillance, quelque chose comme une ride sonore qui confirmerait l'autre. Mais la voix s'éleva, pure, claire, disciplinée[800].

La place de Mathieu dans le studio est celle d'un auditeur privilégié puisqu'il entend le programme tout en suivant l'action du regard, ce qui n'est pas donné à un auditeur classique. D'ailleurs, dans ce roman, les pièces radiophoniques sont toujours décrites de l'intérieur de la scène, comme vues du studio et non comme seules traces sonores[801]. De là, la radio perd son caractère strictement auditif pour devenir un spectacle convoquant tous les sens. Ne s'appuyant que sur la voix, la radio permet à la comédienne de jouer son rôle sans que son visage ne la trahisse. Et s'il est question de rides dans ce passage, la répétition d'*Ondine* décrite plus tôt dans le récit révèle les artifices optiques que le théâtre doit mettre en œuvre (les cheveux teints par exemple) et dont la radio se passe. Dans ce cadre, le regard porté sur les comédiens est le moyen pour Mathieu de participer à l'émission, de

[799] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 81.
[800] *Ibid.*, p. 82.
[801] La réciproque existe aussi : nos recherches nous ont amenée à croiser des textes radiophoniques avec pour sujet une scène de théâtre. Dans *Soir de première* de Robert Choquette, pièce diffusée pour la première fois le 4 juin 1933, les personnages mènent une réflexion sur la manière de jouer des comédiens. Les réalités se confondent et le jeu du radiothéâtre s'organise en parallèle avec le jeu de la pièce jouée. Ici, la mise en abyme est utilisée pour dérouter l'auditeur mais aussi pour lui faire découvrir la pratique de la mise en scène et l'univers des coulisses du spectacle.

s'imprégner de la communauté des artistes et de leur rôle dans la troupe. La ride de Nicole devient la marque de son humanité, sa voix claire et pure celle du travail de l'artiste, la marque du métier, de son professionnalisme. Mathieu, en s'attardant sur ce détail, dépasse le regard du spectateur lambda pour devenir analyste du jeu, des techniques du théâtre. Il devient dès lors un méta-spectateur, celui qui contemple le travail et non son produit, qui s'émerveille et est troublé par la transformation, le décalage entre acteur et personnage.

L'opinion d'Étienne, le père de Nicole, est plus proche de l'intérêt que porte Mathieu au jeu théâtral qu'à celui fondé sur les apparences de sa fille et de son gendre. Si Étienne est présent à cet enregistrement et qu'il accepte d'en commanditer le programme, c'est tout d'abord pour assouvir sa curiosité de découvrir l'auteur du journal intime retrouvé dans sa voiture. Comme il suppose qu'il appartient à l'un des comédiens de la troupe de son neveu, Bruno Cinq-Mars, il se rapproche d'eux pour mieux les comprendre et cerner l'auteur de ce texte. Mais ce n'est pas uniquement par curiosité ou voyeurisme qu'il souhaite assister à l'ensemble des enregistrements, c'est aussi parce qu'il s'intéresse précisément au travail des comédiens :

> Cette faculté qui permettait aux interprètes de rejeter tout ce qui est étranger au texte et d'exprimer les sentiments les plus divers, dans une complète absence de décors, de costumes et de tout accessoire extérieur susceptible de leur créer un climat propice, le remplissait à la fois de stupéfaction et d'admiration[802].

Étienne est étonné par la capacité des artistes à s'extraire de la réalité pour rendre présents, seulement par leur voix, des personnages, un univers créé de toutes pièces et immatériel. Les qualités nécessaires pour faire du théâtre ou du radiothéâtre sont soulignées au profit du second : pour Étienne, il semble plus difficile de jouer un personnage sans s'appuyer sur des éléments concrets. Au-delà de ces considérations sur la pratique théâtrale, cette première scène d'enregistrement présente les divergences de point de vue des spectateurs, selon leur intérêt pour le théâtre et selon leur position dans la société. Albert, le bourgeois, souhaite surplomber la situation, tandis que Nicole espère intégrer cet autre monde. L'appartenance au monde bourgeois et la peur d'être déclassé sont représentées par la mère de Nicole, tandis que le père de cette dernière, Étienne (et dans une certaine mesure Mathieu) figure une position de recul, de « non-situation ». Ils ne sont pas complètement intégrés à leur milieu (Étienne occupe régulièrement et en catimini un studio à Montréal pour s'extraire d'un carcan familial qui l'étouffe), tandis que Mathieu tente de sortir de sa condition prolétaire. La position du spectateur dans le

[802] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 84.

texte et son jugement esthétique est donc étroitement lié à son statut social et à sa situation dans le milieu, plus ou moins en marge.

La seconde scène d'enregistrement est cruciale : elle ouvre le premier chapitre de la seconde partie du roman et permet de faire ressortir, selon le regard dirigé sur les comédiens ou sur le milieu du théâtre, l'opinion de ces auditeurs-spectateurs envers le théâtre. Plus qu'auditeurs d'un enregistrement radio, ils sont spectateurs d'un milieu et représentants d'une classe sociale. Ce choc des classes définit en partie les distinctions sociales. Dans cette seconde scène d'enregistrement, le même dispositif séparant les spectateurs des acteurs est reproduit : deux bulles se font face et différencient concrètement le milieu des artistes du milieu des bourgeois – représenté cette fois par Étienne, Eugénie et Nicole Beaulieu. Bruno regarde ce face à face des espaces comme un clivage répondant à des critères socio-économiques : « côté capitaliste et côté peuple, songeait-il en regardant tour à tour les deux vitres. Au milieu, comme trait d'union les artistes, race amphibie...[803] ». Cette réflexion constitue non pas une approche esthétique ou politique du théâtre, mais plutôt un regard anthropologique porté sur les artistes par un artiste. Il ajoute même à l'attention de Nicole, surprise de voir son ancienne bonne, Michelle, faire du théâtre, que « ce n'est pas de [sa] faute si la plupart des comédiens viennent du peuple. En général, la cuisse de Jupiter produit plus de financiers que d'artistes[804] ». Pourtant, dans le roman, tous les artistes sont d'ascendance bourgeoise, à une exception près : l'ancienne domestique des Beaulieu[805].

Aux antipodes du monde théâtral, Eugénie désapprouve fortement les velléités artistiques de sa fille, mais n'ose « dire devant son neveu à quel point elle blâmait sa fille de vouloir se mêler à un milieu qui lui paraissait de moins en moins recommandable[806] ». Voir sa fille s'acoquiner à un monde où son ancienne bonne, partie sans préavis et à grand fracas, est acceptée, semble être pour elle le comble du déshonneur. Fidèle à ses enquêtes sur l'univers des gens qu'il croise, Étienne profite de son rôle de commanditaire pour observer le travail des artistes ; depuis le début

---

[803] *Ibid.*, p. 119.
[804] *Ibid.*, p. 118.
[805] C'est aussi le cas d'une manière plus générale. Comme Anthony Glinoer le rappelle : « La bourgeoisie, symbole d'une société capitaliste qui ne peut admettre la supériorité native de l'artiste, alors que le peuple, cette hypostase du prolétariat tantôt célébré et tantôt méprisé, est inaccessible précisément parce que l'artiste est issu des rangs de la bourgeoisie ; tout cela est connu depuis Paul Bénichou (*Le Sacre de l'écrivain*, 1971), Michael Löwy et Robert Sayre (*Romantisme et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, 1992) et bien sûr Sartre (*Qu'est-ce que la littérature* ?, 1948) et Bourdieu (*Les Règles de l'art*, 1992) » Anthony Glinoer, « Ce que la littérature fait à la sociologie de l'Art, Remarques à propos de L'Élite artiste de Nathalie Heinich », *Revue Contexte*, Notes de lecture, [en ligne]. Disponible sur : http://contextes.revues.org/index174.html#bodyftn8 (consulté le 4 août 2011)
[806] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 120.

des enregistrements, « il n'avait pas manqué une seule émission[807] ». Nicole, quant à elle, cherche à se faire accepter de ce monde marginal auquel elle ne fait pas encore partie. Pourtant,

> Nicole, […] depuis quelques mois affectait le genre artiste, portait un grand béret de velours et avait entouré son col d'un foulard de couleurs vives noué d'une façon habilement négligente qui enlevait toute importance au luxe de son manteau[808].

La jeune fille se plie à l'image qu'elle a du monde du théâtre, en revêtant la panoplie de l'artiste. Son style vestimentaire est travaillé de façon à balayer les marques de ses origines bourgeoises et ressembler à une artiste bohème afin, de manière tout à fait superficielle, d'être admise dans ce microcosme.

La confrontation, non seulement des deux univers – théâtral et bourgeois –, mais aussi celle des maîtres avec leur ancienne employée de maison, met en exergue la distance qui sépare les deux mondes. Si le roman ne cesse de les renvoyer dos-à-dos et de considérer le fossé qui les sépare, ce sera sur le mode de l'ironie, dans la dernière scène d'enregistrement. À la fin de cette deuxième séquences, Bruno annonce que Nicole fera partie du prochain épisode, tenant le rôle de la bonne, face à Michelle, qui sera, dans un retournement de situation cocasse, la maîtresse de maison acariâtre. L'argument de ce radiothéâtre fournira à Michelle, représentante ici de la classe populaire, l'occasion de se venger du joug de ceux pour qui elle travaillait, de ceux, donc, qui possèdent le capital économique.

L'enregistrement de ce troisième épisode est narré au chapitre VI et se déroule, cette fois, en l'absence d'Étienne. Les railleries fusent et soutiennent l'ironie de la narration : la distribution des rôles renverse le statut social des comédiens, puisque Nicole tient « l'emploi d'une femme de chambre et [doit] subir les insolences de Michelle [la maîtresse de maison] qui mor[d] dans les mots avec un plaisir évident. » La joie toute innocente de Nicole à faire partie de l'Union des Artistes (elle est fière, songe-t-elle, de « pouvoir montrer une carte qui dit qu'on est une artiste[809] ») est vite contrée par la férocité que met Michelle à se venger de son ancienne patronne. Danielle va même devoir intervenir en faveur de Nicole (« Michelle met trop de violence dans cette scène[810] »), mais se fera rabrouer par Bruno qui défend la jeune comédienne. Se joue, en filigrane du sketch, une autre scène, celle des désirs et des orgueils bafoués : Nicole tente de se faire accepter par la troupe en courbant l'échine face au comportement de Michelle (« Bien que sa

[807] *Ibid.*, p. 113.
[808] *Ibid.*, p. 116.
[809] *Ibid.*, p. 168.
[810] *Ibid.*, p. 170.

vanité fût cruellement atteinte, la jeune femme parvenait à faire bonne figure, espérant que son ennemie, en l'accablant de la sorte, lui attirerait la sympathie générale[811] »). Le lecteur comprend avec les autres membres de la troupe que Michelle, « capable d'élan et de calcul[812] », tente de manipuler Bruno pour obtenir un emploi dans la pièce de théâtre qu'il monte. À la question brutale de Bruno, « Est-ce toi ou moi qui dirige ici ? », Danielle, lucide, répond : « Ce n'est ni toi, ni moi, Bruno ; c'est Michelle[813] ». Comme Bruno occupe dans le roman le rôle du directeur de troupe, Danielle ne voit pas d'un bon œil ce rapprochement, autant amoureux que professionnel, et se rend compte que Michelle prend de plus en plus d'importance dans la vie de son frère et de la troupe.

La position du spectateur dans cette dernière scène est ambiguë. En effet, il n'y a pas, cette fois, à proprement parler de « spectateur » à l'enregistrement. Toutefois, l'attention que les interprètes portent les uns aux autres n'est pas celle de comédiens sur un plateau. Les personnages sont ici doublement acteurs : pris dans deux « récits », deux lieux de rencontre et d'opposition : le jeu et le réel. Ce qui se joue dans le radiothéâtre fait trop écho à une réalité certaine des comédiens pour la mettre à distance et la porosité entre le travail d'enregistrement et la vie quotidienne est ici patente. De plus, cette scène est singulière par rapport à l'ensemble du *corpus* puisqu'elle ne rassemble pas, mais au contraire, sépare. Si, dans les scènes de théâtre abordées précédemment, les spectateurs étaient divisés par l'architecture ou leur milieu social, la narration les réunissait dans le lieu. Ici, bien qu'ils soient dans le même espace, la séparation, déjà connue, est marquée de plus belle. Les comédiens sont coupés de la salle réservée aux spectateurs, et ceux-ci ne sont mentionnés que par voie métonymique, *via* la salle réservée aux commanditaires.

Enfin, la troisième scène d'enregistrement déplace la dichotomie entre le milieu bourgeois et celui plus populaire, confrontant les personnages les uns par rapport aux autres. À ce moment du récit, le caractère de Nicole s'affine et la narration lui ajoute un peu plus d'esprit critique, permettant ainsi sa réelle entrée dans le monde artistique. Alors que Michelle hurle son rôle, Nicole lui objecte qu'une femme du monde « ne parle pas sur ce ton à une domestique[814] ». Déterminée et observatrice, Nicole arrivera d'ailleurs à ses fins et créera une compagnie théâtrale qui connaîtra un vif succès. De plus, hormis ces querelles et ces rancunes, la troupe apprend lors de cet enregistrement que Mathieu est engagé comme critique de théâtre. Les artistes se désespèrent de cette nouvelle : Mathieu

[811] *Ibid.*, p. 169.
[812] *Ibid.*, p. 170.
[813] Ibid., p. 171.
[814] *Ibid.*, p. 170.

n'a, à leurs yeux, pas l'ombre d'un talent et ils supposent qu'il appendra son métier de journaliste « à leurs dépens[815] ». Les remarques négatives fusent et renforceront la volonté de Mathieu de se venger – il dénigrera plus ou moins la représentation des *Mouches*. Son analyse dépréciative, si elle avait paru, aurait pu mettre en péril la troupe. (Alors que sa page était en train d'être imprimée au journal, Mathieu s'est rendu compte du coup qu'il portait à la troupe et a demandé le retrait de son article.)

Loranger travaille, par le biais de ces scènes de radiothéâtre, sur les stéréotypes associés aux artistes et aux bourgeois. Bruno est défiant envers le capitalisme et les bourgeois ; Eugénie est effrayée par ce monde où sont admises les filles du peuple ; Nicole, cherche à se faire accepter par tous les moyens ; Étienne, l'homme curieux, est plutôt effacé ; et enfin, Mathieu est le seul à chercher les traces de la pratique artistique, les rouages du jeu théâtral, à vouloir démêler le vrai du faux. De plus, dans les deux premières scènes de théâtre à la radio, une grande partie des principaux personnages du roman est rassemblée et dévoile leur idiosyncrasie, ce qui ne sera pas le cas lors de la réception chez les Beaulieu qui suivra la première d'*Ondine* et où les personnages du roman joueront chacun un rôle. Le théâtre, et plus précisément le regard sur le théâtre, permet de révéler l'identité de chacun.

Dans le roman, malgré la « compromission » économique, le radio-théâtre est un art véritable, mais permet surtout, dans la narration, de redéployer les sèmes du faux, du paraître, du regard. Ainsi, la scène d'enregistrement, comme la scène de théâtre, s'organise selon les *topoï* définis précédemment (le factice, la mondanité, la séparation des milieux). Toutefois, elle ajoute une nouvelle dimension, en orientant les personnages dans leur trajectoire textuelle. L'apprentissage du théâtre et de son milieu se fait par le personnage de Nicole, les difficultés techniques et esthétiques sont soulevées par les artistes, Bruno et Danielle. De l'autre côté de la sphère sociale, la famille de Nicole fait figure de personnages conservateurs et Étienne tient le rôle de spectateur véritable, d'entre-deux, curieux tout en se tenant à distance de chacun.

Finalement, si, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette thèse, le théâtre est un lieu de monstration des corps en scène, il est aussi, majoritairement, un lieu de rassemblement. Les personnages qui sortent au théâtre sont attentifs à l'assemblée des spectateurs et rares sont les textes qui ne les mentionnent pas. Dans notre *corpus*, seules deux scènes de théâtre omettent, dans la narration, l'espace concret de la salle (et donc, les spectateurs). C'est le cas pour la sortie au Théâtre-Italiens dans *La Curée* de Zola et pour celle de *Dinah Samuel* de

[815] *Ibid.*, p. 172.

Champsaur, toujours pour une représentation de *Phèdre*. Dans les autres scènes de théâtre, le type de spectacle représenté permet aux spectateurs d'être attentifs les uns aux autres : soit le théâtre est explicitement en arc de cercle, soit leur place dans la salle leur permet de voir les autres spectateurs. C'est le cas dans *Le Termite* de Rosny et pour la sortie au théâtre de Justin et Laurent à l'Université populaire par exemple. L'espace représenté dans le texte met en évidence, dans ces deux derniers cas, la circulation des regards (dans *Le Termite*, les personnages sont dans une loge surplombant les spectateurs et le plateau ; dans *Cécile parmi nous*, la position légèrement en retrait de Laurent et Justin, au fond de la salle, leur permet de prendre du recul et d'englober l'ensemble de l'espace théâtral). Que ce soit la séparation du public selon son rang social ou sa fédération dans l'espace théâtral, les romanciers font de la scène de théâtre un lieu de rassemblement pour unir ou confronter les personnages. Leurs positions dans le lieu, les relations qu'ils engagent avec leurs voisins, la manière dont ils se comportent dans l'espace de la représentation, permettent au narrateur de définir les personnages, de préciser leur caractère (*Monsieur Teste*), de dévoiler les réseaux de sociabilité (*Nana*) ou encore de situer socialement le personnel culturel (*Mathieu*). Teste, Servaise et la Renée vagabonde, contrairement à Mathieu, sont assez distants du spectacle de la salle pour en décrypter les lois et restent, ainsi, en dehors de son influence. Le thème de la sortie au théâtre reprend donc les éléments fondamentaux du *corpus*, mais les structure différemment, pour opposer non seulement le créateur solitaire (Teste retiré de la foule), mais aussi le sentiment, froid et cérébral de la fusion, de l'oubli de soi, de la communion à l'expérience esthétique. Dans d'autres cas, comme celui du roman de Loranger par exemple, Mathieu ne parvient plus à voir juste, à participer à la fusion avec les comédiens à cause de Nicole. Il voudrait admirer le spectacle, mais les commentaires futiles de sa cousine l'en empêchent. Marcel, comme Mathieu, se trouve dans une position instable : il est partagé entre le désir d'être pris par la pièce et celui d'en saisir toutes les subtilités déjà soupçonnées par ses lectures. Alors que Mathieu est neuf de toutes idées préconçues sur le théâtre, Marcel, grâce à sa culture, connaît déjà les trésors d'une représentation.

Certes, l'espace social du théâtre n'est pas indépendant du théâtre du corps. Pour exemple, l'architecture de la salle, cloisonnée par les loges, devient pour le roman un élément narratif fort qui permet de recréer ou de dynamiter cette séparation spatiale. Lieu de monstration, lieu de séduction, la loge devient l'attribut synecdochique du théâtre et dépasse le seul critère social pour assumer le rôle d'espace de représentation. Le territoire réservé aux spectateurs devient par là un espace de mise en valeur des personnages, participant à la mise en scène de soi. Mises en scène corporelle et sociale se marient dans l'espace de la représentation,

sans vraiment tenir compte du spectacle joué. Pourtant, celui-ci n'est pas anodin et mérite que l'on s'y attarde.

# TROISIÈME CHAPITRE

# POÉTIQUE DE LA SCÈNE DE THÉÂTRE

> « Le spectateur [...] est là et, en même temps, il n'est pas là »[816]
>
> « Tous à nouveau recommencent à écouter avec les yeux ouverts […] »[817]

Après nous être préoccupée de ce qui appartenait à la périphérie du théâtre (les costumes, les lumières, les décors), à ses enjeux institutionnels et à ses structures de hiérarchisation, nous pouvons maintenant fixer notre attention sur l'insertion du médium théâtral et les échos que l'art dramatique cultive avec le roman qui le contient. Nous consacrons donc cette dernière partie à examiner des échos narratifs que la scène de théâtre entretient avec le récit qui l'enchâsse et à réfléchir sur la présence de l'œuvre dans l'œuvre, d'un théâtre « de la parole », pour parler avec André Belleau[818], quoique nécessairement contextualisé. Il s'agit d'envisager le théâtre sous son angle artistique, de prendre en compte la scène de théâtre comme la présentation d'une œuvre dans le roman, comme élément de réflexion sur soi, de réalisation du projet littéraire. Que les récits enchâssés et enchâssant concordent ou non ne sera pas notre priorité puisque nous comptons nous pencher sur les liens que la scène de théâtre nouent avec la diégèse ; c'est aussi en analysant les divergences entre les récits que le rendement narratif de la scène de théâtre se déploiera.

Mais avant de relever les limites de la scène de théâtre, il importe de s'attacher à la place qu'elle occupe au sein du roman. Un relevé nous indique que, dans les romans de notre *corpus*, six scènes[819] ouvrent (plus ou moins) le récit, treize[820] en occupent le cœur et quatre[821] le terminent. Ce repérage « topographique » nous permet de poser quelques hypothèses. Pour faire parler les

---

[816] Peter Brook, *L'Espace vide*, *op. cit*., p. 76.
[817] Louis Jouvet, *Témoignage sur le théâtre*, cité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, *op. cit.*, p. 45.
[818] André Belleau, *Le Romancier fictif*, *op. cit.*, p. 77.
[819] *Nana, Dinah Samuel, Bel-Ami, Monsieur Teste, La Vagabonde, À la Recherche du temps perdu.*
[820] *Marthe*, *La Faustin*, *Zo'har*, *Le Tréteau*, *Le Débutant*, *Le Cœur est le maître*, *Au Pied de la pente douce*, *Mathieu*, Phèdre dans *La Curée, Cécile parmi nous*, *L'Invitée, Aurélien*, *Jean-Christophe*.
[821] La représentation des *Amours de Narcisse et de la nymphe Écho* dans *La Curée, Sixtine*, *Le Termite*, *L'Homme tombé*.

chiffres, notons que les scènes de théâtre placées dans le premier tiers du roman et celles qui opèrent en pivot de la diégèse sont plus nombreuses que celles qui se positionnent en fin de texte. Du point de vue purement statistique, cela correspond à une majorité écrasante, soit près de quatre-vingt pour cent de notre *corpus*. Pour reprendre les termes de Lucien Dällenbach, la scène « réfléchit[-elle] avant terme à l'histoire à venir[822] » ou « réfléchit[-elle] l'histoire en découvrant les évènements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit » ? Pour le dire autrement, ainsi placée, peut-on parler avec Dällenbach de lecture prospective ou rétroprospective ? Si tel était le cas, la forte majorité de ces scènes soutiendrait, suite à nos précédentes analyses, notre première hypothèse, celle de l'utilisation du théâtre comme médium idéal pour poser le décor, le milieu dans lequel les personnages évoluent, ainsi que leur position sociale. *A contrario*, placée plus loin dans la diégèse, peut-elle être rétrospective, soit « réfléchir après coup à l'histoire accomplie » ? Les analyses à venir répondront à ces questions. Mais avant de voir les échos entretenus entre la scène et le roman, commençons par questionner la construction romanesque de la scène. Les jalons ainsi posés permettront de mener les analyses qui concluront notre étude.

# I. COMPOSITION DE LA SCÈNE DE THÉÂTRE

Supposer que la scène de théâtre emmène à plusieurs endroits du texte ne revient pas à penser le passage comme tout à fait poreux dans le récit. Ainsi, en quoi peut-on parler de tout et de partie concernant la scène de théâtre dans le roman ? Pour le dire autrement, comment la scène de théâtre est-elle délimitée dans le temps et l'espace de la narration ? Quelles sont les topiques qui lui sont propres ? Pour répondre à ces questions, nous allons discerner les *topoï* du déplacement, de l'entrée dans un lieu, d'introduction à autre chose, bref, la préparation narrative propre à la scène de théâtre, nous regarderons ensuite ses enjeux dans le texte.

[822] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p. 83 ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, du Seuil, 1970, p. 77.

# A. LA DÉLIMITATION DE LA SCÈNE DE THÉÂTRE

L'étude des *topoï* d'entrée et de sortie (entre ouverture et clausule de la scène de théâtre, mais aussi entre l'entrée et la sortie du lieu de représentation) sera l'occasion de lire plus précisément les modes opératoires du théâtre dans le roman.

## 1. La préparation à la sortie

### Un grand moment à venir

Dans la somme proustienne, avant la première scène de théâtre, le narrateur prépare le moment à venir. Les premières joies provoquées par le théâtre apparaissent dès la découverte des affiches de spectacles sur les colonnes Morris et à la lecture des textes de Bergotte sur la prestation de la Berma dans *Phèdre*[823]. Bien que cette première sortie au théâtre se place sous le signe de la déception, le jeune Marcel, « tant [qu'il] n'eu[t] pas entendu la Berma, éprouvai[t] du plaisir[824] ». Chaque élément qui le rapproche du théâtre participe à sa joie : des marronniers du square qu'il traverse pour rejoindre le théâtre, aux contrôleurs qui ne prêtent pas attention aux spectateurs, jusqu'à l'image qu'il se fait de la Berma, arrivant au théâtre, sortant de sa voiture, donnant ses instructions. L'attente, l'imagination de Marcel sont à leur paroxysme : bien avant la sortie, son désir d'entendre la Berma est attisé et participe à magnifier le spectacle à venir.

> Un Carpaccio à Venise, la Berma dans *Phèdre*, chefs-d'oeuvre d'art pictural ou dramatique que le prestige qui s'attachait à eux rendait en moi si vivants, c'est-à-dire si indivisibles, que, si j'avais été voir Carpaccio dans une salle du Louvre ou la Berma dans quelque pièce dont je n'aurais jamais entendu parler, je n'aurais plus éprouvé le même étonnement délicieux d'avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves. Puis, attendant du jeu de la Berma des révélations sur certains aspects de la noblesse de la douleur, il me semblait que ce qu'il y avait de grand, de réel dans ce jeu, devait l'être davantage si l'actrice le superposait à une oeuvre d'une valeur véritable au lieu de broder en somme du vrai et du beau sur une trame médiocre et vulgaire[825].

Pour sa première sortie au théâtre, si Marcel choisit de voir *Phèdre*, c'est qu'il connaît la pièce par cœur et que cette connaissance sera pour lui le moyen de relever la richesse de l'œuvre. Dès lors, le jeu servira le chef-d'œuvre au lieu de

[823] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 15.
[824] *Ibid.*, p. 17.
[825] *Ibid.*, p. 13.

suppléer au vide artistique d'un texte médiocre. C'est la raison pour laquelle il tient tant à cette matinée au Français : il va enfin avoir sous les yeux l'objet de ses rêves, dans le cadre qu'il a idéalisé. Cette image est construite suivant les critères bien particuliers, plaçant au centre la *Phèdre* de Racine, interprétée par la Berma, comédienne reconnue et acclamée dans la société du texte – et Carpaccio, admiré à Venise, seul lieu pour Marcel où peuvent se dévoiler les peintures de l'artiste vénitien. L'« étonnement délicieux » ne peut être atteint que si la réalité correspond à « l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de [...] rêves ». Ensuite, si Marcel connaît *Phèdre* sur le bout des doigts, il attend du passage à la scène la pleine réalisation du potentiel littéraire et scénique du texte. Ainsi prendront forme d'autres aspects de la pièce, mis en évidence par le jeu de la Berma. Mais son plaisir ne peut atteindre l'absolu souhaité que si cette grande actrice met ses talents au profit d'un texte à la qualité irréfutable, dont le nom est « transparen[t], rempl[i] seulement de clarté, tant l'œuvre [...] était connue, illuminée jusqu'au fond d'un sourire d'art[826] ». Donc, ici, Marcel place *Phèdre*, pour ce qui est du texte, et la Berma, pour ce qui est de l'interprétation, au sommet d'une hiérarchie artistique, seule « union » qui puisse lui procurer le plaisir absolu, un équivalent, dans la réception, du statut accordé à la création (de Racine) et au jeu (de la Berma).

Encore, dans la salle, son plaisir est intense : outre le spectacle à venir, l'architecture en fer à cheval devient source de distraction et d'inspiration.

> Je fus heureux aussi dans la salle même ; depuis que je savais que – contrairement à ce que m'avaient si longtemps représenté mes imaginations enfantines – il n'y avait qu'une scène pour tout le monde, je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule ; or je me rendis compte qu'au contraire, grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre ; ce qui m'explique qu'une fois qu'on avait envoyé Françoise voir un mélodrame aux troisièmes galeries, elle avait assuré en rentrant que sa place était la meilleure qu'on pût avoir et qu'au lieu de se trouver trop loin, s'était sentie intimidée par la proximité mystérieuse et vivante du rideau[827].

Dans ce passage, l'accent est mis sur la perception offerte par l'architecture de la salle. Pour Marcel, l'imaginaire qu'il se fait, déjà petit, d'une salle de spectacle participe à son émotion lorsqu'il la découvre. De plus, alors qu'il pense que la foule empêche de voir, il se rend compte que l'architecture sert le théâtre et devient le « symbole de toute perception ». Si le personnage se dit rétrospectivement « heureux aussi dans la salle même », c'est également parce que la salle devient à son tour une scène et qu'elle est exposée à la vue de tous comme un des spectacles à apprécier.

---

[826] *Ibid.*, p. 14.
[827] *Ibid.*, p. 18.

Enfin, ce qui, pour Françoise, est mystérieux et inquiétant, s'avère être l'un des éléments participant à l'illusion, ce fameux rideau séparant le plateau de la salle, le monde des vivants d'un monde sibyllin. Tout est mis en place pour créer un événement, attendu et plaisant. La construction narrative de ce passage dépend en partie du rendement heuristique de l'attente que le narrateur exploite pleinement, remontant aux lectures préalables de Marcel, à son désir d'enfant inquiet de ne pas être satisfait (malade, le médecin lui déconseille de sortir).

Ce thème de l'attente est aussi exploité dans un tout autre roman et engage, nous allons le voir, d'autres conséquences dans le texte. La scène de théâtre dans *Cécile parmi nous* est en partie écrite sous ce signe : explicitement, Justin attend Laurent pour l'amener à l'Université populaire écouter *La Nouvelle idole*. Laurent, pour ne pas être en retard, accélère le pas (il « marchait à pas pressé[828] »), regarde l'heure (« Quelle heure est-il ? »), repère de loin son lieu de rendez-vous (« Voilà déjà la place de la Bastille ») et, étonné, aperçoit Justin (« Justin déjà! »). Ce dernier, impatient, réclame à deux reprises de se hâter (« dépêchons-nous[829] »). Les personnages réunis, la marche se poursuit, rapide, ponctuée de discussions entretenant un lointain rapport avec le théâtre. Dès l'arrivée des personnages sur le lieu de la représentation, la conservation engagée s'arrête et la narration, jusque-là reproduisant les pensées de Laurent puis le dialogue entre les deux amis, devient, à l'injonction de Justin omnisciente (« ne me quitte pas d'une semelle »). Le narrateur externe décrit alors les couloirs, les personnages qui le peuplent, l'atmosphère de ce lieu. Justin, en guide avisé, ajoute quelques remarques à destination de son ami. Ils deviennent alors spectateurs du spectacle (*La Nouvelle idole*) et du lieu dans lequel il se joue (l'Université populaire). Attente et excitation sont liées dans le texte, passant des méditations du promeneur (Laurent) à l'énergie de Justin qui souhaite parler de Suzanne (la sœur de Laurent dont il est amoureux). Justin aborde d'ailleurs ce sujet avant d'arriver à l'Université populaire et y revient dès la fin de la représentation, encouragé par Laurent. En trente minutes, comme le précise le narrateur, et quelques paragraphes plus tard, la scène de théâtre est terminée. Le retour sur le boulevard permet de reprendre la conversation restée en suspens. Nous l'avons vu, cette scène de théâtre est l'occasion d'aborder le sujet du théâtre « populaire » et de le présenter comme inopérant, déjà dépassé par les réflexions marxistes. Finalement, ce sont ici les déplacements, accompagnés des conversations des deux protagonistes, qui semblent plus importants que le théâtre en lui-même. L'intérêt se situe donc dans le fait « d'aller » au théâtre, plutôt que d'y être : le but de la scène de théâtre est désamorcé, renvoyant le lecteur aux limites de la scène. Le

[828] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 846.
[829] *Ibid.*, p. 847.

suspense que Justin met en scène en annonçant qu'il souhaite parler de Suzanne juste avant d'entrer dans l'Université populaire, ajouté à la méfiance de Laurent pour les « idéologues » et son désintérêt pour la représentation théâtrale, ne permet pas la réalisation de la scène de théâtre comme endroit artistique. L'attente de Laurent se déplace du théâtre à ce que Justin annonce sans dire et l'intérêt du théâtre comme spectacle (la dramaturgie, la scénographie, etc.) évolue en une curiosité pour les questions idéologiques et sociales qui informent le projet, d'où la discussion sur Marx qui suit la sortie.

## Une distraction quotidienne

Le roman souligne les marques de la préparation à la sortie en s'intéressant à divers paradigmes, il s'agit donc maintenant de les relever dans le texte. Si pour Marcel, la déambulation participe au plaisir, il n'en est pas de même chez Aurélien qui, dans le roman éponyme d'Aragon, trépigne d'impatience (souvenons-nous de sa « hâte fébrile[830] » à s'habiller). D'autres textes insistent sur la sortie au théâtre sans pour autant préparer les personnages ou indiquer l'attente, le déplacement. Une marque bien plus textuelle peut séparer la scène de théâtre du reste du récit : le passage marqué à un paragraphe distinct (*La Curée*, *Monsieur Teste*) ou le changement de chapitre (*Zo'har*, *Le Termite*, *Cécile parmi nous*) attirent l'attention sur l'importance du moment à venir. Même si celui-ci est présenté comme une simple distraction, il s'avèrera déterminant.

Autre roman, autres enjeux : la scène de théâtre dans *Dinah Samuel* ne reproduit pas les mouvements de sortie et d'entrée dans un lieu, mais se délimite par ce qui se passe avant et après le temps de la représentation, présenté comme en suspens dans le texte. Son aspect laconique et extérieur au lieu de la représentation (seuls deux paragraphes sont consacrés à cet instant précis où Montclar tombe amoureux de l'actrice en scène, moment crucial pour la suite du récit) forme une parenthèse lors d'une promenade dominicale dans les rues de Paris : Patrice « avait assisté à une représentation, en matinée, à la Comédie-Française[831] ». La scène se termine après le spectacle par le retour à la déambulation. Cette indication de déplacement spatial singularise la sortie au théâtre des autres scènes romanesques : pour se rendre au théâtre, il faut se déplacer, aller d'un lieu (souvent la maison ou l'appartement) à un autre pour s'y enfermer, s'extraire de la vie quotidienne. Dans l'ensemble du récit, rares sont les fois où Montclar entre dans le théâtre. Ce n'est qu'à la sortie du spectacle, donc en dehors du temps théâtral, et dans la rue, en

[830] Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 215.
[831] Félicien de Champsaur, *Dinah Samuel*, *op. cit.*, p. 38.

dehors de l'espace de représentation, que Montclar attendra l'actrice. Le cœur de la scène de théâtre et de la manifestation artistique dans l'ensemble du récit se trouve être concentré dans le personnage de l'actrice et non dans le lieu théâtral. Cette mise à l'écart du spectacle sur le plateau indique qu'il n'y a pas de récit dans le récit. La coupure entre le théâtre et le roman est maintenue dans la narration, appuyant cette distance déjà en germe lors de la sortie à la Comédie-française. Toutefois, bien que le narrateur ne décrive pas l'intérieur du théâtre (le décor, les autres spectateurs) et que Montclar n'assiste qu'à une seule représentation, l'image de l'actrice tout comme le lieu de la représentation attireront régulièrement le personnage.

Il en est tout autrement pour *L'Homme tombé*, lorsque Étienne, à la fin du récit, « entra au théâtre pour le reste de la soirée[832] » après avoir passé une heure à errer « avec le désir de découvrir, au coin d'une rue, par hasard, le profil d'Alberte ». Alors que le narrateur précise, juste avant le départ d'Étienne pour Montréal que le temps à Saint-Hyacinthe, comme l'état d'esprit du personnage, était clément, l'arrivée à Montréal, sous la pluie et dans la recherche d'Alberte, vient contrebalancer ce sentiment. La promenade n'est aucunement, pour Étienne, un moment agréable. Il cherche sa femme, sortie avec une amie, dans un Montréal qui se résume à « une activité de ruche partout » : « Les magasins étaient ouverts ; les portes n'étaient pas assez larges pour le flot d'acheteurs qui entraient et sortaient. Et lui, habitué à la placidité tranquille de sa province était tenté de s'étonner ».

Ici, aller au théâtre se fait dans un dépit total, un désir de s'extraire du tumulte de la foule. D'ailleurs, il n'y a pas réellement de « sortie », celle-ci n'étant en aucun cas préparée ni attendue. En somme, le théâtre devient un exutoire à l'ennui et la narration accentue d'ailleurs ce manque d'allant en le faisant partager par l'ensemble du public : « Il était là, sans enthousiasme comme la plupart des habitués, qui ont vu les mêmes dislocations cent fois, se plaignent de leur monotonie, et continuent de les voir par besoin de regarder quelque chose ». Le passage de l'extérieur à l'intérieur du théâtre se fait en saut de paragraphe. Comme sa déambulation dans les rues se termine par son entrée au théâtre, le spectacle, « banal », s'offre tout de suite à lui. Si le flot des passants est continu dans les rues marchandes, le « menu de cinéma ordinaire » semble l'être tout autant. Aucune coupure nette, aucune transition marquée entre les deux univers, mais au contraire, une certaine filiation, de la ville au théâtre. Pourtant, c'est bel et bien vers un temps et un espace différent que le personnage s'achemine. Après avoir laconiquement remarqué que le spectacle était banal, la narration s'attarde sur Étienne, absorbé durant l'entracte par la jeune femme dans la baignoire d'avant scène qui ressemble à

[832] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 155.

s'y méprendre à sa femme. Ses pensées l'acheminent vers la « crânerie féminine[833] » de son épouse qui l'emmène jusqu'à la chute. Au paragraphe suivant, nous voici le lendemain après-midi.

Bien que la transition du dehors au dedans soit tout d'abord peu marquée, la scène de théâtre se comporte comme une parenthèse, gardant toutefois contact avec la ville et la mondanité qui rattrapent Étienne. Fortement inscrite dans le cours du récit par les liens que le théâtre tisse avec les pensées d'Étienne, la scène éclaire l'ensemble du texte. S'il cherchait encore à faire revenir Alberte, après le théâtre, il sait qu'« elle allait réussir et le rêve de sa vie s'écroulait d'un bloc, brutalement. Maintenant, c'était à recommencer ». Bien que l'entrée et la sortie ne soient pas sémantiquement marquées, il existe cependant un avant et un après de la scène de théâtre.

Dans *Bel-Ami*, la scène de théâtre se passe aux Folies-Bergère. Tout d'abord, Forestier propose à Duroy de « flâner » dans les rues parisiennes, mais il cherche ensuite une nouvelle distraction, réfutant l'idée commune qu'« à Paris un flâneur peut toujours s'occuper[834] ». Duroy se décide pour les Folies-Bergère, qu'il ne connaît pas. La promenade a trouvé sa destination : « ils pivotèrent sur leurs talons pour gagner la rue du Faubourg-Montmartre[835] ». Devant eux, « la façade illuminée » éclaire l'entrée et les rues avoisinantes et la « file de fiacres » marque le déplacement des nombreuses personnes pour venir (et repartir) au lieu de spectacle. L'entrée se fait sans difficulté, Forestier ayant sa loge réservée : « Il prit le coupon qu'on lui tendait, poussa la porte matelassée, à battants garnis de cuir ; et ils se trouvèrent dans la salle. » La salle, quant à elle, s'apparente à un lieu quelque peu sordide, « ennuagé de fumée » et le public masculin est présenté comme une « foule sombre », tandis que les demoiselles du théâtre sont, pour leur part, « fardées et défraîchies ». Après l'éclairage puissant de l'extérieur, les voici dans un antre exotique, parmi la « tribu des filles » et dans un espace rendu indistinct par « la vapeur de tabac » qui formait un « très fin brouillard ». Les « hautes glaces » du promenoir participent à déployer l'espace et à rendre ses limites floues. Enfin, la petite boîte de la loge permet d'enfermer les deux spectateurs pour un temps.

La sortie du lieu semble respecter les étapes de l'entrée : quittant la loge, Duroy et Forestier commencent un tour dans la galerie, puis gagnent le jardin. De là, Forestier parti, Duroy se lance à la conquête d'une des demoiselles, qui l'entraîne chez elle.

---

[833] *Ibid.*, p. 156.
[834] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 25.
[835] *Ibid.*, p. 26.

Ces étapes d'entrée et de sortie s'organisent autour du spectacle donné, celui-ci est décrit, en quelques paragraphes, au cœur de la scène de théâtre. Elles participent également à enfermer le spectacle sur lui-même, spectacle du plateau comme celui de la salle. Le narrateur considère cet espace comme un noyau, dans lequel, justement, se dérouleront plusieurs moments forts du roman (la débauche de Duroy, puis la rencontre de ses deux amantes).

## Une obligation mondaine

Dans *Nana*, la scène de théâtre est relativement longue. Elle occupe l'ensemble du premier chapitre qui s'étend, dans notre édition, sur une trentaine de pages. Le narrateur commence par la description de la salle vide : ce regard s'élève de bas en haut, partant du calme momentané de l'orchestre aux turbulences du paradis, puis le chapitre se clôt dans le hall du théâtre, après en avoir visité les différents espaces, visites entrecoupées des trois actes de *La Blonde Vénus*. La scène s'ouvre et se ferme donc sur le seuil de la salle de théâtre et les mouvements d'entrée et de sortie sont également rythmés par Bordenave, scandant sa petite rengaine : « Dites donc mon bordel ». Les jeux de lumière sont aussi un élément à explorer jouant le rôle de délimitation de la scène : au début, le rideau est plongé dans l'obscurité, éloignant le spectacle à venir, puis s'illumine durant la représentation et revient ensuite au noir.

Le roman de Zola manifeste une certaine similarité avec le théâtre en rejouant le « processus » d'une soirée au théâtre : l'annonce puis le dévoilement du spectacle, et enfin la fermeture, le baisser de rideau. Toutefois, ce roman, comme d'ailleurs la majorité des romans du *corpus*, ne se restreint pas à l'espace-temps habituel d'une soirée au théâtre (généralement centrée sur la représentation), mais se déploie sur un espace plus large, intégrant les coulisses, la préparation, les soubassements de la production du spectacle. Sans oublier la longue attente avant le début du spectacle qui permet au narrateur de faire languir les personnages et de présenter les éléments de leur attente : depuis longtemps déjà, la publicité pour cette Nana est en marche, annonçant son arrivée comme la naissance d'une star et préfigurant l'enthousiasme certain des spectateurs. Ces éléments semblent indiquer qu'il y a un récit à venir, ou du moins à espérer. La narration met en évidence sa construction calquée sur les tempi théâtraux (la publicité, la préparation au spectacle, etc.), sans oublier son envers, c'est-à-dire les risques d'un travail en cours. En fait, cette insistance sur le dévoilement du spectacle à venir et de sa préparation souligne aussi le travail de création : rien n'est encore acquis. De même que tout est à faire au théâtre, tout est à faire dans le roman.

Les paradigmes du théâtre ne sont pas uniquement ceux du travail en cours, du spectacle en train de se faire, minutieusement programmé par ses acteurs. La scène de théâtre dans *Monsieur Teste* relève au contraire les phénomènes propres au théâtre et plus précisément à l'instant théâtral. Les personnages, dans ce roman, ne préparent en rien la sortie, et le narrateur, d'ailleurs, fait l'impasse sur le déplacement dans le lieu pour faire immédiatement apparaître les personnages du récit, devenus spectateurs. Plongés directement dans l'espace de la représentation, juste avant le début du spectacle, les personnages sont pourtant eux aussi happés par le théâtre et placés dans un autre univers. La lumière et le brouhaha de la salle délimitent concrètement le temps et l'espace de la représentation. Nul besoin de passer par un intermédiaire (la promenade, la préparation à la sortie ou l'attente), ici, l'écriture de la scène de théâtre tend à se détacher de l'ensemble grâce à plusieurs procédés narratifs. Le passage débute par un marqueur temporel : « ce soir, il y a précisément deux ans et trois mois que j'étais avec lui au théâtre[836] ». La distance avec les remémorations précédentes est accentuée grâce à la césure opérée par la notation du temps de l'écriture (« ce soir ») et du temps qui va être raconté (« Je le revois debout »). Le lecteur s'attend ainsi à ce que le narrateur développe son souvenir, qui s'apparentera en fait à une exploration de la conscience de Teste. La narration renvoie donc directement à un temps passé, extrait du cours de la diégèse par ce présent historique. En utilisant ce procédé grammatical, le narrateur détache ce récit et en fait une œuvre à part : rapporté ainsi, il est mis en exergue et porte une valeur particulière. La clôture de la scène est, elle aussi, d'ordre sémantique : par l'énoncé « l'applaudissement et la lumière complète nous chassèrent[837] », Valéry clôt l'univers théâtral qu'il avait installé.

Cette fois, contrairement à la scène de théâtre dans *Dinah Samuel*, ce ne sont pas les bords extérieurs de la scène (la promenade dans la ville) qui délimitent la scène, mais les bords intérieurs (l'installation des spectateurs puis les applaudissements). En revanche, dans chacun des cas, une entrée et une sortie sont implicitement mises en scène, et participent, par là, à la création d'une scène à part, détachée de l'ensemble du récit.

[836] Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 24.
[837] *Ibid.*, p. 27.

## 2. La construction d'un espace-temps singulier

Lorsque la scène de théâtre n'est pas totalement coupée du reste du récit, il s'avère que le lien entre la scène de théâtre et l'ensemble du roman se situe au niveau du déplacement, du passage d'un espace à un autre. Régulièrement dans les romans, l'avant et/ou l'après de la scène de théâtre amènent le lecteur dans les rues adjacentes au théâtre[838]. Si flâner est considéré comme une occupation paisible dénouant les tensions et à pratiquer sans hâte, la promenade d'avant ou d'après spectacle fait alors écho aux flâneries benjaminiennes, dans lesquelles le flâneur est cet individu qui découvre, spectateur attentif, le brouhaha de la foule, tout en s'extrayant du flux rapide et de l'activité de la ville. Le flâneur-spectateur de théâtre est en ce point similaire au flâneur métropolitain de Walter Benjamin pour qui « la ville est le terrain véritablement sacré de la flânerie[839] » – nous l'avons vu, les théâtres du *corpus* se situent principalement dans l'espace urbain. D'ailleurs, c'est parce que Montclar est nouveau venu à Paris qu'il fait passer son oisiveté dominicale à se promener au Jardin du Luxembourg, pour ensuite, presque par hasard, entrer à la Comédie-Française – bien que la distance entre les deux lieux dans le Paris réel rende improbable le passage immédiat de l'un à l'autre. Dans *L'Homme tombé*, la promenade dans les rues montréalaises amenant Étienne au théâtre est tout à fait fortuite (il attend qu'Alberte rentre chez ses hôtes), mais n'est en aucun cas placée sous le signe du plaisir. Alors que le provençal Montclar rêvait de Paris comme capitale de la bohême artistique et seul lieu pour réussir dans les Lettres, Étienne condamne la grande ville, corruptrice. Si ces deux personnages peuvent être considérés comme des flâneurs, ce n'est donc pas pour l'épanouissement que procure la ville, mais, à la limite, pour les possibilités de promenade qu'elle offre.

Avant une scène de théâtre, s'il y a flânerie, celle-ci est rarement orientée du côté de la tranquillité. Au contraire, l'impatience (souvent corollaire à l'attente), la hâte de voir ou d'entendre l'actrice tant désirée (la Berma, Nana), l'attente de l'ami qui n'arrive pas (*Cécile parmi nous*) ou encore l'anxiété de rencontrer la femme rêvée (*Le Tréteau*, *Sixtine*) ne laissent pas le personnage-promeneur dans le sentiment de détente propice à la flânerie. La scène de théâtre est donc souvent précédée d'une tension, même si celle-ci n'est pas directement liée à la sortie au théâtre (Montclar et Étienne ne savaient pas qu'ils allaient assister à une

[838] *Nana*, *Dinah Samuel*, *Sixtine*, *Monsieur Teste*, *Le Tréteau*, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *L'Homme tombé*, *Cécile parmi nous*, *Au Pied de la pente douce*.
[839] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 439.

représentation théâtrale), mais plutôt à l'état d'esprit des personnages.

Point commun à l'ensemble de ces personnages futurs spectateurs : ils sont tous, ou presque, à pied. Le déplacement nécessaire pour passer de la rue à la salle du théâtre (obligatoire pour ces personnages qui ne sont pas comédiens), puis de la salle à la rue, instaure dans la diégèse un espace-temps particulier. Déjà, avant la représentation, aller au théâtre prenait la couleur de la tension ou de l'attente fébrile, propice aux divagations, aux remuements de l'esprit (Proust, Champsaur, Bernard). L'après-spectacle est, quant à lui, le moment pour le personnage de prendre l'air, de sortir de l'atmosphère étouffante du théâtre. Dès lors, la narration peut opérer un retour sur la scène de théâtre et mesurer l'effet de la sortie. Peu de romans passent sur l'effet que procure une sortie au théâtre : même si la représentation n'a, en elle-même, que peu d'intérêt pour le personnage-spectateur, aller au théâtre n'est pas insignifiant dans le cours du récit. Dans le cas de la scène de théâtre, se déplacer après le spectacle permet de revenir sur celui-ci, de le commenter, ou de poursuivre (avec l'aide de la sortie au théâtre) des réflexions engagées précédemment (*Dinah Samuel*, *Cécile parmi nous*, *Au Pied de la pente douce*). Dans *Sixtine*, par exemple, Sixtine et Entragues, dès la fin du lever de rideau, regagnent la rue. « Le temps était humide, assez clément. Ils allaient par de petites rues noires, frôlés par de rares passants, en silence[840] ». Cette indication spatiale et climatique sera la seule durant la conversation des deux personnages, l'un argumentant sur le génie de l'auteur et le mauvais jeu des acteurs, l'autre défendant la représentation. Ce n'est qu'arrivé devant la porte de la demoiselle qu'Entragues « eut la vision de tout le temps perdu[841] » et qu'il s'exclamera (pour racheter ses discours peu séduisants) : « déjà ». Le temps passé, duquel Entragues aurait dû profiter pour séduire Sixtine (comme elle le lui fera remarquer le lendemain), a été happé par la discussion intellectuelle nourrie par le spectacle. Ce n'est pas tant ici un vagabondage de l'esprit qu'une occupation intellectuelle, répondant à l'intérêt, quoique divergent, qu'ils ont partagé pour la pièce (nous reviendrons sur ce point[842]).

Dans *Cécile parmi nous*, Justin et Laurent regagnent « les trottoirs du faubourg » et conversent sur la pièce, l'art populaire, mais aussi discutent de leurs préoccupations quotidiennes. Se quittant, « Laurent repren[d] le chemin de la colline Sainte-Geneviève[843] » et s'adonne à ses pensées. « Pendant cinq ou six minutes, Laurent marche comme un fantôme ». La rencontre avec Justin, occasionnée par le rendez-vous au théâtre, a produit chez Laurent un état de concentration hors du

[840] Remy de Gourmont, *Sixtine*, Paris, Union Générale d'Éditions, [1890] 1982, p. 216.
[841] *Ibid.*, p. 219.
[842] Voir, *infra* : « Hommage esthétique », p. 383.
[843] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 851.

temps et de l'espace.

Finalement, dans ces deux romans, la ville n'est qu'un cadre, qu'un espace dont la traversée intéresse peu les personnages, mais qui permet au narrateur de comparer leurs déplacements à des déambulations, déplacements dont le but est subsidiaire. Rentrer chez soi, après le théâtre, n'est pas représenté comme un mouvement dynamique et réfléchi, mais s'apparente à une action mécanique sur laquelle peut se greffer l'activité de la pensée. Ce n'est donc pas tant le personnage qui profite de la flânerie que le narrateur. Plongé dans ses pensées, le personnage s'extrait de l'univers qui l'entoure et, pour appuyer ce décalage, le narrateur peut décrire la ville, en quelques images. La ville, espace marchand et en mouvement, devient dès lors, un décor, un paysage qui n'appartient plus à la réalité du personnage, puisque celui-ci n'en a plus conscience.

La scène de théâtre agit donc non seulement sur le personnage-spectateur, puisqu'elle participe aux réflexions qui l'animent, mais également sur l'espace-temps qui se disloque. Par ailleurs, si les personnages entrent au théâtre par envie ou hasard, ils n'en ressortent pas indemnes. Si le lieu théâtral est caractérisé par sa forme close dans laquelle il est nécessaire d'entrer pour participer à l'événement, donc, de se couper, un temps, du quotidien, quel lien existe-t-il entre cette déambulation, cette attente, ce détachement de la sortie, et le rôle de la sortie dans le roman ? La narration insiste sur les perturbations en extrayant le personnage du flux continu de la ville. Dans le théâtre, il est ensuite plongé dans ses pensées, dans un monde intérieur. Le roman souligne les déterminations spatio-temporelles de la scène de théâtre et les accentue dans le but de structurer l'espace-temps diégétique. Alors que l'on pourrait aisément plonger directement dans le spectacle et en sortir tout aussi rapidement, ou n'en faire qu'un résumé, la plupart des romans de notre *corpus*, y compris les romans de comédiens, insistent sur les marqueurs temporels et les déplacements pour créer des scènes. Bref, la scène de théâtre, dans le cadre qui nous préoccupe, se pense comme « segment », passage distinctement délimité de l'ensemble du roman.

Par ce décalage entre l'avant et l'après, par la torpeur qui saisit le spectateur après la représentation, tout indique qu'il s'est passé quelque chose. Certes, mais quoi ?

## 3. L'axe : la salle et les planches

Cette approche de la scène de théâtre par ses bords nous permet de penser que, du point de vue narratif, la délimitation de la scène de théâtre est un élément fondamental qui insiste sur le caractère composé du roman et sur la coupure temporelle dans le récit. L'« espace » de la scène de théâtre est imposé par les expressions séparant le dedans du dehors et motivant un déplacement des personnages à l'intérieur du théâtre. La construction narrative du roman marque clairement le passage d'un lieu à un autre, non comme une étape, mais comme un bloc à traverser. Tout ceci tend à faire du moment théâtral un moment autre, distinct, un objet de désir et de sacralité dans des proportions variables et travaillées par les textes. Ainsi, une certaine tension se met en place par la séparation entre le public et les « élus » : chez Valéry, le public est dans l'adoration, la « transe » du spectacle procurée par une sorte de maladie de la pensée, tandis que Teste se fait grand ordonnateur ; l'intérêt des hommes et des femmes ne se situe pas au même endroit dans *Nana*, ce que l'on comprend par l'objet des regards différents selon les sexes ; chez Proust, ce sont les catégories sociales qui sont explicitement cloisonnées, de même que chez Lemelin et Maupassant. Déplaçant les contraintes de l'espace-temps quotidien et réunissant souvent l'ensemble (ou presque) du personnel romanesque, la scène de théâtre permet de confronter les discours manifestés dans le texte par diverses instances (c'est en particulier le cas dans *Le Termite*). Sorte d'appât textuel, la scène de théâtre a pour objectif de ravir le lecteur, au propre comme au figuré, et de lui donner les indices nécessaires à la compréhension du texte. Détachée de l'ensemble, la scène de théâtre dans le roman a tout lieu de devenir un élément activateur du roman, ou du moins déterminant. Mais, au fond, à quoi renvoie la scène de théâtre ?

Pierre Soubias, dans un article intitulé « Ouvrir et fermer une scène de roman », insiste sur les variables dans le développement du processus narratif. Selon lui, « les bords de la scène font plutôt comme une sorte de parabole, c'est-à-dire une forme qui tend à concentrer les rayons diffus vers son centre, là où se trouve le point d'incandescence de la lecture[844] ». Le point vers lequel nous mène cette hypothèse se trouve être les planches du théâtre, le récit de la représentation, ou de son absence, l'objectif (à l'origine) de la sortie au théâtre. Affinons ce propos pour ne pas faire du plateau le seul et unique épicentre de la scène de théâtre, ce qui réduirait

[844] Pierre Soubias, « Ouvrir et fermer une scène de roman », Marie-Thérèse Mathet, *La Scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 76.

d'ailleurs à néant nos précédentes analyses. D'autant que nombreux seraient les romans qui démentiraient cette conclusion : dans *Bel-Ami* et dans *Le Débutant*, le spectacle des planches est rapidement évacué, dans *Aurélien*, la représentation artistique n'intéresse en aucun cas le personnage éponyme et dans *L'Homme tombé*, seul l'entracte est narré. Nous l'avons vu, le théâtre joué est souvent secondaire. Et pourtant... La scène de théâtre est aussi le lieu idoine pour parler de l'art dramatique, des questions d'interprétation, pour, en somme, tenir un discours orienté sur la pratique artistique, même en son absence. De plus, dans *La Faustin* et *Le Tréteau*, la scène de théâtre est le lieu où se révèle l'action du roman. Les premiers chapitres de ces deux romans fonctionnent de la même manière, c'est-à-dire avec une préparation à la scène de théâtre et les passages présentent alors l'aboutissement du travail artistique. Placées dans la première partie des romans, ces scènes permettent d'exposer le travail des artistes et, à partir de là, de continuer la narration autour de la vie du théâtre, en discernant plus clairement les dessous du milieu théâtral et de la création. Si les romans d'artistes, comme *La Faustin* et *Le Tréteau*, abordent de front la question, rares sont ceux qui l'évitent tout à fait ou qui n'en font pas un prétexte pour parler aussi d'autre chose, de leur propre création par exemple. S'inspirant d'André Belleau, le concept de « théâtre de la parole contextualisé » nous incite ici à « constat[er] la prédominance du rapport de la littérature au sujet[845] ». Le roman *Sixtine* dévoile par là tout son intérêt : les personnages revendiquent leur refus de participer à une soirée où la création artistique n'est pas centrale et, du point de vue esthétique, la scène de théâtre permet aux personnages d'exprimer leur position. Mais aussi, du point de vue de la fiction romanesque, c'est après cette scène que tout bascule : Sixtine partira avec un autre prétendant et Entragues se retrouvera seul avec ses idéaux. La scène de théâtre dans *Le Termite* opère selon les mêmes attentes : le drame joué devant le personnel culturel du roman met à l'épreuve le personnage principal et le confronte directement à ses pairs. Durant la scène, le narrateur et Servaise exposent les parties distinctes de la soirée et soulignent ainsi leurs différentes allégeances artistiques. Des affres de la création, des querelles multipliées dans le champ littéraire naît une nouvelle piste, celle défendue par Myron, celui-là même dont l'élite loue le roman au titre révélateur, *Émeutier*[846]. Ce sera lui qui défendra la jeunesse contre le naturalisme et proposera de nouvelles perspectives[847] et en qui Servaise sent un rival (« Entre tous, Myron

[845] André Belleau, *Le Romancier fictif*, *op. cit.*, p. 83.

[846] « J'ai lu vos *Émeutiers*, Myron, je suis de l'avis de Guadet. C'est très fort. » Joseph-Henry Rosny, *Le Termite*, *op. cit.*, p. 80.

[847] « À de nouveaux ordres de sensations correspondent des torsions nouvelles de la forme, des attitudes de phrase, et que la langue qui exprime, en somme, des vies d'époque, qui est une sécrétion d'êtres organisés, se complique avec la complication même de ceux qui s'en servent pour transporter leur être au dehors ? » *Ibid.*, p. 81.

l'exaspérait »).

Cette tendance à tenir des propos sur l'esthétique dramatique et sur l'art en général ne fait pas directement partie de la scène de théâtre de *L'Homme tombé*, mais elle s'engage dès la sortie et entraîne l'irrépressible mouvement de chute du personnage. Durant la scène, l'attention d'Étienne est dirigée vers la femme de la baignoire, ses parures, la mise en scène d'elle-même. La vanité de la spectatrice s'accorde selon lui avec la vacuité du divertissement et de la vie mondaine. La jouissance qui en découle n'est pas acceptable pour le personnage : il prône l'exigence de la littérature, de la peinture, contre la facilité du théâtre. Ainsi, la scène de théâtre rend tangibles ses doutes et le dessille sur sa chute à venir, chute qui bouclera le roman. Ici, bien que le contexte soit au centre de l'énonciation, l'expression de soi passe par la critique d'une création légère, sans intérêt.

Comme la scène de théâtre met régulièrement en exergue l'entrée et la sortie et qu'elle balise l'espace comme un lieu clos, la sortie occupe, si ce n'est le pivot, du moins, un tournant dans le texte. Après cette sortie, rien n'est plus pareil : les personnages sont transformés (*La Curée, Zo'har*, *Mathieu*), la diégèse est éclaircie (*L'Invitée*, *Au Pied de la pente douce*, *Aurélien*), le paysage culturel et urbain est défini (*Marthe*, *Jean-Christophe, Le Débutant*, *Le Cœur est le maître*, *Cécile parmi nous* et *L'Invitée*). Aller au théâtre dans le roman de Lemelin et dans celui d'Aragon permet au narrateur de mettre à l'épreuve le récit. Les personnages sont confrontés à une réalité à laquelle ils souhaitaient échapper : Denis récuse les goûts des paroissiens et aspire à un grand avenir dépassant son quotidien. Aurélien, quant à lui, voit d'un tout autre œil Bérénice, celle-là même qui lui avait déplu lors de leur première rencontre. Renversement de situation, retournement des cartes : le roman continuera ensuite sur ce chemin dévoilé lors de la scène de théâtre. Une autre piste, après la prise de parti artistique ou littéraire, est donc celle de la transformation des personnages après la sortie au théâtre. Denis séduira Lise et fera fi des sentiments que lui portait Jean ; Aurélien se perdra dans le désir amoureux goûté au théâtre. Ces *topoï* récurrentes insistent donc sur le rôle de catalyseur de la scène de théâtre dans le roman. Elle permet, dans le texte, de définir et de rassembler les personnages en les confrontant à un art de la représentation, de les montrer en action (pour ce qui est des comédiens), de distinguer plus finement le type de société dans lequel ils évoluent. Dans *Le Cœur est le maître*, le personnage principal, Gérard Sauret, entame un discours des plus didactiques sur le théâtre au Canada français, sur l'interprétation des comédiens locaux et sur la sempiternelle crainte du public pour ce type d'œuvre ; dans *Jean-Christophe* et *Le Débutant*, les personnages se trouvent immergés dans un milieu hostile, contre lequel ils s'érigent pour défendre l'art ; dans *Cécile parmi nous*, Justin montre à Laurent les travers de

l'Université populaire et les failles de telles propositions artistiques faites au peuple. Rappelons-nous que c'est à la fin de cette scène que Justin expose les pensées de Marx et souligne ainsi les révoltes à venir. Dans *Marthe*, la scène de théâtre permet de poser le décor du roman : milieu crasseux et populaire, poussant aux vices.

La scène de théâtre, parce qu'elle propose aux personnages un univers qu'ils ne connaissent pas (Jean-Christophe et Paul Mirot débarquent dans une métropole qui leur est étrangère), permet aux personnages, dans ces trois cas, d'exposer leurs positions par rapport à l'art dramatique et de prendre parti contre la facilité du divertissement ou l'objectif, fourvoyé, du théâtre populaire.

En somme, les bords de la scène proposent une convergence du foyer narratif et du foyer, visuel, du plateau. En revanche, contrairement au point de vue de Pierre Soubias sur la scène romanesque, dans le cas de notre objet, le roman prend également en compte le regard du spectateur. Le dévoilement est au centre de la scène de théâtre et constitue son principal enjeu. Donc le roman met en jeu l'axe, c'est-à-dire la ligne qui relie le « centre » – le plateau – au point de vue du spectateur, axe qui contribue à intensifier la relation entre les deux points et duquel irradient d'autres lignes de fuite. Ainsi, la scène de théâtre confronte les personnages à un art de la représentation ou bien les montre en action (pour ce qui est des comédiens), bref, elle opère un détour du côté de l'art dramatique et réfléchit, au retour, sur l'art romanesque. Réfléchir dit-on, mais nous pourrions, avec Philippe Hamon, parler de compréhension :

> Comprendre, c'est donc intégrer la partie dans un tout, le détail dans l'ensemble, le signe dans une consigne plus générale, le fragment dans une dominante, le hors-d'oeuvre dans l'œuvre. Encore faudrait-il préciser le type de relation qui doit s'instaurer entre tout et parties : un rapport d'intégration doit-il être pensé fonctionnellement (la partie sert le tout ; le tout régit la partie) ? Doit-il être pensé […] *analogiquement* (la partie reproduit en petit le tout, en est en quelque sorte la « maquette », le « modèle réduit », la « légende » permettant de lire, en clair et localement, une globalité complexe) ? [848]

Si la scène de théâtre est structurellement détachée de l'ensemble par les phénomènes d'entrée et de sortie (de la porte matelassée dans *Bel-Ami*, au changement de chapitre dans *Zo'har* ou au retour à l'action précédent la sortie au théâtre dans *Dinah Samuel*), elle se lit dans le texte comme une partie insérée dans un tout. Cette partie, domaine du théâtre et de sa représentation, est donc à déployer

[848] Philippe Hamon, « Littérature et architecture : tout, parties, dominante », Philippe Boudon (dir.), *De l'Architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 162.

plus amplement pour « comprendre » suivant la perspective de ce que nous pourrions appeler une « mise en abyme brisée » (que Philippe Hamon souligne sans la nommer), mais aussi, conjointement, suivant une médiation de l'art dramatique pour parler du roman. Donc, s'il nous reste à diriger notre regard du côté de la relation entre la partie et le tout, nous devons garder à l'esprit que cette partie est composée d'un autre médium et que celui-ci est un outil pour défendre ou diaboliser un discours esthétique. Nous reprenons ici les étapes de la réflexion de Philippe Hamon proposée dans son essai sur la littérature et l'image et, plus particulièrement, sur ses analyses de la représentation de l'atelier d'artiste dans le roman :

> Projet donc, pour parler très généralement, allégorique […] mais à fondement métonymique (la partie pour le tout, la cause pour l'effet, le moyen pour la fin, l'habitat pour l'habitant), lieu rhétorique où chaque objet, chaque meuble ou chaque personnage est (dit) autre chose que lui-même, où chaque signe (ce meuble, cet objet, ce modèle nu) est implicitement une consigne, un manifeste esthétique (c'est comme ceci qu'il faut peindre ou ne pas peindre ce meuble, cet objet, ce modèle nu et c'est ce meuble, cet objet, ce modèle nu qu'il faut, ou qu'il ne faut pas choisir de peindre)[849].

À notre tour, il est intéressant de procéder à ce repérage dans notre *corpus* pour voir si, comme pour l'atelier d'artistes, le milieu (ici, le théâtre) influence l'ensemble de l'énonciation et participe à la mise en œuvre des procédés stylistiques. Si le lien entre la scène de théâtre et la visite de l'atelier est patent, une différence certaine est à noter : la visite de l'atelier n'est pas toujours une visite en tant que telle (comme on visite un musée par exemple). En effet, chez les Goncourt par exemple, le narrateur ne met en pas en place un déplacement d'un lieu à l'autre, ni de temporalité spéciale : les ateliers dans *Manette Salomon* sont des espaces où les peintres du milieu entrent et sortent sans que cela soit systématiquement marqué dans le texte – le « petit Deloche », par exemple, « tombe[850] » dans l'atelier en pleine séance de pose. Alors qu'au théâtre, l'attente (bien présente chez Zola, Proust, Lemelin) et la préparation à la sortie (que l'on retrouve aussi chez Aragon et Lemelin) participent à la construction de la scène, l'atelier ne demande pas cette construction en amont, ni le retour sur soi, régulièrement abordé dans les textes après une sortie au théâtre (*Nana*, *Sixtine*, *La Recherche*, *Aurélien*, etc.). Certes, dans l'atelier, il peut y avoir confrontation des discours esthétiques, mise en scène de soi (on retrouve, d'ailleurs, ce *topos* dans *Aurélien*, dans l'atelier de Zamora[851]) mais il n'y a pas, par contre, de spectacle du public, simplement parce que l'atelier ne met pas le visiteur en position de spectateur, mais, justement, de visiteur. Ce

[849] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 122.
[850] Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, 1868, p. 30.
[851] Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 259-273.

parallèle pourrait peut-être se retrouver au théâtre lors des répétitions, où le spectacle, en train de se créer, ne tend pas vers la mise à distance nécessaire à l'illusion théâtrale, n'attend pas de jugement définitif (ce qui n'est toutefois pas vrai pour *Mathieu*).

Enfin, des considérations historiques sont à prendre en compte pour mieux cerner les particularités de la scène de théâtre. Contrairement au tableau, au livre et à bien d'autres « objets » esthétiques qui apparaissent dans un roman, le théâtre ne peut se rencontrer partout, il ne peut surgir à l'improviste. La musique, par exemple, s'entendre par hasard dans *Au Pied de la pente douce*. Apportée par la brise, les notes de Chopin ne connaissent ni lieu de départ ni d'arrivée. Le personnage demande ainsi « mais où était-elle cette musique ?[852] », puis, après en avoir trouvé la source, est heureux qu'elle l'ait « attendu ». Comme si la musique était imprévisible et volatile, à l'inverse du théâtre, qui lui, se situe le plus souvent spatialement dans la société du texte, typographiquement dans l'espace textuel et temporellement dans le cours de la diégèse. La soirée au théâtre se prépare et nécessite un déplacement (même dans le cas des théâtres non-institutionnels, tels l'église ou le salon) et n'attend pas (les retardataires sont alors des gêneurs potentiels).

## B. PROCÉDÉS POÉTIQUES

Si la scène de théâtre est construite selon des quasi invariants d'entrée et de sortie et de délimitation spatio-temporelle, elle l'est aussi grâce à la mise en valeur des phénomènes de perception. Lors de la description de la salle de théâtre, préalable récurrent à la représentation théâtrale, l'auteur élabore l'ambiance du lieu en mettant en évidence les sons et les couleurs sur lesquels reposent les ressorts classiques du théâtre. Que ce soit l'utilisation du rouge et de l'or ou les chuchotements étouffés des spectateurs, ces éléments soulignent et mettent en valeur le caractère singulier du spectacle, oscillant entre le sanctuaire et la maison de passe. C'est la raison pour laquelle le romancier porte une attention particulière à la description de l'espace, à ce qui le constitue comme lieu de représentation et le distingue d'un autre médium (l'atelier par exemple). L'isotopie de la lumière qui parcourt les scènes de théâtre dans les romans tend à rendre compte des couleurs, du luxe du théâtre et évoque au lecteur un espace où prédomine l'intérêt pour ce qui est visible. Dès lors, la description romanesque du théâtre s'inscrit dans une dimension scopique et fixe en images un panel de signification.

[852] Roger Lemelin, *Au Pied de la pente douce*, *op. cit.*, p. 146.

# 1. L'*Ut theatrum poesis*

Cette passerelle entre les poétiques littéraires et picturales nous conduit à penser plus avant l'*Ut pictura poesis* et à voir si ce concept est opérant pour comprendre notre objet d'étude. Si dans le domaine des Beaux Arts, l'*Ut pictura poesis* consiste à définir la peinture et à déterminer sa valeur selon des critères qui appartiennent aux arts poétiques, dans quelle mesure cette piste est-elle pertinente pour aborder notre objet ? En proposant le théâtre plutôt que la peinture, nous pouvons discerner les procédés romanesques qui structurent le théâtre dans le texte et voir si (et comment) il se distingue d'autres motifs.

L'analogie entre la peinture et le théâtre est mise à l'épreuve dans *La Recherche* : dès que Marcel, lors de sa première sortie au théâtre, jette cette passerelle entre les arts, il s'aperçoit que l'analogie est nuisible pour apprécier le spectacle : « J'aurais voulu – pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle [la Berma] avait de beau – arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie [...][853] ». Marcel souhaiterait faire du théâtre un tableau : un objet tangible, qui se laisse admirer, qui laisse le temps à la contemplation. Mais le théâtre est un art du temps, un art du temps qui passe. C'est peut-être là un premier « signe du théâtre » que le narrateur perçoit : « mais que cette durée était brève ! » s'exclame-t-il. Pour Petr Bogatyrev, les signes du théâtre (le costume, le décor, la déclamation, les gestes) sont considérés comme « signes de signes[854] », c'est-à-dire des signes représentant plusieurs signes. Au théâtre, en effet, un costume peut caractériser une danseuse égyptienne, mais aussi son dénudé est signe d'érotisme, les couleurs du tissu signe d'exotisme, etc.

Marcel, curieux de découvrir l'étendue du talent de l'artiste, tente de saisir certains passages, voulant arrêter le temps :

> Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage baigné, grâce à un artifice d'éclairage, dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus[855].

Cependant, le théâtre n'est pas la peinture et l'on ne peut arrêter la scène pour en extraire, à l'envi, toutes les significations en germe. Pour Marcel, lecteur et amateur d'art, le théâtre racinien se transforme sous sa plume en une œuvre

---

[853] *Ibid.*, p. 21.
[854] Petr Bogatyrev, « Les signes du théâtre », *Poétique*, n° 8, Paris, 1971, p. 517.
[855] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit., p. 21.*

synesthésique, déployée autour de l'art pictural (les toiles peintes, les jeux de lumières, les images fixées par la mise en scène), de l'art scriptural (le texte) et de la représentation scénique (la représentation). Puis, lors de sa seconde sortie au théâtre pour entendre la Berma :

> Je compris alors que l'oeuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près indifférente en soi-même, pour la création de son chef-d'oeuvre d'interprétation, comme le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef-d'oeuvre[856].

Marcel pointe une distinction qui est d'ailleurs le propre du théâtre : à la fois texte et représentation, l'art dramatique ne doit pas se cloisonner à un tenant sous peine de sacraliser l'un au dépit de l'autre et manquer sa cible. Réfléchir au texte sans pour autant omettre la représentation offre un raisonnement plus ample qui questionne la création artistique. D'ailleurs, nous pourrions éclairer ce phénomène à la lumière des remarques de Diderot qui souhaite « écrire le jeu » et réhabiliter la lecture de la pièce de théâtre :

> La pantomime serait établie sur nos théâtres, qu'un poète qui ne fait pas représenter ses pièces sera froid et quelquefois inintelligible, s'il n'écrit pas le jeu. N'est-ce pas pour un lecteur un surcroît de plaisir, que de connaître le jeu tel que le poète l'a conçu ?[857]

Le roman, grâce à sa possibilité de manipuler le temps et l'espace, est le lieu idéal pour écrire le jeu et le faire lire. Par l'arrêt sur image permis par la narration, la scène *de* théâtre et la scène *du* théâtre se comportent dès lors comme un tableau. Comme le souligne Catherine Naugrette,

> il ne s'agit plus [contrairement à la théorie classique] d'une simple comparaison picturale pour rendre compte d'une particularité esthétique du théâtre, mais bien d'un emprunt au registre artistique de la peinture pour construire concrètement le langage théâtral : pour en gérer le caractère séquentiel, la « découpe » et son agencement géométrique dans l'espace[858].

De plus, dans le roman, si nous ne pouvons pas forcément parler d'« emprunt au registre artistique de la peinture », ni même d'emprunt au registre dramatique, la mise en texte de celui-ci confirme la piste de l'*Ut theatrum poesis*, voire, pourquoi pas, d'un *Ut pictura theatrum*, comparant les procédés de création du théâtre et de la peinture. Ce concept, Emmanuelle Hénin l'a démontré comme antérieur à la notion d'*Ut pictura poesis* en dressant l'analogie entre les deux modes

---

[856] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 45.
[857] Denis Diderot, « Discours sur la poésie dramatique », *Écrits sur le théâtre I., Le drame*, établie et présenté par Alain Ménil, Pocket, 1995, p. 245.
[858] Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 154.

de représentation. Si le peintre a besoin de « couleurs, lignes et figures[859] » (le sculpteur d'outils et de matière à modeler, le musicien d'instrument de musique), l'acteur, quant à lui, « est aussi un peintre ou un sculpteur, mais il ne peint ni ne sculpte que son propre corps[860] ». D'autre part, la voix, spécificité de l'acteur sur les autres arts, est, dans la *Poétique*, analogue à la couleur[861]. Ces correspondances techniques et théoriques définissent donc l'*Ut pictura theatrum.* Dans notre *corpus* d'œuvres romanesques, qui induit la question de la *poesis*, théâtre et peinture se fondent sur une série de *topoï* similaires, par exemple celui de la nécessité d'un truchement dans une réalisation artistique.

Dans les scènes de théâtre mises en texte, les éléments qui caractérisent le théâtre, qu'ils soient fixes (le décor, l'éclairage) ou en mouvement (le jeu des comédiens) sont réduits à l'état de mots, puis d'images. Or, les tableaux sont vivants et mis en évidence comme tels.

## 2. Les tableaux vivants

Ces tableaux vivants et la manière dont les traitent Proust, mais aussi Zola, Lorrain, Colette, Lemelin et Loranger, peuvent être approfondis en suivant la piste de l'art du geste, cher à Madame de Genlis. Dans *L'Art de briller en société et de se conduire dans toutes les circonstances de la vie*, le lecteur du début du XIX$^{e}$ siècle découvre que « faire de la pantomime à chaque mot est une chose tout à fait intolérable[862] », s'ensuit, à l'entrée « geste » du dictionnaire, une description de « toutes ces choses [qui] sont à la fois des fautes graves contre la raison et contre le goût ». Toutefois, « les gestes donnent de la physionomie au discours » et deviennent indispensables s'ils sont « modérés, assortis aux paroles et gracieux ».

Cela rappelle, dans notre *corpus*, le personnage du Préfet, qui, dans *La Curée,* met en scène *Les Amours du beau Narcisse*. Présenté en tableau plutôt qu'en vers, le geste lui semblait « plus noble », les trois tableaux vivants, que nous avons étudiés dans la première partie de cette étude, mettent en évidence l'importance de la position des acteurs pour dévoiler leur beauté et leur signification allégorique. Souvenons-nous que, dans le premier tableau du mythe, les spectateurs ne retiennent que la sensualité de la chair, l'expression des poses et des corps :

---

[859] Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Paris, Droz, 2003, p. 45.
[860] *Ibid.*, p. 46.
[861] *Ibid.*, p. 49.
[862] Louis Nicolas dit Bescherelle Ainé, *L'Art de briller en société et de se conduire dans toutes les circonstances de la vie*, Paris, Marescq et C°, 1836, p. 46.

> On trouva généralement que Maxime était admirablement fait. Dans son geste de refus, il développait sa hanche gauche, qu'on remarqua beaucoup. Mais tous les éloges furent pour l'expression du visage de Renée. Selon le mot de M. Hupel de la Noue, elle était « la douleur du désir inassouvi »[863].

Toutefois, il n'y a pas, dans le geste de Maxime, d'expression artistique, mais plutôt le respect des conventions sociales s'articulant autour d'une santé physique belle et forte : c'est sa « hanche gauche » qui est mise en évidence et appréciée[864]. Par contre, l'expression du visage de Renée et les remarques qui lui sont faites s'accorderaient avec un certain critère artistique prônant une *mimesis* des sentiments.

L'arrêt sur image provoqué par l'esthétique du tableau, revendiquée comme tel dans *Les Amours de Narcisse*, engage chez Proust non pas un commentaire sur la beauté physique ou la qualité de l'interprétation des acteurs d'un soir, mais plutôt une réflexion sur le genre pictural et théâtral (entendons par théâtral les enjeux dramatiques et scéniques). La différence majeure est que pour les personnages de *La Curée,* l'esthétique du tableau – sa fixité – est affirmée, tandis que chez Proust, le mouvement est inévitable.

Somme toute, dans *La Curée* comme dans *La Recherche*, la narration d'une scène de théâtre met en évidence l'esthétique picturale. Plus généralement, la belle pose est un *topos* qui revient régulièrement dans notre *corpus*. Dans *Le Tréteau*, le narrateur fait référence aux poses théâtrales de Linda Monti, à son geste sûr, à son port de reine (dans le drame de Mario, Linda apparaît, selon le narrateur telle « la statue de la passion et celle de la douleur[865] »). Si, à la ville, l'actrice profite de ce talent pour séduire, à la scène, sa présence sur le plateau et son génie à incarner les rôles se révèlent être les critères distinctifs entre elle et les autres actrices. Le roman décrit ici la beauté de lignes et du corps non dans un rapport au théâtre, art du temps, mais comme une sculpture. Plutôt que de narrer la progression des mouvements (ou d'en signaler l'impossibilité comme le fait Proust), le narrateur saisit les poses. Colette, dans *La Vagabonde*, met aussi en évidence la qualité du geste de l'artiste, en revanche, elle narre les mouvements du corps qui feront évoluer les figures. Contrairement aux poses que le tableau fige, la narration peut insister sur le mouvement du corps, sur la transformation d'un objet à un autre. En somme, le roman replace l'intérêt de l'art dramatique dans le présent de sa production et non

---

[863] *Ibid*., p. 260.

[864] Notons en marge que, outre la mention de la beauté physique qui se dégage du premier tableau, un commentaire évoque la qualité de l'expression de Renée. Si le lecteur ne savait pas déjà que celle-ci souffrait dans le récit « du désir inassouvi », il pourrait croire avec le public qu'elle joue le rôle à merveille.

[865] Jean Lorrain, *Le Tréteau*, *op. cit.*, p. 170.

dans l'intemporel de la pose. Colette, comme Loranger et Beauvoir, fait du théâtre le lieu de la recherche artistique plus que de la contemplation esthétique. Surtout si « l'esthétique » se résume à la séduction féminine.

En somme, que dire de cette analogie plus ou moins marquée entre le théâtre et la peinture ? Certes, l'étude d'Emmanuelle Henin intercède en faveur de l'analogie, pourtant, suite à nos analyses, dans le roman, bien que théâtre et peinture se comparent, ils tendent à se distinguer. Si le théâtre est un art du temps, du mouvement et de l'espace, comment, dès lors, l'analogie avec la peinture se justifie-t-elle ? Du point de vue du sujet, en effet, il est aisé d'identifier une comparaison : comme en peinture, le corps, souvent féminin, souvent nu, est au cœur de la représentation. La belle pose, conventionnelle, associant l'actrice à une figure mythologique (*La Curée* ) ou de pouvoir (*La Faustin*) entretient des liens thématiques, mais aussi poétiques, avec le tableau. De ce point de vue, la scène, plutôt que de narrer le déroulement du spectacle, s'arrête sur des éléments, souvent liés au Beau, et les décrit. Ainsi construite, la scène de théâtre s'apparente à un enchaînement de descriptions, comme c'est le cas pour la succession des tableaux dans *Le Mythe de Narcisse*. Le narrateur proustien, bien qu'il considère la voix des acteurs et les mouvements du public, réifie la Berma en décrivant ses voiles, ses attitudes. Au fond, cette description du théâtre « hors-temps » rapproche fortement l'esthétique picturale de celle, pourtant théâtrale, présentée dans les textes. En outre, l'impossibilité d'arrêter le temps pendant la durée du spectacle, force le narrateur de *La Recherche* à écrire la scène : là, il peut fixer le geste et saisir le spectacle pour en faire des tableaux vivants. Ce rapprochement fort entre théâtre et peinture n'est toutefois pas en œuvre dans l'ensemble des romans du *corpus* et ne constitue donc pas un dénominateur commun de la scène de théâtre. Mendès, Rosny, Valéry, Bessette, Lemelin, Aragon[866], Loranger, font de la scène de théâtre un lieu du mouvement, où l'action théâtrale est caractérisée par la narration progressive du spectacle, de sa fable, par les déplacements des personnages sur le plateau, mais aussi des mouvements des spectateurs durant les entractes.

## 3. Le *topos* du sensible

Certes, le spectacle sur le plateau et les passages des spectateurs d'un espace à un autre du théâtre ont leur importance dans la scène de théâtre, mais, il ne faut pas oublier ce que nous avons précédemment défini comme l'axe de la scène de

[866] De cette scène, souvenons-nous ici que le tressautement d'épaule de Bérénice est signe de son appréciation du spectacle, le mouvement se constitue donc comme élément de la réception.

théâtre, c'est-à-dire la ligne unissant le plateau aux spectateurs. L'alternance fréquente des points de vue narratifs d'une extrémité à l'autre de cet axe est un phénomène remarqué par Marie-Madeleine Mervant-Roux qui, citant Bernard Dort, concentre sa réflexion sur ces deux points : « Le romancier, en alternant le *focus* de sa narration tantôt sur la scène, tantôt sur la salle – et privilégiant surtout cette dernière –, invite à réfléchir sur "ce que c'est que jouer et ce que c'est qu'être spectateur"[867]. »

« Ce que c'est qu'être spectateur », voilà bien l'un des enjeux de la scène de théâtre dans le roman. Comment les romanciers en rendent-ils compte ? Quels sont les mécanismes mis en œuvre pour définir une instance spectatrice ? Outre la position des personnages dans la salle de théâtre, institutionnellement définie comme l'espace du public, quelles activités les définissent en tant que spectateur ?

## Voir et entendre

En règle générale, la représentation théâtrale convoque d'emblée l'ouïe et la vue (le diptyque entendre et voir la Berma est d'ailleurs le leitmotiv de Marcel dans la *Recherche*), mais le mouvement de l'un avec l'autre est plus ou moins ambigu. Pour illustrer l'activité spectatrice, il nous faut dépasser le seul regard porté sur les choses et englober le terme de « vision » dans toutes ses acceptions. Les deux significations de la « vision » permettent d'engager une réflexion sur l'au-delà du texte et ouvre la voie à l'« hallucination », mise en évidence par le retour sur soi provoqué par le spectacle de la scène. Écouter, voir, sont deux actions étroitement imbriquées dans la relation théâtre-roman, mais dont l'étymologie théâtrale révèle une duplicité certaine : le *theatron* grec et l'*auditorium* latin réfèrent soit au lieu d'où l'on regarde, soit au lieu où l'on écoute. Ces deux types sont intimement liés à l'aire de jeu ou, du moins, au lieu de la représentation et ces deux sens sont au centre de l'action spectatrice.

Dans *La Curée, À l'Ombre des jeunes filles en fleur* et *Zo'har*, la fable domine, car elle questionne le roman qui l'enchâsse, les soucis amoureux ou la réalisation d'un art, et permet une confrontation avec l'imaginaire. Entendre le texte de théâtre suppose un mouvement parallèle à la formation d'images, qu'elles soient réelles, c'est-à-dire se passant sur la scène, ou mentales, production d'un « spectacle de l'esprit », selon l'expression de Jacqueline Viswanathan-Delord. Comme Roland Barthes le souligne, ce « voir » est corollaire au sentiment amoureux, donc, par voie de conséquence, devient, chez Zola et Proust, corollaire à la fable racinienne. Au

[867] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur*, *op. cit.*, p. 54.

théâtre, entendre un texte, c'est aussi le voir, c'est aussi s'inscrire, ou non, dans une situation singulière. En effet, les spectateurs se trouvent, contrairement à d'autres représentations artistiques (peinture, cinéma, sculpture, lecture), face à des corps, ceux des comédiens, mais aussi ceux des autres spectateurs. Comme nous avons pu le souligner dans les deux premières parties de cette étude, si le public sort au théâtre, c'est, régulièrement, pour apprécier le corps, la plastique d'une comédienne. Ce corps, nous venons de le voir, se réduit souvent soit à la pose (et devient tableau vivant comme dans *La Curée* ou la dernière apparition de Nana), soit à la représentation d'un ailleurs exotique ou fantasmé (*Dinah Samuel*, *La Recherche*). Les autres spectateurs sont quant à eux donnés à voir, s'exhibant selon l'attention que leur porte l'un des personnages (*Monsieur Teste*, *L'Homme tombé*, *L'Invitée*, *Au Pied de la pente douce*), le narrateur (*La Recherche*, *Bel-Ami*) ou encore un comédien (*La Vagabonde*). Le théâtre est donc bel et bien ce lieu de rassemblement des corps, mais plus encore, un lieu de perception, un espace à l'intérieur duquel un faisceau de regards irradie en direction et en provenance des spectateurs. Dès lors, « voir », pourrait, devrait, être aussi voir le spectacle, voir le décor, prendre connaissance du spectacle artistique donné. Or, ce n'est pas forcément le cas. Des romans pris pour exemple, plusieurs ne font pas cas d'une représentation artistique (*Dinah Samuel*, *L'Homme tombé*, *Bel-Ami*) ; voire ne cherchent pas à montrer la représentation, à rendre présent l'art. En revanche, le décor de la salle est mentionné dans la très grande majorité des cas. Ainsi, « voir » n'est-ce pas voir « le » théâtre plutôt que « du » théâtre ? Voir sa fabrique, son lieu de production, ses principaux actants ?

Nous évoquions précédemment le binôme voir et entendre. Le second verbe pourrait se réduire à la parole qui s'incarne, ici, dans la voix des acteurs, des voisins ou des commentaires que les personnages s'échangent. Pourtant, certaines scènes de théâtre mentionnent aussi les applaudissements (*La Curée, Nana*, *Monsieur Teste*, *La Recherche, Au Pied de la pente douce*), mais également le silence comme objet à écouter, à observer.

## Le silence

Dans un premier temps, le silence se définit par la négative : absence de bruit, de son, quelque chose de vide. Pourtant, les romanciers, et ceux de notre *corpus* en particulier (Zola, Proust et Valéry sont loin d'une esthétique à la Duras, Beckett ou Weill) usent d'un foisonnement de mots pour parler du silence. Proust, justement, va définir le vide qu'opère le silence dans la salle par son contraire : le plein.

> [La salle] en ce moment était immobilisé[e] par l'attention, la chaleur, le vertige, la poussière, l'élégance et l'ennui, dans cette espèce d'instant éternel et tragique d'inconsciente attente et de calme engourdissement qui, rétrospectivement, semble avoir précédé l'explosion d'une bombe ou la première flamme d'un incendie[868].

C'est dans une gradation que se perçoit le silence dans le roman. « L'inconsciente attente » et « le calme engourdissement » auxquels fait référence Proust évoquent ce moment de latence, de suspension du temps qui prend racine dans un silence perçu par comparaison avec « l'après ». L'importance du silence indique comment le narrateur fait passer la contemplation esthétique, cet « instant éternel et tragique », avant le commentaire du spectateur sur l'œuvre. Ici, le silence met en valeur le moment théâtral plus que sa réception et le fige plus qu'il n'en décrit la progression.

Dans *Monsieur Teste* de Valéry, le personnage éponyme relève cette absence de parole comme bruit discursif, mais écoute la musique qui produit cette communication non verbale : « une musique nous touchait tous, abondait, puis devenait toute petite[869] ». Le narrateur, impressionné par cette présence aussi musicale que silencieuse, poursuit par l'hyperbole pour qualifier cette musique « si puissante[870] ». Au fond, le silence, prend la place des mots; mais « en cachant il montre[871]». Le silence devient outil d'une rhétorique du sublime, que le pseudo Longin, traduit par Boileau, définit précisément en fonction de « cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte[872]». Le silence incarne dans une salle de théâtre ce qui est irreprésentable, ce qui permet de « s'élever à l'inavouable[873] », comme l'écrit Valéry.

Du point de vue contextuel, au théâtre, l'obscurité de la salle a pour fonction de provoquer le silence. Les avancées techniques survenues à la fin du XIX^e^ siècle et l'arrivée de la « fée électricité[874] » dans les théâtres, facilitent les jeux de lumière et permettent aux metteurs en scène (fonction alors récente dans son acception contemporaine) d'établir une palette de couleurs sur la scène, de varier

---

[868] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 48.
[869] Paul Valéry, *Monsieur Teste* (1896), *op. cit.*, p. 25.
[870] *Ibid.*, p. 26.
[871] Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 68.
[872] Nicolas Boileau, « Traité du sublime », *Œuvres de Boileau*, Tome III, Paris, J.-J. Blaise, 1821, p. 290.
[873] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 25.
[874] Lors de l'exposition de 1900, l'ingénieur Eugène Hénard crée le Palais des Mirages devant lequel une sculpture de plus de 6 mètres de hauteur, et baptisée la fée Électricité, accueille les visiteurs. Pour en savoir davantage : Patrice A. Carré, « Expositions et modernité : Électricité et communication dans les expositions parisiennes de 1867 à 1900 », *Romantisme*, 1989, n°65, p. 37-48.

l'intensité, etc. Ce diptyque lumière-bruit *versus* noir-silence est représenté dans *Nana* où le silence est le gage du début de la représentation : « Derrière eux, on cria : "silence !". Ils durent se taire. Maintenant, une immobilité frappait la salle, des nappes de têtes, droites et attentives, montaient de l'orchestre à l'amphithéâtre[875] ».

L'épaisseur du silence réunit les spectateurs et devient un élément sensible participant à l'activité spectatrice. L'éclairage, allumé puis éteint, est garant de l'attention : « L'éclairage les tient[876] », écrira d'ailleurs Valéry. Telle une convention qui maintiendrait la concentration des spectateurs, l'obscurité et les jeux de lumière qui s'ensuivent orchestrent la place de la parole et du silence. L'effet de contraste entre le bruit, le mouvement sur scène et le calme apparent de la salle permet de percevoir le silence de celle-ci. Le binôme lumière-obscurité ne fait donc qu'amplifier l'opposition plateau-salle. Finalement, lorsque la lumière revient dans la salle, les spectateurs peuvent sortir et reprendre la parole interrompue. Ainsi, dans *Monsieur Teste*, à la fin du spectacle, « l'applaudissement et la lumière complète chassèrent [monsieur Texte et son acolyte][877]». Dans *Nana*, à la fin de la représentation, la comtesse Muffat reste comme suspendue à la scène prolongeant ainsi l'effet ressenti pendant le spectacle :

> […] la salle n'était pas encore vide qu'elle devint noire ; la rampe s'éteignit, le lustre baissa, de longues housses de toile grise glissèrent des avant-scènes, enveloppèrent les dorures des galeries ; et cette salle, si chaude, si bruyante, tomba d'un coup à un lourd sommeil, pendant qu'une odeur de moisi et de poussière montait. Au bord de la loge, attendant que la foule se fût écoulée, la comtesse Muffat, toute droite, emmitouflée de fourrures, regardait l'ombre[878].

Le silence est là encore caractérisé par son opposé, le bruit des applaudissements qui régnait auparavant. Ce silence réflexif prolonge, en la personne de la comtesse, le recueillement partagé tantôt avec l'ensemble du public et il est d'autant plus palpable que les autres spectateurs sont « revenus à la vie ». Régulièrement, aussi, le silence se marie avec l'immobilité.

Ce moment de latence peut s'envisager du point de vue du comédien où le silence avant la représentation tient lieu d'une respiration, une prise d'air avant de s'élancer sur scène :

> […] un silence profond s'était fait, alourdi encore par la grosse chaleur du coke et le flamboiement de becs de gaz. Plus un bruit ne montait des coulisses. L'escalier et les couloirs semblaient morts. C'étaient une de ces paix étouffées de fin d'acte, lorsque toute la troupe enlève sur la

[875] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 36.
[876] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 27.
[877] *Ibid.*, p. 27.
[878] Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 58.

> scène le vacarme assourdissant de quelque finale, tandis que le foyer vide s'endort dans un bourdonnement d'asphyxie[879].

Le silence encourage les comédiens en coulisse et les spectateurs dans la salle à créer une ambiance qui permet la réception du texte, l'élévation de chaque être vers le théâtre, ou plutôt, vers un hors-temps, un hors-lieu, participant à la délimitation de la scène de théâtre dans le texte. D'ailleurs, après le spectacle, le public rejoint le monde extérieur et est happé par le mouvement de la foule, par cette agitation. « Nous circulâmes, nous descendîmes. Les passants semblaient en liberté[880] », peut-on lire dans *Monsieur Teste*.

Finalement, le silence ne s'oppose pas à la parole, de même que l'immobilité n'est pas contradictoire avec le théâtre, du moins, dans la scène de théâtre mise en texte. Ici, les contraires se marient ; comme l'écrit Max Picard, « la parole est le verso du silence et le silence le verso de la parole[881] ». Chacun s'inscrit au revers de l'autre.

L'ouïr et le voir sont des actions absentes de peu de textes : *Jean-Christophe* ne développe que le type des pièces vues et des théâtres visités, d'autres insistent sur la chaleur et la fumée (*Bel Ami*), l'odeur enivrante des coulisses (*Nana*). Tous, par contre, mettent en place une esthésie de la scène de théâtre, c'est-à-dire une approche presque physiologique de percevoir des sensations. Ainsi, être spectateur dans le roman ne cantonne pas seulement les sens à l'ouïe et la vue, mais réquisitionne aussi une appétence sensitive.

## L'émoi du spectateur

Cette esthésie se réalise, par exemple, dans l'émoi que le spectateur manifeste lors d'une représentation théâtrale. Prenons pour exemple Mathieu, jeune homme en quête de soi et qui stigmatise tout ce qui est de l'ordre de l'émotion. Pourtant, dès qu'il s'installe avec sa cousine Nicole dans les fauteuils du théâtre pour assister à la répétition d'*Ondine*, une sensation de bien-être l'envahit :

> Ses nerfs se détendirent. Cette pénombre où il se trouvait plongé, alors que les acteurs sur la scène s'agitaient dans la lumière, lui procurait la même paix que s'il s'était débarrassé de ses préoccupations intimes pour en charger d'autres épaules[882].

Le voilà réceptif. Le passage de l'arrivée à l'installation, puis de

[879] *Ibid.*, p. 158.
[880] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 27.
[881] Max Picard, *Le Monde du silence*, Paris, PUF, 1954, p. 10.
[882] Françoise Loranger, *Mathieu*, *op. cit.*, p. 25.

l'installation à la position optimale pour apprécier le spectacle fait partie de ces éléments de découpage de la scène de théâtre. Contrairement à l'attente du spectacle qui génère une certaine tension, la paix procurée par la représentation met le spectateur dans une position de détente, de réception totale. Mathieu est donc prêt à entendre la pièce grâce à l'obscurité et aux jeux de lumière qui orientent son attention. Après avoir demandé à Nicole, qui ne cesse de troubler ce moment d'intimité, de se taire, il peut s'adonner à la contemplation du spectacle :

> Libre de s'abandonner à ses impressions, Mathieu se mit à écouter la pièce avec un intérêt qui lui fit bientôt regretter d'être resté si longtemps étranger à cette forme d'art. Il ne souffrait nullement de l'absence de décor et de costumes. Rien ne lui parut plus facile que d'oublier les rideaux et de reconstituer le lieu où se déroulait l'action. Le charme immatériel d'une jeune fille, la lumière qui jaillissait de ses cheveux blonds, abondants et vaporeux, des cheveux qui n'avaient rien d'humain, suffirent à lui faire croire à la présence réelle d'une ondine en blouse et en jupe. D'emblée, il entrait dans le jeu, surpris et ravi de ce qui lui arrivait[883].

Pas à pas, Mathieu confond presque le spectacle avec la réalité : il écoute (avec intérêt), il actualise la triviale image scénique en un décor mental, il reconstitue le fil de la pièce, l'intrigue, détaille les personnages dramatiques. En un mot, il « entre dans le jeu ». Presque, disions-nous. En effet, le narrateur ne manque pas de souligner qu'il est « surpris et ravi » de ce qui lui arrive. Il est donc doublement spectateur : celui qui, au degré zéro du spectacle assiste à la représentation, mais, aussi, celui qui devient spectateur de sa propre transformation. Au cours de cette répétition, il s'attache au jeu de la comédienne, plus juste selon lui, « qui jouait avec autant d'aisance que si elle eût inventé le naturel ». Le voici tout à fait « séduit par le texte qui éveillait en lui d'étranges résonances, il éprouvait la sensation de glisser dans un rêve où tout n'était qu'harmonie[884] ». Ici, entendre le texte dramatique provoque une émotion singulière, rare et intrigante.

L'émoi que lui procure cette répétition est donc d'ordre sensitif : tout d'abord, c'est l'atmosphère du lieu qui le met en condition, c'est ensuite le texte et enfin le jeu de l'actrice qui lui permet d'accéder à un autre univers. Le théâtre ouvre de nouvelles perspectives à Mathieu, l'attrait d'un rêve, d'un idéal où les éléments sonnent juste et concordent entre la lumière, le son, la présence.

Dans *Monsieur Teste*, les éléments qui font le théâtre et que nous venons de recenser dans *Mathieu* se retrouvent élevés à un degré supérieur. La scène commence par une description de la salle de théâtre et de ses couleurs luxueuses, par

---

[883] *Ibid.*, p. 26.
[884] *Ibid.*, p. 27.

les spectateurs attentifs qui se regroupent grâce à une « musique[885] » qui les « touchait tous ». Le narrateur, qui d'ailleurs accompagne Teste au théâtre et donne à lire la scène à travers le regard qu'il porte sur Teste, rend compte de cette esthésie : « Il ne perdait pas un atome de tout ce qui devenait sensible, à chaque instant, dans cette grandeur rouge et or. » Si Mathieu ressentait une certaine harmonie dans le théâtre, le narrateur valérien assiste à « l'attention et l'obscurité croissante d'un équilibre continu[886] ». D'ailleurs, dans l'un comme dans l'autre récit, une nuisance sonore vient rompre le charme du théâtre, même si, pour Teste, cela n'est pas dû à un éblouissement mais à la musique du silence. Alors que les autres se laissent happer, Teste, lui, reste distant de l'enivrement procuré par le lieu. Dans *Mathieu*, l'exclamation de Nicole qui découvre sa cousine comédienne avec les cheveux teints fait revenir le personnage éponyme à la réalité et dans *Monsieur Teste*, ce sont « l'applaudissement et la lumière complète [qui les] chassèrent[887] ». Notons l'emploi du singulier pour un syntagme couramment au pluriel, « l'applaudissement », qui personnifie et unifie d'autant plus la masse compacte du public, la fait résonner en un groupe homogène. Comme le dit Teste : « on n'est beau, on n'est extraordinaire que pour les autres ! Ils sont mangés par les autres ! ». L'Autre devient une entité connotée plus ou moins positivement, mais permet, quelle que soit sa valence, de s'inscrire dans un collectif.

## Du corps vu au corps touché

Un nouvel aspect de l'esthésie est à envisager, celui sensoriel, sensuel, de la scène de théâtre. Dans *Sixtine*, et plus particulièrement dans le chapitre intitulé « Le frisson esthétique », Entragues et Sixtine sortent au théâtre, mais n'assistent qu'au lever de rideau, petite pièce jouée avant la représentation principale. En signe de protestation contre un public bégueule qui ne sait pas apprécier la qualité de la pièce, ils « s'abstiennent de la suite[888] ». Cependant, ils ont atteint l'inatteignable :

> Le même frisson esthétique, à la même seconde, les secoua : leurs respirations se précipitaient, ils avaient pâli, leurs lèvres, comme pour de muettes exclamations s'entr'ouvraient.
>
> Le courant électrique qui descendait le long des vertèbres à flots rapides agita leurs membres, et enfin, insciemment attirés l'un à l'autre, ils furent obligés de laisser leurs mains obéir à l'attraction des fluides.
>
> Dès lors, l'intensité des secousses émotives doubla : leurs êtres flottaient dans un remous tiède et caressant, sous la délicieuse pluie d'une chute d'eau chauffée par un mystérieux soleil, et les corporelles fleurs de la

[885] Paul Valery, *Monsieur Teste*, *op.cit*., p. 25.
[886] *Ibid.*, p. 26.
[887] *Ibid.*, p. 27.
[888] Rémy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 250.

> sensualité brûlaient de s'épanouir.
>
> Ils écoutaient, sans qu'une syllabe de la magique prose tombât hors de leurs oreilles, et, tout en écoutant, ils rêvaient; ils oubliaient « la toute-puissance des esprits inférieurs » ; ils se divinisaient, ils gravissaient souples et légers, les mystiques échelons, sommés, maintenant, par l'illusion d'un air très pur et très dilatant respiré au sommet d'une étroite montagne au-dessus des nuages[889].

La poétique symboliste affirmée dans ce passage et définie comme « musicalité de la phrase, raffinement du lexique, évanescence des lieux et du temps[890] » permet d'accéder à ce genre d'émotion : elle répond à l'ambition totalisante et mystique qu'Entragues, écrivain, attend de cette sortie au théâtre. Un « frisson » commence par les exciter, s'ensuivent de « muettes exclamations », puis leur peau qui se frôle. Tout leur être semble envoûté par la représentation : ils écoutent et rêvent de concert, s'élèvent dans un Olympe créé par l'illusion du spectacle. La sensualité est à son comble, permise par la « magique prose », œuvrant ici comme élément déclencheur du rapprochement des corps. Le texte dramatique permet de se dégager de la sphère concrète du théâtre pour accéder à un au-delà « mystique » et fortement érotique. La pièce de théâtre et le lieu de la représentation laissent place au rêve et aux désirs, à l'accès à un autre monde grâce à cette « scénographie des sens[891] ». L'ailleurs présenté est atteint par le truchement du théâtre, mais aussi par l'union des êtres et des mains qui s'attirent et reflètent les attentes d'Entragues qui, en auteur symboliste, souhaite vivre un amour dégagé des contingences matérielles. Devant le spectacle, Entragues et Sixtine sont physiquement touchés par la représentation. Leurs émotions transparaissent dans la respiration qui s'accélère, leurs visages qui pâlissent et l'expression d'un sentiment profond et identique semble les envahir. Ce trouble puissant, provoqué par la représentation théâtrale, les attire l'un l'autre et fait du théâtre un lieu de rapprochement et d'union des corps, le partage permettant de dédoubler l'effet de la représentation. (Nous reviendrons à la fin de cette partie sur cette scène de théâtre pour voir en quoi elle propose une esquisse de l'esthétique de Gourmont[892].)

Le toucher fait donc partie de ces sens aiguisés par le théâtre. Au théâtre, le corps, d'abord vu, d'abord désiré sur le plateau ou dans la salle, devient un corps à toucher, dont il est nécessaire de s'emparer pour relancer le désir. Le glissement qui passe de la vue au toucher s'accompagne d'un déplacement de l'objet : ce n'est pas

---

[889] *Ibid.*, p. 248-249.

[890] Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque, *Le Roman célibataire*, Paris, José Corti, 1996, p 48-49.

[891] Nous reprenons ici le titre du colloque de la NeMLA organisé par Jean-François Richer qui s'est tenu à Boston en février 2009 et auquel nous avons participé en proposant une communication sur le passage de l'écoute au visuel dans les passages de soirées au théâtre chez Zola et chez Proust.

[892] Voir, *infra* : « Une esthétique de l'impossible », p. 393.

forcément le corps *a priori* désiré qui est ensuite caressé. Bien que, dans *Nana*, le comte Muffat finira par posséder le corps de Nana ; que dans *La Vagabonde*, Dufferein-Chautel deviendra l'amant de Renée ; que dans *Au Pied de la pente douce*, Denis succombera à ses sens éveillés par le chant de Lise ; que Montclar réussira à séduire Dinah Samuel, dans d'autres cas, le corps touché pourra être celui d'une autre. L'objet des désirs, toujours féminins, se déplace parfois du plateau à la salle : dans *Le Débutant*, les corps exhibés sur scène – rappelons-le, seul exemple avec *La Curée* de plusieurs corps évoqués avec désir – n'accéderont pas au statut de personnage romanesque et resteront objet de spectacle, sans franchir la rampe de scène. Dès lors, le désir de Paul ne sera pas pour le corps des danseuses, mais pour celui de Madame Laperle, installée dans une loge et dont la main gantée attirera l'attention du jeune homme. Autre possibilité exploitée dans *La Curée* : les corps exposés de Renée et Maxime seront ceux-là mêmes qui se rencontreront. L'axe plateau-salle est donc une ligne qui n'exclut pas les autres droites possibles, ou plutôt les autres courbes. L'intermédiaire des corps sur le plateau est, dans la plupart des cas, nécessaire pour passer d'un corps vu au corps touché. Un exemple intéressant est aussi à l'œuvre dans *Mathieu*, où, par le biais du théâtre (du spectacle mais aussi du milieu théâtral) le personnage prend conscience de son propre corps. Ainsi, après une première partie à ratiociner sur la fatalité de sa vie et son désoeuvrement, Mathieu se détache de la ville pour cultiver, à la montagne, son corps. Il reviendra transformé physiquement et intellectuellement. Dans ce cas, le théâtre et les artistes (le rapport à leur corps, à l'intimité est régulièrement abordé dans le texte comme quelque chose d'impossible pour Mathieu) ont permis au personnage éponyme de prendre conscience de son corps : on passe ici du corps vu au corps vécu, habité.

Le lien entre l'œuvre et le lieu se manifeste dans une majorité de romans et la synesthésie sous-entendue par la scénographie des sens dans le roman, place Proust dans l'esthétique symboliste. Cette lecture rejoint celle d'Edmund Wilson, qui, dans *Axel's castel : a study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, affirme que « Marcel Proust *is the first important novelist to apply the principals of symbolism in fiction*[893] ». L'étude esthésique de la scène de théâtre participe donc à cette lecture et semble liée, aussi, avec les désirs mis en texte. En effet, le déploiement des sens participe à l'esthétique symboliste, de même que la sublimation du désir que nous avons vu à l'œuvre dans le regard du narrateur porté sur la Berma. L'étude du passage du corps vu au corps touché, en passant par le

[893] « Marcel Proust est le premier romancier à appliquer les principes du symbolisme dans la fiction. » Edmund Wilson, *Axel's castel : a study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1984, p. 23.

désir, signifie que les liens entre les sens, l'éveil de la sensualité et la recherche de l'interdit se nouent au cœur de la scène de théâtre.

Cette lecture de la scène de théâtre aboutit à une meilleure compréhension de l'esthétique du romancier et déplace les enjeux de la scène de l'intérieur vers l'extérieur du roman. Cela questionne la technique romanesque, propre à un auteur, mais aussi engage une réflexion plus large permettant de déceler les points communs inhérents au théâtre. En outre, l'enjeu de la scène de théâtre n'est pas seulement de réfléchir à des questions de dramaturgie, puisque le roman profite du *topos* théâtral pour parler d'autre chose, y compris de lui-même. Or, dans quelle mesure le roman peut-il réfléchir sur lui-même ? Peut-on suivre l'hypothèse d'un « théâtre de la parole » dans un sens plus contextualisé que ne l'entend André Belleau ?

## C. THÉÂTRE ET ROMAN : JEUX DE MIROIRS

La scène de théâtre dans le roman est, nous l'avons vue, délimitée dans le récit (*topos* d'entrée et de sortie), mais ne s'exclut pas pour autant de l'ensemble qui l'enchâsse. En effet, elle propose également une continuité qui se donne à lire dans l'interrelation forte, tissée entre le roman et la scène de théâtre. Cette lecture supposerait, à première vue, d'exploiter la mise en abyme. Pourtant, jusqu'ici, nous avons approché notre objet par le biais de l'enchâssement, de l'insertion d'un médium dans un autre, sans nous attarder sur les relations d'analogie et de réduplication. Si nous avons opté pour ce choix, délaissant de prime abord ces pistes inhérentes à la mise en abyme, c'était dans le but d'explorer thématiquement la scène de théâtre, de saisir l'ensemble des éléments présents dans ce type de scène et d'en dégager les particularités.

Ce plan nous a été utile pour creuser, dans un premier temps, l'approche thématique et pour définir, dans un second temps, les enjeux de la mise en abyme selon notre objet. À première vue, les textes offrent un panel de thèmes théâtraux en contact avec le roman (le costume, atout majeur de la représentation théâtrale, s'est révélé être un élément aussi scénique que social ; la présence régulière du corps, souvent féminin, souvent dénudé, se devait d'être étudié à part entière), mais ces *topoï* n'impliquaient pas forcément une approche spéculaire. Au contraire, s'éloigner du « miroir » était pour nous nécessaire pour comprendre les textes et les relations qu'ils entretiennent avec la société. Pourtant, en travaillant sur le personnage dramatique et sur le personnage de Phèdre, l'intérêt de la mise en abyme

des romans s'est fait sentir, mais nous avons préféré mettre plutôt en évidence le jeu des identités brouillées, qui n'est pas immédiatement redevable des phénomènes de mise en abyme. De même, notre étude du lieu théâtral entendu comme espace du collectif et de l'individu, de la modélisation de la société et du regard des spectateurs, n'a pas eu recours à cette notion, laquelle n'engage pas, de prime abord, un rapport avec le lieu théâtral (sa forme, son organisation, sa fonction dans le texte), ceci du fait même de la conception de la mise en abyme, fondée sur l'enclave et la répétition diégétique, définition sur laquelle nous reviendrons plus amplement.

Faire abstraction de la spécularité nous a donc permis, dans un premier temps, d'examiner sous d'autres angles les textes de notre *corpus*, d'ouvrir l'analyse à des considérations socio-historiques aussi bien qu'aux spécificités thématiques et poétiques de la sortie au théâtre, sans tout ramener à la problématique de la mise en abyme. Cependant, il est nécessaire, à cette étape de notre étude, de confronter notre perspective à la problématique de la réflexivité, de manière à enrichir nos analyses à la lumière de la mise en abyme, mais aussi pour effectuer un examen critique de ce concept à partir de nos observations précédentes, ainsi que des travaux théoriques qui lui ont été consacrés. Nous n'avons pas encore eu à creuser la question de la spécularité, de la réflexivité, car nous avons jusqu'à présent privilégié d'autres pistes, tout en signalant, ici et là, les cas particulièrement intéressants de mise en abyme, au sens général et commun du terme. Mais, comme nous nous penchons dans ce chapitre sur la poétique de la sortie au théâtre, il devient indispensable d'examiner cet aspect, et de nous plonger, pour ce faire, dans des considérations plus théoriques. Nous aurions pu accomplir en introduction cette réflexion sur la mise en abyme et la réflexivité, mais comme nous ne voulions pas placer l'ensemble de la thèse dans l'orbite de ces préoccupations, nous avons préféré les introduire dans l'optique, plus spécifique, plus restreinte, des liens entre la partie et le tout, entre la scène de théâtre et le roman dans son ensemble.

## La mise en abyme, définition théorique

Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach développe les trois mises en abyme élémentaires que sont les mises en abyme de l'énoncé, de l'énonciation et du code correspondant à différents aspects de l'œuvre enchâssante qui sont mis en cause dans l'œuvre au second degré. La mise en abyme de l'énoncé, qui reste pour Dällenbach la mise en abyme par excellence, revient à « mettre en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient[894] », soit

[894] *Ibid.*, 18.

une mise en abyme fondée sur le contenu. Pour ce qui est de la mise en abyme de l'énonciation, celle-ci rend présente ou met en évidence la production, la réception du récit ou le contexte qui a conditionné cette « production-réception[895] », soit une mise en abyme fondée sur l'acte énonciatif. Enfin, la mise en abyme du code est une mise en abyme textuelle visant à rendre intelligible le mode de fonctionnement du récit, soit une mise en abyme fondée sur les principes structurants du texte[896]. Cette conception du code désigne ici « la possibilité consentie au récit de définir ses signes mêmes et d'expliciter ainsi son mode d'opération[897] ». La mise en abyme est donc toujours, et quel que soit son aspect, uniquement envisagée du point de vue immanent.

Toutefois, bien que Lucien Dällenbach définisse séparément ces trois mises en abyme élémentaires, il insiste aussi sur la prédominance de la mise en abyme de l'énoncé : celle-ci permet, selon lui, des rendements narratifs plus importants. Il pose ainsi qu'envisager la mise en abyme du « *point de vue résolument économique*[898] » limite les recherches « obsédé[e]s » qui « pourrai[ent] en débusquer un peu partout alors que la prise en compte de son impact narratif encourage à ne retenir que les plus actives ». Aussi, les mises en abyme de l'énonciation et du code ne sont pas pour Dällenbach d'autres entrées d'une taxinomie des formes de la mise en abyme, mais sont dépendantes de la mise en abyme de l'énoncé[899]. En somme, parler de mise en abyme revient pour Dällenbach à penser le récit enchâssé comme un double du récit enchâssant, une image reflétée dans un miroir, un récit au second degré. Cette similitude des récits est prônée par le « caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir[900] ». La métaphore du miroir sur laquelle insiste Dällenbach met en évidence, sur le plan théorique, la reproduction plutôt que la réfraction, le même, plutôt que l'altération.

Si Dällenbach utilise cette image, c'est que cet objet « réalise une réciprocité des regards qui fait osciller l'intérieur et l'extérieur, marie reflets reflétés et reflets réfléchis et pousse l'image à sortir de son cadre en même temps qu'il

---

[895] « 1. la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit,
2. la mise en évidence de la production ou de la réception comme telle,
3. la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. » *Ibid.*, p. 100.

[896] *Ibid.*, p. 127.

[897] *Ibid.*, p. 128.

[898] *Ibid.*, p. 140.

[899] « Dès lors qu'elles sont émises ou perçues par un personnage de la diégèse, les réflexions de l'énoncé et du code entraînent infailliblement la réduplication corollaire de l'auteur ou du lecteur ; la réflexion énonciative, dans la règle prend appui sur une doublure de l'énoncé ; quant à la mise en abyme transcendantale, elle s'accompagne toujours, comme nous venons de le voir, de la réflexion subsidiaire de l'énoncé et du principe de fonctionnement du récit. » *Ibid.*, p. 139.

[900] *Ibid.*, p. 51.

convie les visiteurs à entrer dans le tableau[901] ». Il poursuit son approche en justifiant que

> l'analogie avec le miroir des peintres était bienvenue [pour confronter « l'œuvre dans l'œuvre » avec la problématique de la mise en abyme] car elle permettait, à l'intérieur de « l'œuvre dans l'œuvre », de distinguer deux types de réflexion [extérieure et intérieure][902].

Les commentateurs s'étaient déjà emparés de la métaphore et avaient commencé, si ce n'est à identifier purement et simplement la mise en abyme avec le miroir, à définir la mise en abyme selon les propriétés du miroir :

> Butor parle de « réfractions » ; Magny de « procédé de repli » ou de « réflexion » (au sens optique du mot), Raimond évoque des « jeux de miroirs parfois byzantins », Ricardou, qui retrouve les peintres que citait André Gide, définit la microhistoire produite par la mise en abyme comme un « miroir » et les auteurs de *Rhétorique générale*, par deux fois, utilisent le verbe « réfléchir » et le mot « reflet »[903].

Cela revient à imposer à la mise en abyme les limites propres au miroir : ses propriétés de réflexion. Certes, Dällenbach annonce les dangers de l'insertion du même dans le même :

> [...] la forme romanesque [...] ne peut sauf exception [*Un amour de Swann*] contenir un roman que sous les espèces d'un résumé ou d'extraits. C'est dire qu'à moins d'accepter cette contrainte ou de s'en jouer en se référant soit à lui-même [seconde partie de *Quichotte*], soit à un double virtuel qui ne sera jamais donné à lire aux lecteurs [*Faux-Monnayeurs*], le roman est nécessairement conduit à se mettre en abyme dans une œuvre non-romanesque et à se donner par là une structure bigénérique [au risque d'une] intrusion presque fatale de l'autre dans le même[904].

Le danger de l'ouverture métaphorique prônant le « même dans le même » nous engage à réfléchir sur l'insertion d'un autre médium, toujours fondé sur les similitudes du récit. Dans ce sens, Jacques Aumont, théoricien du cinéma, contredit l'acception générale qui fait de la mise en abyme l'insertion du même dans le même

[901] Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, *op. cit.*, p. 64.
[902] *Ibid.*, p. 67.
[903] *Ibid.*, p. 62.
[904] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 96.

et constate que la mise en abyme est une duplication du sujet et non de la forme[905]. Ainsi, le film dans le film ne relève pas de la mise en abyme. Suivant cette perspective (qui ne fait plus seulement de la mise en abyme la définition du livre dans le livre ou du théâtre dans le théâtre), le concept de mise en abyme pourrait dès lors convenir assez bien à notre objet d'étude. Dällenbach s'est d'ailleurs emparé du cas de la scène de théâtre dans le roman pour l'envisager (uniquement) dans la perspective d'une mise en abyme de l'énoncé, excluant forcément les scènes dans lesquelles le spectacle du plateau ne correspond pas au récit. En mentionnant explicitement *La Curée* de Zola, Dällenbach justifie l'insertion du théâtre dans le texte en annonçant que « tout se passe comme s'il était nécessaire que des œuvres théâtrales fussent intégrées au roman[906] ». Or, nous l'avons repéré dans notre *corpus*, tout ne revient pas, dans la scène de théâtre, à l'élaboration d'un récit au second degré, d'ailleurs, dans certains textes, la pièce de théâtre, comme potentiel récit au second degré, est, d'une certaine manière, passée sous silence. Ce *topos* ne pourrait donc se réduire à la mise en abyme. Bien qu'il existe, parfois, des réflexivités énonciatives ou du code[907], il n'apparaît pas « toujours » de récit au second degré, de mise en abyme de l'énoncé. Donc, malgré les « tendances cumulatives[908] » de la mise en abyme, les scènes de théâtre de notre *corpus* ne peuvent se réduire à cette théorie, telle que définie par Dällenbach.

---

[905] « Au demeurant, il n'est pas nécessaire que la *forme* de l'expression soit conservée à l'identique pour parler de mise en abyme : ce qui définit le procédé, ce n'est pas la duplication d'une pièce dans une pièce, d'un tableau dans un tableau ou d'un film dans un film, mais du *sujet* de la pièce, du tableau ou du film. Autrement dit, la mise en abyme *stricto sensu* porte sur le contenu diégétique de l'oeuvre et relève à ce titre de la réflexivité filmique (et plus précisément homofilmique), tandis que les duplications exclusivement formelles (type "film dans le film") participent, à un autre niveau, de la réflexivité cinématographique. Aussi proposerai-je de nommer cristallisation toute mise en abyme *fondée sur un jeu de ressemblance,* ce qui correspond au type I de la classification de Dällenbach. » Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction* 1995, p. 70. Cette définition proposée par Jacques Gerstenkorn est acceptée par les critiques et figurent dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont, Michel Marie [dir.], Paris, Armand Colin, 2008, p. 154.

[906] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 97.

[907] Nous l'avons vu dans les cas où la scène de théâtre suppose un retour sur le travail d'écriture et l'esthétique romanesque – la mise en abyme du code –, ou sur la « présentification », pour reprendre le terme de Dällenbach, du récepteur du récit, dans notre cas, le lecteur-spectateur – la mise en abyme de l'énonciation.

[908] Dällenbach indique cette « tendance cumulative des mises en abyme élémentaires » (*Le Récit spéculaire,* p. 139) qui pourrait être exemplifiée par la citation suivante de *L'assommoir* de Zola : « *Nana* complétait à l'atelier une jolie éducation ! [...] On était là les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble; juste l'histoire des paniers de pommes quand il y a des pommes gâtées ». C'est ici une mise en abyme horizontale de l´énoncé puisque le cas de *Nana* n´est pas individuel, les autres filles subissent le même destin, et c'est aussi une mise en abyme de la poétique puisque la métaphore du panier de pommes à des fruits gâtés fait écho à la théorie naturaliste et à son déterminisme. Ces réflexions sont portées par Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », [en ligne]. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html (consulté le 7 juin 2010)

## Discussions sur la mise en abyme

Georges Forestier, dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, ouvre une autre voie pour envisager cette théorie spéculaire. Déjà, il précise que le théâtre dans le théâtre est une structure et non un thème. Du point de vue théâtral, le concept de la mise en abyme est un outil dramaturgique récurrent dans les pièces du XVII^e siècle. Georges Forestier, pour comprendre le fonctionnement et les enjeux de la mise en abyme du théâtre dans le théâtre, poursuit les objectifs suivants : « replacer [cette] technique dans la perspective de l'époque et de la dramaturgie qui l'ont engendrée » et « analyser le fonctionnement et la thématique du procédé dans les pièces françaises du XVII^e siècle[909] ». Pour réaliser ce projet, Forestier définit le procédé de la mise en abyme du théâtre dans le théâtre selon l'enchâssement de « spectacles intérieurs » et présuppose l'existence d'« une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée[910] ». Pour saisir les fonctions de la « réduplication thématique[911] », Forestier convoque la typologie de Dällenbach et s'accorde avec lui pour parler de reproduction en miroir puisque le rapport analogique prévaut. En revanche, Forestier avance la possibilité de failles dans la réflexion entre les deux niveaux du récit dramatique (la pièce de théâtre enchâssante et la pièce de théâtre enchâssée). En effet, le fameux miroir peut se révéler « pur », « trompeur » ou « convexe[912] » et, selon les cas, se jouent donc différents degrés de ressemblances entre les deux récits. De la contemplation à la révélation, le miroir du théâtre dans le théâtre offre une palette d'effets aux spectateurs de la salle ou aux personnages-spectateurs, selon le degré d'enchâssement. En somme, Forestier reprend, à la suite de Dällenbach, la typologie sur les enchâssements et le rapport analogique qui fédère la pièce enchâssée à la pièce enchâssante. Cependant, à la différence de l'auteur du *Récit spéculaire*, Forestier prend en compte le degré de structuration des pièces enchâssantes ainsi que leurs fonctions dans le cours du récit. Après avoir analysé du point de vue narratif la structure chorale ou prologale de l'enchâssement[913], puis l'emboîtement spatial du récit enchâssé, Forestier s'attache à définir les fonctions de ladite représentation en abyme. Ainsi, d'un degré zéro de structuration (quand la

[909] Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 10.
[910] *Ibid.,* p. 13.
[911] *Ibid.,* p. 134.
[912] *Ibid.,* p. 16.
[913] Que la structure soit « chorale », c'est-à-dire lorsque « le cours d'une action dramatique est interrompu pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique à l'issue de laquelle, quittant leur fonction temporaire de spectateurs, ils reprennent le fil de la première action dramatique », ou « prologale » si le rapport regardant-regardé est seulement suggéré, les enjeux qui animent la mise en abyme divergent et l'effet qui s'ensuit pareillement. *Ibid.,* p. 89-94.

relation à l'intrigue est nulle) à un rapport optimal, il appert que chaque type de relation mérite d'être étudié. Il en est de même des scènes de théâtre dont l'épaisseur du signifiant ne varie pas seulement en fonction de son rapport à l'intrigue : penser la mise en abyme du théâtre dans le roman nous engage à réfléchir sur l'interaction entre les spectateurs et les comédiens, mais également, entre spectateurs. Les spectateurs de la salle assistent au spectacle de la scène, mais se donnent eux aussi en spectacle dans un *theatrum mundi* favorisé par le contexte architectural et mondain du théâtre.

D'autres études ont élevé des reproches, plus sévères que la divergence de perspective de Forestier, sur les points que nous venons d'aborder, à l'endroit du travail de Dällenbach. Ainsi, Matthew Escobar relève l'impossibilité technique d'une mise en abyme telle que définie par Dällenbach, c'est-à-dire fondée sur le principe de « mêmeté[914] ». Posant que l'altérité est le noeud de la mise en abyme (il est impossible d'insérer le même dans le même), Matthew Escobar revient sur la définition de Dällenbach pour en exploiter les failles et propose de reprendre l'image de l'héraldique, déjà exploitée par Gide, pour découvrir « un jeu entre ce qui semble au premier abord une copie, une image répétée mais dont les différences constituent en fait sa raison d'être[915] ». Ainsi, si « l'écusson en abyme est significativement un écusson différent placé au centre d'un écu plus large et portant d'autres charges[916] », cela engage la réflexion vers d'autres impératifs que la ressemblance avec l'énoncé.

Certes, la mise en abyme est un concept éclairant et nécessaire pour comprendre les phénomènes de réduplication et d'analogie dans les cas de récits au second degré, concept que nous utiliserons volontiers pour étudier *La Curée* et *Zo'har*. Or, une majorité de textes du *corpus* restent rétifs à cet éclairage théorique – car non fondés sur l'analogie du récit – et demandent à être éclairés grâce à un autre outil inspiré des discussions autour de la mise en abyme : la réflexivité. Cette notion, se déployant autour des sèmes de « retour » et de « réflexion », se retrouve dans l'ensemble des écrits abordant la spécularité, qu'ils soient littéraires ou cinématographiques, à visée aussi bien esthétique que sociologique. Lucien Dällenbach n'a pas, non plus, occulté cette piste et, citant le *Dictionnaire de la langue philosophique,* il a abordé de front la question en traitant d'un « retour de

[914] « [l]es trois types principaux de mise en abyme que [Dällenbach] découvre (simple, à l'infini, aporistique) sont tous des phénomènes de répétition du même. » Matthew Escobar, « L'abyme différencié: vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne », Robert Kopp et Peter Schynder [dir.], *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 387.
[915] *Ibid.,* p. 391.
[916] *Ibid.,* p. 389.

l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes[917] ». D'autres après lui[918], dans des termes plus ou moins similaires, réutilisèrent cette notion de « retour ». Ce retournement du texte sur lui-même engage à questionner dans quelle mesure le passage réflexif est nourri du roman qui l'intègre, c'est-à-dire à jauger les différents degrés de la « réflexivité ». Plus récemment encore, après avoir fait l'état des lieux de la critique et remarqué la nécessité d'effectuer une typologie claire et opérante dans ces réflexions désordonnées, Jean-Marc Limoges propose une définition et une classification des procédés réflexifs et tente de répondre à la question du sens et de l'effet que peuvent prendre la « réflexion » au cinéma. Il souligne ainsi les « autres charges » de la mise en abyme auxquelles Matthew Escobar fait référence et, à l'instar de Christian Metz, suppose qu'une configuration peut être « réflexive sans être spéculaire[919] ». Partant de ce constat et des brèches signalées par de nombreux chercheurs (dont Dällenbach) stipulant la nécessité d'entreprendre une distinction terminologique, Jean-Marc Limoges vise à « proposer une typologie des différents procédés réflexifs afin de mieux situer la mise en abyme par rapport à ceux-ci[920] ».

Dans le but de baliser sa catégorisation, Jean-Marc Limoges insiste sur la notion de « réflexivité » qui ne doit pas s'identifier purement et simplement à la mise en abyme. Comme Timothy Unwin en littérature et Jacques Gerstenkorn en études cinématographiques, il prend en charge la définition des modalités de « réflexion » au cinéma selon deux acceptions. La première piste équivaut au retour que le récit effectue sur lui-même, ce qui correspond à une réflexion au sens intellectuel (Limoges dira plus loin « au sens philosophique[921] ») et se classe sous le terme de « texte réfléchissant » ; la seconde procède de l'analogie avec le miroir, c'est-à-dire la réflexion au sens optique, comme reflet mais aussi « révélation de ce qui est caché[922] », c'est alors un « texte réflexif ». En somme, Limoges définit la

---

[917] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 60.

[918] Paul Ricoeur parlait de « l'artifice littéraire [faisant] retour sur son caractère fictif » (Paul Ricoeur, *Temps et récit* (tome II), Paris, Seuil, 1984, p. 38.) À la question « Qu'est-ce donc que la réflexivité? », Jacques Gerstenkorn répondait d'emblée qu'elle était « un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consistait en un retour du cinéma sur lui-même » (Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir (notes introductives) », *Vertigo,* n° 1, *IJ: cinéma au miroir,* Paris, 1987, p. 7.) Pierre Bourdieu mentionnait le « retournement critique [d'un genre] sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 337.) Timothy Unwin évoquait le « retour du texte littéraire sur lui-même » et envisage les *Textes réfléchissants* comme « réflexion sur le monde et réflexion sur eux-mêmes, [...] ils offrent une vision du monde en réfléchissant à leur propre statut » (Timothy Unwin, *Textes réfléchissants*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 5.)

[919] Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 133.

[920] Jean-Marc Limoges, « Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma », Thèse de Doctorat présentée à L'Université Laval en 2008, f. 11.

[921] *Ibid.*, f. 144.

[922] *Ibid.*, f. 108.

réflexivité d'un texte selon qu'elle repose « *sur* leur artificialité ou *de* leur artificialité[923] ». Dans le premier cas, ce seront des textes réfléchissants –au sens de « penser » –, dans le second, des textes réflexifs – au sens de « refléter ». De là, il s'avère que les textes réflexifs ne sont pas forcément réfléchissants (« en ce qu'il peut nous montrer l'envers de son décor, sans même proposer une réflexion sur celui-ci »), alors qu'un texte réfléchissant est forcément réflexif (« en ce que, s'il réfléchit à son art, il nous en révèle du même coup l'artificialité »).

Ceci étant posé, il s'agit alors pour Jean-Marc Limoges de relever les tactiques de réflexion à l'œuvre dans son objet de recherche (le cinéma), les outils avec lesquels le film pourra effectuer ce « retour sur soi ». Ainsi, se concentrant d'abord sur des œuvres réflexives – et non réfléchissantes –, il poursuit en proposant une typologie des procédés réflexifs au sens large, dégageant dans cet ensemble un sens étroit ou particulier. Les textes réflexifs au « sens large » reposent sur les retours effectués sur le médium mis en cause, en somme, regroupant les modalités réflexives « du regard à la caméra à la mise en abyme, en passant par les divers renvois à d'autres films[924] ». Dans cette grande catégorie de textes réflexifs au sens large, se distingue la réflexivité au « sens étroit » qui « affiche ou rend sensible le dispositif » et la réflexivité au « sens particulier » qui est un des grands traits définitoires de la mise en abyme.

Poursuivons plus avant ces définitions et déplions la réflexivité au sens étroit en reprenant les exemples que cite Jean-Marc Limoges. Selon Limoges, un film est réflexif au sens étroit s'il se met à « parler cinéma[925] ». Cette catégorie repose sur le renvoi explicite ou métaphorique à l'énonciation dans le film. L'objectif, ici, est de rappeler au spectateur qu'il est au cinéma, ou du moins, qu'il regarde un film. Pour « transgresser le tissu de la fiction », en somme, briser l'illusion et rendre visible l'artificialité du film, plusieurs procédés existent : montrer la caméra (la perche, le script, l'envers du décor) de manière plus ou moins marquée (dans *Tango, no me dejes nunca* [1998] de Carlos Saura, la caméra se reflète dans un miroir ou, à l'extrême, dans *E la nave va* [1991] de Federico Fellini, les artifices nécessaires pour faire ce film sont dévoilés), faire sentir la présence de la caméra par des mouvements brusques, des zooms rapides ou des plans rares (les gros plans sur la Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer [1968]), ou encore lorsqu'un personnage s'adresse directement à la caméra (ce type de procédés se retrouve dans de nombreux films de Mel Brooks ou de la Nouvelle Vague).

Ensuite, la réflexivité au « sens particulier » repose sur « les reprises,

[923] *Ibid.*, f. 107.
[924] *Ibid.*, f. 116.
[925] *Ibid.*, f. 144.

réduplications que nous donnerait une œuvre emboîtée dans une œuvre emboîtante[926] ». Donc, la réflexivité au sens particulier correspond à la mise en abyme de Dällenbach puisque « l'œuvre dans l'œuvre réfléchit un aspect de l'œuvre même[927] ». Dans *Being John Malkovich* [1999] de Spike Jonze, une pièce pour marionnettes est donnée à voir, mettant en scène les amours déçues de Craig (John Cusack) pour Maxine (Catherine Keener). La forte ressemblance entre les marionnettes et les personnages ne laisse planer aucun doute quant à la similitude des récits. Christian Metz proposait comme exemple de mise en abyme de type simple – entretenant une relation thématique avec le film d'accueil – *Un jour à New York* [1949] de Stanley Donen et Gene Kelly :

> Dans *Un jour à New York,* une brève comédie musicale de théâtre (mais filmée, forcément), enclavée au milieu du vrai film, jouée par les mêmes acteurs mais sur fond de décors rougeoyants et abstraits, vient *résumer* et *symboliser* la « grande » histoire de façon schématique mais somme toute complète. Le film second est un *concentré métaphorique* de l'autre[928].

Dans cet exemple, et il en existe bien d'autres – Jean-Marc Limoges ajoute les tableaux présents dans certains films *Airplane !* [1980] de Jim Abrahams et David Zucker, *8 Femmes* [2001] de François Ozon, ou *Week-end* [1967] de Jean-Luc Godard –, le film inclut une œuvre emboîtée qui le résume, ce qui correspond tout à fait à la définition de la mise en abyme selon Dällenbach, c'est-à-dire reposant sur la réduplication de l'énoncé.

En outre, Limoges ajoute à ces modalités de réflexion une subtilité d'analyse reposant sur la distinction entre l'énonciation *dans* le film (sens étroit) et l'énonciation *du* film (sens particulier) qui permet de distinguer la réflexivité de la spécularité. Cette bipartition (énonciation *dans* le film ou énonciation *du* film) est fondamentale pour Jean-Marc Limoges puisque qu'elle permet de « séparer les films qui mettent de l'avant *un* dispositif énonciatif de ceux qui mettent de l'avant *le* dispositif énonciatif même[929] ». Pour clarifier cette idée, Jean-Marc Limoges propose comme exemple *L'Homme à la caméra* [1929] de Dziga Vertov. À la fin d'un panoramique, la caméra s'arrête face à un miroir qui dévoile au spectateur la caméra qui est en train de tourner le film. L'énonciation *du* film est donc révélée. Dans *The Truman Show* [1998] de Peter Weir, les regards à la caméra de Truman Burbank (Jim Carrey) ne sont pas dirigés au spectateur réel, mais visent le

---

[926] *Ibid*., f. 116.
[927] *Ibid*., f. 143.
[928] Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, p. 96. Cité par Jean-Marc Limoges, « Entre la croyance et le trouble », *op. cit.*, p. 171.
[929] Jean-Marc Limoges, « Entre la croyance et le trouble », *op. cit*., f. 111.

spectateur fictif et rappellent qu'un « public *diégétique* est au cinéma[930] ». Ici, l'énonciation *dans* le film est dévoilée, celle de l'émission de télévision dans laquelle Truman est, à son insu, le héros. Identifier les énonciations et leur révélation (ou non) permet d'étudier la croyance du spectateur en la fiction. Si l'énonciation du film est révélée, cela brise l'illusion, alors que ce n'est pas forcément le cas lorsque l'énonciation dans le film est montrée.

La thèse de Jean-Marc Limoges a pour enjeu de démêler la spécularité de la réflexivité, mais également de démontrer que la mise en abyme ne participe pas systématiquement à la révélation de l'artificialité, et par là à briser l'illusion référentielle, mais qu'au contraire, elle participe, parfois, à maintenir cette illusion, voire à augmenter le trouble. Jean-Marc Limoges conclut de ces distinctions que les « procédés spéculaires (toujours réflexifs au sens particulier) ne sont qu'une modalité réflexive (au sens large) parmi d'autres, mais qu'ils pouvaient aussi quelquefois ne pas être réflexifs (au sens étroit)[931] ». Pour le dire autrement, la mise en abyme n'a pas forcément vocation à dévoiler l'artificialité.

Si la classification de Limoges, bien que nourrie d'exemples et de théories littéraires, s'adapte particulièrement aux cas cinématographiques – reposant sur l'utilisation de la caméra, du regard vers la caméra, de l'intrusion des éléments de la conception du film (perche, câbles, script, etc.) –, nous devons l'adapter pour examiner notre objet de recherche. Tout d'abord, acceptons, avec Limoges et Unwin, la distinction entre textes réflexifs et réfléchissants, sans pour autant oublier que notre *corpus* ne dépend ni des procédés spéculaires, ni d'une réflexion sur le monde. Donc, les procédés que nous allons classer, s'ils peuvent tous se retrouver dans un seul et même roman, n'apparaissent pas forcément dans l'ensemble des romans du *corpus*.

Dans notre optique, le « sens large » proposé par Jean-Marc Limoges s'apparenterait à la similitude des récits, au travail artistique entretenant un rapport avec l'écriture, aux mentions d'actrices, d'acteurs ou de pièces de théâtre, bref, les multiples insertions ou mention de l'art dramatique dans le cours du récit. C'est, reconnaissons-le, un trait caractéristique à la scène de théâtre dans le roman. Ensuite, un texte peut être réflexif « sens étroit » dans le cas où un ou des personnages d'écrivains et d'artistes en général sont présents (affichage du dispositif artistique), ou lorsque le narrateur « parle théâtre », s'il s'attarde par exemple de la création à la représentation d'une pièce, ou s'il fait référence à la production dramatique, de ses rouages, de ses acteurs (journalistes, directeurs, costumiers

[930] *Ibid*., f. 118. Nous soulignons.
[931] *Ibid.*, f. 290.

inclus). Notons que rendre sensible le dispositif dramatique, au sens où l'entend Limoges, reviendrait, dans la scène de théâtre, à proposer un troisième degré de réflexion : par exemple, un auteur fictif entreprend de raconter une scène de théâtre dans l'ouvrage qu'il est en train d'écrire. Dès lors, le lecteur peut le suivre dans la manière dont il traite de la scène de théâtre, en « rendant sensible » son travail d'écriture visant à insérer un médium dans un autre. Une autre possibilité est cette fois à l'œuvre à deux reprises dans notre *corpus* : le personnage du roman est écrivain et écrit une pièce de théâtre. Dans *Le Termite* de Rosny, la pièce est représentée au Théâtre Libre, tandis que dans *Sixtine*, de Gourmont, la pièce d'Entragues reste à l'état de projet. Enfin, un texte est réflexif au sens particulier seulement lorsque l'argument théâtral de la pièce représentée réfléchit un aspect narratif du roman, mais pas, comme le veut Jean-Marc Limoges, un aspect thématique. Selon cette définition, une mise en abyme est à l'œuvre dans *La Curée* de Zola, nous y reviendrons[932]. Donc, pour ce qui est de la mise en abyme – du sens particulier des textes réflexifs – plutôt que d'axer notre étude sur l'effet d'une scène de théâtre répétant la diégèse sur le lecteur (le trouble que la mise en abyme peut ou non provoquer au cinéma et qui intéresse Limoges), nous nous intéresserons principalement à l'effet de l'œuvre enchâssée sur le spectateur fictif, sans chercher à distinguer les énonciations.

Pour dire les choses autrement, au vu de ces aléas théoriques, nous postulons qu'il faut garder, pour la scène de théâtre, le terme de mise en abyme pour rendre compte de l'inscription d'une œuvre au second degré, comme seule mise en abyme de l'énoncé, et qu'il faut employer le terme de réflexivité variant selon les modalités de réflexion et étudier celles-ci. Pour ce qui est du code, il ne faudra pas seulement l'envisager du seul point de vue de Dällenbach (et comme utilisé par Jean-Marc Limoges), c'est-à-dire comme la possibilité du récit de définir ses propres signes et d'expliciter ainsi son mode d'opération (sens étroit). Ces enjeux strictement immanents ne nous permettent pas de porter notre attention aux *topoï* spécifiques proposées par l'insertion du théâtre dans le roman. Or, nous l'avons vu dans la seconde partie de cette thèse, le théâtre, dans le roman, interroge constamment la société du texte. Donc, il existe encore des jeux de miroir, mais avec réflexivité (au sens optique) déformante. Les termes de Georges Forestier qui désigne le miroir comme, selon les cas, « pur », « trompeur » ou « convexe[933] » supposent un rendement plus large. Toutefois, ils ne renvoient pas, dans le cas de la scène de théâtre, au miroir (qui suppose trop fortement l'analogie des récits), mais à la réflexivité, qui permet de prendre en compte les phénomènes d'insertion dès leur

[932] Voir, *infra* : « Un désordre esthétique : cas de brouillage », p. 361.
[933] *Ibid.,* p. 16.

« degré zéro de structuration » et d'envisager les différents « retours » que suppose la scène de théâtre. C'est donc dans ce sens que nous lirons les scènes de théâtre.

Nous avons déjà, au cours de cette étude, mentionné nombre d'éléments relevant des différents cas de réflexivité. Il s'agit ici de lire plus finement les liens poétiques et esthétiques qui unissent le théâtre et le roman. Quels effets l'analogie des récits enchâssés et enchâssants suppose-t-elle dans le texte ? Quelles divergences, aussi, la pièce enchâssée exploite-t-elle et est-ce que cela tend à modifier, à éclairer, à confronter les deux médiums ? Enfin, que dire des scènes de théâtre qui n'exploitent pas l'analogie des récits ?

# II. PHÉNOMÈNES DE RÉFLEXIVITÉ ET SCÈNES DE THÉÂTRE

Après avoir défini ce que nous entendons par réflexivité et mise en abyme, il est temps de replonger dans les textes et de voir comment ces pistes s'articulent avec les scènes de théâtre de notre *corpus*. En somme, quels sont les types de réflexivité à l'œuvre dans les romans ? Comment la réflexivité fonctionne-t-elle dans les récits ? Et, ultimement, quel est sa (ses) fonction(s), son (ses) but(s) ?

L'un des points régulièrement soulevés concerne le dévoilement, l'envers de la scène de théâtre. Déjà, nous avons vu que, dans *Au Pied de la pente douce* et il en est de même dans *Nana*, la salle dans laquelle la pièce de théâtre est donnée à voir se craquelle, les murs à peine cachés par les rideaux de scène offrent un tout autre tableau, amenant, au cœur du théâtre, une autre perspective, une autre lecture de la scène. Cela, nous l'avons évoqué sans en questionner les enjeux dans le texte, soit les échos que ces failles peuvent entretenir avec le reste du roman.

## 1. Sous les dorures, la crasse

Relisons la première scène de théâtre dans *Nana* qui décrit le théâtre et ses habitués. Dans la salle, en regardant de plus près le rideau, auparavant sombre et silencieux, on s'aperçoit que celui-ci s'anime de lumière et que l'éclat luxueux contamine le pauvre cadre de scène :

> Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux, jurant avec la pauvreté du cadre, où les lézardes montraient le plâtre sous la dorure[934].

La fissure est clairement signalée par « les lézardes » et par « le plâtre » : sous les dorures, la décrépitude. Comme le lecteur l'apprendra au fil du récit, l'apparence riche et merveilleuse ne cache en fait que la misère et la crasse. Les sèmes de la déchéance parcouront le texte pour finir sur la disparition ou la mort de plusieurs personnages, dont Nana. Mais pour l'instant, l'heure est à la fête. Les musiciens ont rejoint leurs pupitres, les spectateurs se ruent sur leur place, les couloirs débordent de monde : « C'était des signes d'appel, des froissements d'étoffe, un défilé de jupes et de coiffures coupées par le noir d'un habit ou d'une redingote ». Toutefois, alors que les spectateurs sortent de la salle, s'insinue dans ce succès une nouvelle brèche :

> Puis, la salle n'était pas encore vide qu'elle devint noire ; la rampe s'éteignit, le lustre baissa, de longues housses de toiles grise glissèrent des avant-scènes, enveloppèrent les dorures des galeries ; et cette salle, si chaude, si bruyante, tomba d'un coup à un lourd sommeil, pendant qu'une odeur de moisi et de poussière montait[935].

Voilà la véritable fin du spectacle, si le rideau se baisse, le voile se lève sur le réel aspect de ce théâtre, moisi, poussiéreux, délabré. D'ailleurs, Nana, héroïne éponyme, est cette fille du peuple, qui retombera dans le fossé au bord duquel Bordenave l'a trouvée. C'est pourtant elle l'héroïne du moment, elle qui ose apparaître nue sur le plateau et qui est acclamée par « ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle[936] ». La foule, individualisée tantôt, se noie maintenant en un seul bloc tendu de désir. Le succès de Nana est à venir, annoncé comme indestructible, pourtant elle mourra, seule et défigurée. Ce n'est que sur son lit de mort que ses anciennes camarades de théâtre viendront la veiller, plus intriguées que malheureuses de cette perte. Comme le dira Fauchery au troisième chapitre du roman, « certainement, il y avait là un commencement de fêlure[937]. »

Si, en apparence, le théâtre est un lieu de plaisirs légers, il ne brille que superficiellement et cache, dans ses murs, dans son divertissement, les éléments qui feront tomber, progressivement, les personnages. Les procédés romanesques à l'œuvre dans ce récit visent à mêler étroitement les extrêmes (foules et individus, brillance et fissure) pour indiquer le chemin que suivra le récit. Grâce à la

[934] *Ibid.*, p. 31.
[935] *Ibid.*, p. 57-58.
[936] *Ibid.*, p. 57.
[937] *Ibid.*, p. 101.

composition de la scène de théâtre comme lieu clos et factice, le narrateur peut dissimuler les pistes de l'intrigue tout en donnant les indices nécessaires à son dévoilement. Les échos du théâtre dans le roman s'entendent, dans *Nana*, à l'étude des failles, explicites ou implicites, soulevées par l'auteur dès l'exposition de l'intrigue, du milieu et des personnages. Ici, la scène de théâtre est réflexive au sens large, c'est-à-dire que, selon la définition de Jean-Marc Limoges, elle dévoile ce qui est caché. Le récit en train de se faire montre sa construction et porte les germes de sa déconstruction.

Le théâtre comme lieu de révélation est aussi en œuvre dans le roman d'Harry Bernard. Dans *L'Homme tombé*, la sortie au théâtre dévoile à Étienne une vérité à laquelle il n'aurait peut-être pas pu accéder ailleurs. Cette fois, la divagation a lieu durant l'entracte, face au *theatrum mundi* qui se joue dans la salle. Le narrateur privilégie le déroulement des pensées d'Étienne et son cheminement mental face à une spectatrice qu'il prend pour sa femme. Dans ce cadre, la sortie au théâtre et l'illusion provoquée par cette spectatrice-actrice et sosie d'Alberte deviennent le point d'orgue du roman et le point de non-retour pour Étienne. Il comprend enfin que les recommandations de sa mère avant son mariage étaient justifiées, qu'Alberte n'était « pas au niveau[938] ». Les pensées d'Étienne, alors qu'il est dans la salle de théâtre, se poursuivent ainsi :

> Au début, ces manières l'avaient amusé. Il se plaisait à observer le développement de cette crânerie féminine. Alberte, humble fille du peuple, montée de quelques échelons dans la vie mondaine de sa petite ville, timide d'abord, craintive d'instinct, s'était ressaisie petit à petit, avait essayé d'occuper le rang qu'elle croyait sien, puis de prendre place parmi les sommités, d'être l'une de ces femmes qui mènent tout, qui donnent le ton, font la joie et la jalousie des autres femmes. Elle allait réussir, et le rêve de sa vie s'écroulait d'un bloc, brutalement. Maintenant, c'était à recommencer[939].

Étienne comprend qu'à la fin de la partie, Alberte a succombé aux frasques d'une société sans élégance, établie sur le monde du spectacle et des apparences. Jeune fille venue du peuple, elle tombe sans vergogne dans le tumulte de la mondanité, du côté du décorum de la bourgeoisie provinciale plutôt que du côté raffiné de la famille Normand. Placée en fin de texte, la scène de théâtre éclaire rétrospectivement les éléments disséminés dans le récit. Nous avons donc là aussi affaire à une réflexivité purement thématique, qui, comme dans *Nana*, bien qu'elle soit au « degré zéro de structuration » (donc n'engage aucun récit au second degré), permet une reprise isotopique de la théâtralité. Ce rassemblement des topiques

[938] Harry Bernard, *L'Homme tombé*, *op. cit.*, p. 67.
[939] *Ibid.*, p. 156-157.

permis par le médium théâtral ne produit pas un retour (au sens intellectuel) sur soi du roman ou une mise en cause de l'art, mais opère une réflexion au sens optique des points forts du roman : la grande ville comme lieu de perdition, la condamnation de la mondanité et de la bourgeoisie, la déchéance d'un peuple plus attiré par le divertissement que par l'effort intellectuel.

En somme, dans ces deux cas de scènes de théâtre, il n'y a pas de mise en relation des récits, voire pas de récit enchâssé (le narrateur ne mentionne à aucun moment le spectacle qu'Étienne est allé voir), ni aucune mise en abyme de l'énonciation. Pourtant, ces scènes développent des *topoï* dispersés dans le roman et engagent à penser la scène de théâtre comme le phénomène de réflexivité proposé par Jean-Marc Limoges, soit la réflexion au sens optique (ce qu'il appelle « récit réflexif »). En pointant, comme nous venons de le faire certains éléments de la scène de théâtre et en les mettant en relation avec les analyses précédemment menées sur ces romans, nous pouvons en déduire que la scène de théâtre, même lorsqu'elle n'est pas « réfléchissante », offre un miroir, ou du moins, un prisme, reflétant, selon la facette regardée, une partie du roman, une piste à suivre.

## 2. Confrontation esthétique

Certes, selon les modalités d'une réflexivité « réflexive », ou plutôt, dirons-nous, prismatique, le théâtre permet d'annoncer prospectivement, en donnant des indices sur le déroulement de l'intrigue, ou de rassembler rétrospectivement les éléments du récit pour le conclure. Or, quels sont les enjeux de tels indices dans le texte ? Il est temps maintenant de soumettre le balayage théorique aux textes proposant une réduplication de l'énoncé (*La Curée, Zo'har*). Confronter les pistes proposées par Jean-Marc Limoges à ce type de scène nous permettra de vérifier nos hypothèses précédentes, incluant les questions de retour du texte sur lui-même, de réflexivité au « sens large » (reposant sur les retours effectués sur le médium mis en cause), voire au « sens particulier », la mise en abyme de l'énoncé, telle que définie par Dällenbach.

### Une *mimesis* contrariée

La scène de théâtre dans *Zo'har* est ici un exemple probant. Conservant des liens étroits avec le récit-cadre, le dixième chapitre est toutefois détaché du roman, aussi bien dans sa composition que dans sa narration. La différence de traitement entre l'argument dramatique et le récit romanesque se situe dans le jugement de

l'amour partagé entre le frère et la soeur : Léopold se sent coupable et immoral, tandis que les personnages de la pièce vouent un culte aux amours incestueuses. Intitulée *Zo'har*, la pièce renvoie à un double inversé (la condamnation de l'inceste dans le roman éponyme *versus* la vénération dans la pièce de théâtre) et extériorise le sentiment amoureux que Léopold voue à sa sœur.

En assistant à plusieurs reprises à la représentation théâtrale (« M. le Marquis est allé plusieurs fois à l'Alhambra cette semaine[940] »), Léopold vit par procuration l'amour pour sa sœur en s'identifiant au personnage dramatique : c'est ainsi que « la fiction théâtrale rejoint la réalité tangible de Léopold[941] ». Plus loin dans le roman, alors que Léopold souffre de ne pouvoir oublier les charmes de sa sœur et qu'il se tourne vers le hachisch pour apaiser sa douleur, Cardenac le lui reproche en faisant valoir l'illusion référentielle à laquelle il n'aurait pas succombé sans l'effet de la drogue :

> C'est par la magie du Dawamesk que, ce soir, dans ce théâtre, le mensonge des décors t'éblouissait comme une réalité splendide, et que tu t'incarnais glorieusement en ce comédien emphatique qui parlait et mimait ton crime[942].

Cardenac, avec la froideur de son regard distancié, ne voit dans le théâtre qu'artifice et superficialité, contrairement à Léopold, qui, sous le coup de la révélation, se sent transporté dans une transe. D'ailleurs, ce dernier avouera sa jouissance à vivre par les moyens du théâtre et des hallucinogènes l'amour qu'il porte à sa sœur : « Mais avait-il admis, lui, Léopold, un seul instant, la possibilité de son désir réalisé ? à qui avait-il nui par ses rares consentements à sa chimère, par les illusions du haschich, les passions d'un héros de théâtre ? à lui seul[943] ». Le théâtre devient le véhicule de l'expiation de Léopold, le moyen pour lui de vivre son rêve par procuration ; d'ailleurs, la manière dont il reçoit la pièce témoigne de cette fusion avec le comédien. Grâce à la réflexivité presque optimale de la pièce représentée sur scène (nous reviendrons plus loin sur ce « presque »), cette réflexivité au sens particulier engage une réflexion optique et intellectuelle sur le récit lui-même. Or, pour qu'il y ait « texte réfléchissant », pour qu'il y ait réflexion sur le récit et non seulement du récit, il est nécessaire que la réduplication de l'énoncé ne soit pas parfaite.

Déjà, le récit de la scène de théâtre ne donne pas seulement à lire une réduplication du récit enchâssant, mais également l'image de cette réduplication. Si

---

[940] Catulle Mendès, *Zo'har*, *op. cit.*, p. 105.
[941] Houria Bouchenafa, *Mon Amour, ma sœur*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 168.
[942] Catulle Mendès, *Zo'har*, *op. cit.*, p. 160.
[943] *Ibid.*, p. 199.

nous avons affaire à deux personnages en proie à la passion adelphique (le « héros de théâtre » et Léopold), le narrateur met pourtant en place trois représentations. En effet, dans le récit, le lecteur assiste dans un premier temps à la narration du désir de Léopold pour Stéphana (le récit enchâssant), puis, avec Léopold, à la représentation de la pièce *Zo'har* au chapitre dix (le récit enchâssé) et, en dernier lieu, en clausule de ce chapitre, le narrateur porte son attention sur le reflet du visage de Léopold qu'aperçoit Cardenac dans le miroir de la loge. Troisième degré qui souligne la *catharsis* produite par la *mimesis* des deux premiers récits. La répétition procure ainsi une impression « d'infini » :

> L'identité se joue entre rupture et superposition, elle s'érige sur le refus, *La Révolte* contenue dans la transgression et aspire à « s'autoalimenter » par la tautologie philadelphique, se sustenter indéfiniment de la projection de son image[944].

Houria Bouchenafa suit les distinctions de Lucien Dällenbach que nous avions jusqu'ici laissées de côté. Outre les trois mises en abyme élémentaires (l'énoncé, l'énonciation, le code), Dällenbach propose trois modalités d'application : simple, aporistique, à l'infini. La première modalité, simple, suppose, pour le dire vite, l'insertion du même dans le même. Dans la seconde, le « fragment [emboîté sera] censé inclure l'oeuvre qui l'inclut[945] ». Enfin, la mise en abyme à « l'infini » repose sur l'insertion, dans l'insertion, dans l'insertion, etc., de la même image, bref, l'idée à laquelle renvoie Bouchenafa de deux miroirs disposés l'un en face de l'autre. Nous préférons émettre quelques réserves par rapport à ce dernier type de mise en abyme qui est aussi séduisant que déroutant. À y regarder de plus près, il ne peut y avoir, dans un roman, et qui plus est, dans une scène de théâtre, ce type de réflexion. En effet, comment, autrement que métaphoriquement, le roman pourrait-il enfermer « à l'infini » sa propre image ? Plutôt que de s'engager dans une telle démarche, contentons-nous d'étudier la scène de théâtre dans les analogies et les différences qu'elle propose quant au récit enchâssant. La représentation de la pièce *Zo'har* propose, par exemple, une autre voie d'interprétation pour ce qui est de l'inceste.

> L'inceste, en somme, n'était un crime qu'au point de vue social; universel, il serait fatal peut-être ; exceptionnel, il demeurait sans effet dangereux. Pas même exemple, puisqu'il se cachait. D'ailleurs, il était, l'inceste, le second aïeul de la race humaine ; commencée par le père et la mère créés de Dieu, elle s'était continuée, nécessairement, par l'hymen des frères et des sœurs. Et, depuis, l'inceste, tant de fois, s'était assis sur des trônes, couché sur des lits royaux[946].

---

[944] Houria Bouchenafa, *Mon Amour, ma sœur*, *op. cit.*, p. 140.
[945] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 51.
[946] Catulle Mendès, *Zo'har*, *op. cit.* p. 200.

Dans le roman, l'inceste est condamné selon la morale et les règles sociales, alors que dans la pièce de théâtre, c'est par le biais du religieux que l'inceste devient tangible. Toutefois, l'Ancien Testament réprouve explicitement l'inceste adelphique[947] et le roman, comme la pièce enchâssée, fait directement référence au texte biblique puisque Zo'har est l'une des cinq villes incendiées avec Sodome et Gomorrhe. Pourtant, dans la pièce de théâtre, la représentation de l'inceste est magnifiée et, alors que la ville est incendiée, les deux amants ne craignent ni la mort, ni le déchaînement des éléments : « Cependant sur la couche d'étoffes molles et de fleurs, parmi l'épouvante et les vacarmes, sous l'horrible pluie commençante, Naïm et Jescha se souriaient, doux comme des enfants, et se baisaient sur les lèvres[948]. »

La pièce de théâtre véhicule donc l'approbation de l'inceste : sur le plateau, sont représentés les fantasmes orgiaques unissant une centaine de femmes à leurs amants jumeaux, adoration extatique et charnelle d'une gémellité parfaite (« Et chaque amante reconnut son amant, parce qu'ils se ressemblaient lui et elle comme se ressemblent le frère et la sœur engendrés du même sang et enfantés du même ventre[949]. ») Et si l'opprobre arrive, « un vent de tempête[950] » annonçant « la colère céleste[951] », celui-ci épargne les amants philadelphes. Naïm et sa sœur s'autoproclament vainqueurs du châtiment qui les guette : « Toute peine vient trop tard ! Rien ne saurait empêcher, puisqu'elles furent, les joies de l'hymen fraternel et tu ne désaccoupleras pas notre enlacement d'hier[952]. »

L'insertion de la pièce de théâtre dans le texte permet de donner une autre vision de l'amour adelphique et incite Léopold à franchir le pas, la grandeur et la force de la passion déjouant les forces cosmiques. Pour échapper aux jugements moraux, Léopold et Stéphana s'exilent à l'étranger, dans la mystique Norvège, où ils vivent un amour momentanément sauvegardé par l'autarcie, et rompent avec Cardenac qui condamnait Léopold et le jugeait coupable avant même que l'amour entre lui et sa sœur ne soit consommé[953].

Donc, ici, même la mise en abyme de l'énoncé, qui pourtant, à première

---

[947] Bible, ancien testament, chapitre 27, Verset 15-18.
[948] *Ibid*., p. 117.
[949] *Ibid.*, p. 111.
[950] *Ibid.*, p. 114.
[951] *Ibid.*, p. 115.
[952] *Ibid*., p. 119.
[953] Alors qu'il se trouve acculé dans le chapitre suivant par Cardenac, il s'insurge : « Être accusé d'un crime abominable, qu'il n'avait pas commis, lui créait une espèce d'innocence où s'atténuait la honte et le remord de sa faute réelle; l'injustice de ce soupçon lui rendait des droits à quelque fierté. » *Ibid.*, p. 125. Notons d'ailleurs que le terme même d'« inceste » n'apparaît que dans la seconde partie du roman, après l'union sexuelle de Léopold et de Stéphana. *Ibid.*, p. 141.

vue, semble coïncider, insère des différences, propose une nouvelle interprétation. Au fond, le « miroir » ne reproduit pas à l'identique le récit enchâssant, bien qu'il en conserve les lignes directrices. Le théâtre représente le récit au second degré, mais il le transforme en le réécrivant. Dans ce cas, le miroir apparaît brisé : à l'instar de Matthew Escobar, nous estimons que cette différence, dans la lecture de la spécularité, n'est pas qu'une nuance cosmétique, car elle met en évidence les jeux de réécriture, de substitution/transformation, à l'œuvre dans la mise en abyme (ou réflexivité restreinte), là où l'approche de Dällenbach met surtout en lumière la similitude, et engage ainsi l'analyste à relever le même, la reprise.

## Des *topoï* décadents

La scène de théâtre actualise le récit en faisant directement référence à la diégèse et offre des correspondances avec l'imaginaire décadent à l'œuvre dans le roman. Cet imaginaire est, selon Octave Mannoni, « stimulé par le mélange profanatoire du sexe et de la religion. Il ne s'agit pas d'une véritable foi mais plutôt d'une rêverie mythique, d'un mysticisme diffus, qui ont été l'occasion de développements imaginaires, de modes littéraires[954]. » Sans oublier qu'aucun remords ne secoue Stéphana et qu'elle ne voit dans l'éros adelphique que l'expression d'un amour pur :

> Quel crime ? Qui m'expliquera en quoi et pourquoi c'est un crime de se posséder [...] Non, s'ils sont jeunes, s'ils sont beaux, le frère et la sœur, et s'ils s'aiment. Pourquoi l'unité d'origine, la proximité des naissances s'opposeraient-elles à l'hymen dont elles furent comme le commencement, et le conseil ? Non, c'est bien plutôt une prédestination au lit conjugal que la parenté des berceaux. Le besoin de se mêler est plus naturel et plus légitime aux âmes, aux cœurs, aux corps fraternels[955].

Dans le roman, la femme porte le désir et pousse à sa concrétisation, alors que le personnage masculin oppose à ce dessein ses doutes et sa morale religieuse. La figure de la soeur-amante s'appuie sur les *topoï* de la transgression, de l'inversion des genres et de la femme fatale. Glissons sur la misogynie de l'auteur, caractérisant la femme perverse et poussant au crime et au mensonge (Stéphana est décrite comme le diable, la Marquisio ment et finaude pour arriver à ses fins) par rapport à l'intégrité relative des hommes (Léopold se repent et devient fou, Cardenac tient le rôle du gardien de la morale), en se basant sur la métaphore biblique (Stéphane en Eve tentatrice qui incite Léopold-Adam à goûter aux fruits défendus). Examinons plutôt l'inversion des genres féminin/masculin, l'un des points de l'écriture

[954] Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1985, p. 200.
[955] *Ibid.*, p. 290.

décadente, qui est à l'œuvre dans le texte. Dans la pièce comme dans le roman, la gémellité adelphique et les corps mêlés sur la scène participent à une lecture brouillée de la représentation sexuée des personnages. Si les personnages dramatiques du frère et de la sœur s'accordent par leur androgynie, dans le roman, la description de Léopold et de Stéphana tend à mêler les identités sexuelles. Quand Stéphana porte les signes de la virilité, Léopold est représenté sous un aspect qui connote la féminité, ce qui pousse à l'extrême la ressemblance et la confusion des genres[956]. Dès leur première rencontre (les deux enfants n'ont pas été élevés ensemble puisque Stéphana a été envoyée au couvent), Léopold est surpris par cette gémellité si marquée : « Cette chair qui était sa propre chair où coulait un sang qui était son sang, cette femme qui lui ressemblait – un air de famille du moins –, il en avait envie, la voulait dans son lit[957]. »

L'exposition renforcée du corps et de la sexualisation des personnages, soit les notions de bisexualité et d'asexualité, incite à une lecture de la pièce de théâtre comme un hommage, une offrande en l'honneur d'un dieu androgyne. Celui-ci est dépeint comme un être hybride, mi-féminin mi-masculin, mi-homme mi-bête :

> Et, au milieu, sur une plate-forme jonchée, par grands amas, de lotus blancs et de lotus écarlates mêlant des splendeurs de neige à des rougeurs de massacres, s'érigeait colossalement sur ses pattes de derrière une hideuse idole d'or, mâle et femelle, humaine et bestiale, barbue, mamelue, homme-chèvre, femme-bouc, s'unifiant, bisexuelle et biforme, en un seul monstre qui se riait à lui-même de ses deux bouches semblables à des gueules sous une mitre d'airain allumée d'escarboucles[958].

Cet être colossal, sacralisé par sa « mitre d'airain », appelle la figure du sphinx à laquelle est associé le sépulcre du frère et de la sœur dans le château où ils vivront leur amour. La description du château norvégien répond ainsi à un « catholicisme esthétique poétisant le décor[959] »,

> Plus haut encore, à la pointe extrême d'un étroit promontoire aérien qui, séparant le Sognefjord du Hardangerfjord, s'avance vers la pleine mer et la surplombe, le sépulcre de granit blanc s'allonge comme un grand sphinx aux ailes closes qui regarderait vers l'infini[960].

Ce sphinx, monstre féminin incube, suppose l'issue mortelle de l'union sexuelle avec la femme fatale représentée par le personnage de Stéphana :

---

[956] Pour un relevé plus précis des caractères physiques et psychologiques et de leurs inversions féminines et masculines, voir l'article de Frédéric Monneyron, « Transgression sociale et tradition occulte : *Zo'har* de Catulle Mendès », *op. cit.*, p. 209-226, plus particulièrement p. 214-216.
[957] Catulle Mendès, *Zo'har*, *op. cit.* p. 153.
[958] *Ibid.*, p. 110.
[959] Houria Bouchenafa, *Mon Amour, ma sœur*, *op. cit.*, p. 165.
[960] *Ibid.*, p. 244.

> L'évolution du mythe hellénique de la Sphinx se développe rapidement, comme la plupart des mythes grecs [...] D'abord il s'agit d'images d'un monstre dévorateur, destructeur *via* une relation corporelle où sa victime est dans une position passive. C'est la vision de Delcourt, que nous suivons volontiers, qui voit dans cette relation non pas une lutte mais une union érotique dont l'issue est mortelle[961].

Comme l'androgyne vénéré dans la pièce de théâtre « incarne le désir autarcique, le refus narcissique du monde[962] », le sphinx tient lieu de l'union d'Éros et Thanatos représentée par le couple adelphique. L'obsession du corps est donc explicite dans les références aux désirs charnels des personnages dramatiques masculins et féminins, par la description sensuelle de Stéphana, et, enfin, par les figures mythiques associées au duo amoureux.

Jusqu'ici, l'étude du roman a permis non seulement de croiser les lectures et de découvrir des *topoï* partagés entre la scène de théâtre et le récit enchâssant, mais, également, de lire ce dernier à l'aune de la scène de théâtre. Au cœur de celle-ci se tissent et se repèrent les points cruciaux du roman : d'une part, la scène annonce la consommation physique de l'amour incestueux et d'autre part, elle prépare au suicide de Léopold et à la mort des amants. Selon la typologie de Dällenbach, nous pouvons définir cette scène comme « prospective », préfigurant ici un futur proche (dans la scène suivant la représentation, alors que Cardenac le ramène chez lui, il confesse l'amour encore platonique qu'il porte à sa sœur : ce sera le premier pas avant de s'unir charnellement avec elle) et un futur lointain correspondant à la fin du récit. Le dénouement sera tragique : les amants unis en Norvège trouveront une mort qui sonnera comme le triomphe justicier de la Morale. Léopold ne supportera pas d'apprendre la réalité de sa consanguinité (La Marquisio les avait trompés à ce sujet) et la grossesse de Stéphana achèvera de la rendre réelle. Ce sera le couperet final. Cardenac, en visite en Norvège, trouvera le château des amants et leurs dépouilles dans le tombeau adjacent : de rage, il agira en gardien respectueux des convenances sociales et jettera leurs corps à la mer comme l'avait prédit l'amant maudit de la pièce de théâtre, alors que les dieux faisaient entendre leur colère sur la ville en feu : « Nous serons, mêlés à d'autres poussières, des cendres sur qui marchera le voyageur au bord de la mer salée[963] ». Certes, du point de vue narratif, la lecture prospective de la scène de théâtre est intéressante pour lire l'œuvre, mais les différences entre les deux récits, d'une part, et cette fin où la

---

[961] Graziella et Nicos Nicolaïdis, *Mythologie grecque et psychanalyse*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1994, p. 81.

[962] Cette définition de l'androgyne proposée par Pierre Jourde est citée par Robert Ziegler, *Asymptote. An Approach to Decadent Fiction,* Amsterdam/New York, Rodopi, coll. "Faux-titre", 2009, p 48.

[963] *Ibid.*, p. 119.

morale est victorieuse, d'autre part, annoncent un autre impact pour le roman. D'ailleurs, Robert Ziegler propose une lecture du roman du point de vue esthétique :

> The dualist aesthetic that Mendès ostensibly espouses contrasts the Parnassian ideal of immuability and perfection with the naturalist principle of generational mobility. [...] In the beginning, Zo'har draws on prevailing fin-de-siècle archetypes, as the couple dismisses the risk of genetically malformed children, denounces Biblical injunctions that ratify patriarchal power, and questions unexamined prejudices and proscriptions against endogamy. [...] However, on the parallel level of naturalistic ideology, Mendès later reintroduces the theme of collective sanction, of society performing its regulatory function by punishing infractions. Mendès follows Zola in dismissing the superfluity of religion. There is no need for a frightening god spewing angry execrations, no need to invoke superstition to deter immoral action. Consistent with the medical model adopted in *Le Roman expérimental* it is biology that makes the law and that punishes violations[964].

Ainsi, si nous suivons ce raisonnement, l'esthétique décadente de Mendès mêle les genres, et le théâtre, inséré dans le texte, offre à l'auteur une pluralité de voies (et de voix) pour déplier l'énonciation. Celle-ci se fait sur le mode de l'exaltation des passions, des lois biologiques zoliennes.

Si nous abondons dans le sens de Ziegler dans cette analyse de la « double esthétique » de Mendès, l'étude de la mise en abyme et des formes de réflexivité nous permet de poursuivre son travail. Plus qu'une double esthétique, Mendès semble les confronter en insérant un récit au second degré (la pièce de théâtre) qui diverge du récit cadre, bien plus qu'il ne s'y conforme. Ce n'est donc pas tant un étroit mariage entre le Parnasse et le Naturalisme, mais une mise en tension des deux esthétiques, portées par les deux médiums dont les deux énoncés se recoupent, le théâtre et le roman. Le théâtre propose donc la réalisation des fantasmes, mêlés aux *topoï* mythologiques, comme idéal parnassien. Fidèle aux interrogations de son temps, Mendès questionne, dans son roman, grâce à la pièce de théâtre, les interdits moraux et sociaux, alors que la première partie du roman, appuyée par la représentation scénique de *Zo'har*, acclame les amants philadelphes et les pousse à l'accomplissement de leur désir refoulé. Néanmoins, dès que Léopold comprend

[964] « La double esthétique, que Mendès adopte ostensiblement, différencie l'idéal parnassien de l'immuabilité et de la perfection du principe naturaliste de la mobilité des générations. [...] Au départ, *Zo'har* propose des archétypes fin-de-siècle en vigueur, alors que le couple écarte le risque d'enfants génétiquement difformes, dénonce les injonctions bibliques qui entérinent le pouvoir patriarcal, et interroge les préjugés infondés et les interdits contre l'endogamie. [...] Cependant, au niveau de l'idéologie naturaliste, Mendès réintroduit plus tard le thème de la sanction collective, de la société exécutant sa fonction régulatrice en punissant les infractions. Mendès rejoint Zola en chassant la surabondance de religion. Nul besoin d'un dieu vengeur crachant sa haine, nul besoin d'invoquer la superstition pour empêcher l'action immorale. En cohérence avec le modèle médical adopté dans *Le Roman expérimental*, c'est la biologie qui fait la loi et qui punit les transgressions. »

qu'il s'est fourvoyé (s'il acceptait son amour pour Stéphana, c'est qu'il pensait, jusque là, qu'il n'était que son demi-frère), donc, dès que la vérité biologique est révélée, ses lois condamnent les amants. Les liens de causalité entre la folie de Léopold conduisant à sa mort et celle de Stéphana dépendent entièrement du refus du premier de succomber entièrement aux plaisirs évoqués par la pièce de théâtre. Ultimement, la victoire revient au système naturaliste, ici revendiqué par le roman, et précipite dans l'abîme le Parnasse, porté par le théâtre.

Ainsi, après avoir considéré la scène de théâtre comme une réflexivité diégétique, et avoir repéré plus de divergences que de similitudes entre les deux récits, nous avons pu envisager la scène de théâtre comme une réflexivité au sens particulier. En effet, dans *Zo'har*, le récit au second degré rompt avec les principes naturalistes et questionne le théâtre comme art parnassien et le roman comme genre naturaliste par excellence. Ceci met donc en cause des questions institutionnelles, idéologiques, propres au milieu littéraire de l'époque. Il ne s'agit pas seulement d'une mise en abyme du code, au sens de Dällenbach, mais d'un conflit entre des codes littéraires, d'une évaluation différentielle de ces codes, toutes choses qui font du roman une complexe prise de position esthétique et nécessitent une lecture sociocritique, plus que sémiotique.

## Un regard ironique sur le théâtre

Au fond, il ne faudrait pas croire que la scène de théâtre dans le roman soit nécessairement porteuse d'un éloge, d'un regard louangeur sur le genre théâtral ou le type de théâtre représenté. Prenons pour exemple le théâtre comme « école de prostitution » qui semble gouverner plusieurs scènes de la fresque de Duhamel. Dans *Cécile parmi nous*, outre la sortie à l'Université populaire, le narrateur exploite le registre de la tragédie racinienne. Suzanne, la soeur de l'héroïne éponyme, répète le rôle de Bérénice tandis que Sarah Bernhardt est en scène. La loge de l'actrice devient un lieu de travail durant la représentation de *Phèdre*, mais la répétition est interrompue par Richard Fauvet, le mari de Cécile, qui rejoint Suzanne dans l'intimité de sa loge et tente de la séduire. Voyant une patte de lapin sur le meuble de toilette, il en demande l'utilité, ce à quoi Suzanne, naïve, répond :

> – À passer la poudre et les fards sur le visage et le cou.
> – Voilà, dit Richard, une patte de lapin qui n'est pas à plaindre.
> Suzanne avait saisi la patte de lapin et, d'un geste furtif, elle avait mis au nez du visiteur une petite touche de rose vif[965].

[965] Georges Duhamel, *Cécile parmi nous*, *op. cit.*, p. 870.

Si l'entretien débute sur cet échange amical et ludique, la suite présage un tout autre ton. Suzanne propose à Richard de lui donner la réplique et s'ensuit une alternance des voix, cadencée au rythme des répliques raciniennes et des commentaires mi-amusés, mi-sérieux de Richard. Travaillant sur la scène du premier acte confrontant Bérénice à Antiochus, Richard prend le rôle de ce dernier. Mais plutôt que de faire simplement répéter Suzanne, il profite des répliques de son personnage pour faire comprendre à la jeune femme le réel dessein de sa visite. L'intérêt qu'il porte à certaines répliques ne vise pas tant la valeur de l'œuvre que la correspondance de certains passages avec le message qu'il souhaite délivrer à Suzanne. Alors qu'il finit la réplique d'Antiochus (« Et je viens donc vous dire un éternel adieu »), il s'arrête et souligne son dépit d'avoir dit une telle phrase : « là, je suis bien obligé de faire une parenthèse. Je n'ai pas du tout l'intention de dire adieu à ma délicieuse petite sœur[966] ». Plus loin, il fait remarquer qu'il est « comme Antiochus et qu'[il] n'aurai[t] pas le courage de partir sans [la] revoir ». La jeune fille reste sur ses gardes et le somme, à plusieurs reprises, de retrouver le sérieux nécessaire à la répétition. « Vous me paralysez », « laissez-moi tranquille », « vous êtes insupportable », ponctuent les allusions de Richard. Celles-ci ne trouvent leur terreau que sorties du contexte versifié et Richard, face à une plus longue réplique d'Antiochus demande de la couper : « Dites-moi, Suzon, vous n'allez pas me faire dégoiser toute cette tartine-là ? » Jouer au comédien, très peu pour Richard.

Dès son arrivée dans la loge, d'ailleurs, Richard laisse entendre que s'il est venu assister à la représentation, ce n'est pas tant pour Sarah Bernhardt, qu'il « admire de la manière la plus sincère[967] », ni pour *Phèdre*, « car la pièce en elle-même...[968] », que pour Suzanne. La pièce de Racine, comme les vers à « dégoiser », est reléguée au dernier rang. Plus précisément, *Bérénice* est pour Richard « assurément [...] beau, mais [...] un peu rasoir[969] ». Pourtant, lorsque les vers raciniens lui servent de prétexte pour faire comprendre, sans trop heurter Suzanne, ses intentions, ils deviennent « épatant[s][970] ». Présentons d'abord Richard avant de démêler les vers raciniens de l'utilisation dévoyée qu'il en fait. Au septième chapitre de *Cécile parmi nous,* on apprend que Richard Fauvet professe ce qu'il nomme lui-même une doctrine dite de « l'investigation inconditionnée[971] ». Le narrateur le qualifie d'« esprit glacé », d'homme méprisant, Cécile, quant à elle, souligne son

[966] *Ibid.*, p. 871.
[967] *Ibid.*, p. 871.
[968] *Ibid.*, p. 870.
[969] *Ibid.*, p. 873.
[970] *Ibid.*, p. 872.
[971] *Ibid.*, p. 798.

esprit de rhéteur[972], et les membres de sa belle-famille le nomment sans tendresse « l'autre[973] » ou « le mari de Cécile ». L'intelligence froide de Richard ressort dans cette scène de répétition. Sa distance envers Racine lui permet de jouer avec le texte et de créer sa propre pièce de théâtre. Durant l'échange de répliques, Richard manipule les vers et confond Suzanne. Ses déplacements, dévoilés par le narrateur, vont dans le sens d'une mise en scène : « Le jeune homme, la brochure aux doigts, vint s'asseoir tout près de Suzanne. Il soupira d'une voix douce, voilée[974] ».

Face à ce séducteur méprisant les pièces de Racine, Suzanne s'indigne : « Comment pouvez-vous proférer de telles énormités ? Je vous déteste. Je dirai à Cécile que vous outragez l'œuvre des poètes ». Sa seule défense passe donc par un lieu commun (« l'œuvre des poètes ») et la possibilité d'en parler à sa sœur qui est la femme de Richard. Pas de quoi s'enflammer. Aucun argument ne vient soutenir son indignation, aucun réquisitoire n'est levé pour contredire Richard. Racine et ses Phèdre et Bérénice restent à l'état d'image d'Épinal, rôles à jouer pour une actrice, pièces à voir pour un érudit. Les références au théâtre installent le récit dans un univers où l'image est plus importante que l'art dramatique et dans lequel Racine, bien qu'il soit dépassé, ou déclassé, reste une étape obligatoire, un morceau de bravoure pour l'actrice, un signe de culture pour le spectateur.

Le roman de Duhamel malmène le théâtre et inverse les termes de la mise en abyme de l'énoncé. Une scène de relation amoureuse est à l'œuvre dans le roman comme dans la pièce, cependant, le motif de la rencontre diffère : chez Racine, Antiochus annonce à Bérénice son amour et son départ, puisqu'il ne peut l'aimer, chez Duhamel, Richard s'annonce dans la loge de Suzanne pour lui avouer son amour et son désir de le concrétiser. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les répliques du roman et celles du théâtre se mêlent au point que Richard se doit de démentir les affirmations d'Antiochus. L'important est beaucoup moins dans la mise en abyme de l'énoncé, relativement faible, et sans réelle incidence sur le plan de l'intrigue si ce n'est le jeu de Richard avec les répliques de Racine, que dans la réflexivité plus générale. Cette réflexivité à l'œuvre est celle d'un texte réfléchissant, au sens large, dans lequel le médium mis en cause est détourné, travaillé, utilisé par la narration. Nous pourrions presque y déceler aussi une réflexivité au sens étroit, soit une mise en évidence du dispositif. Mais ce serait entendre dans ce cas le « dispositif » dramatique dans une acception très étendue, répondant au métier de la comédienne travaillant son rôle. Comme ce n'est pas une

[972] « Vous êtes une personne trop intelligente pour abuser de votre éloquence envers une personne qui n'en fait pas métier. » *Ibid*., p. 853.
[973] *Ibid.*, p. 781.
[974] *Ibid.*, p. 873.

répétition à proprement parler et que la mise en voix de Suzanne est interrompue par Richard, le roman n'aborde que de biais ces questions. Mais, une autre piste est soulevée à la fin du passage, lorsque Richard demande à Suzanne si elle a lu son article paru dans *L'Écho*.

Remontons le cours du récit pour rappeler l'une des intrigues et souvenons-nous de la sortie de Justin et Laurent à l'Université populaire. En sortant, tous deux discourent sur l'éducation du peuple, sur le peu de considération que les instances intellectuelles leur donnent. Justin conclut en annonçant à Laurent qu'il compte répondre, autrement que par l'écriture, à l'injure faite à l'un de ses maîtres, Chérouvier. (Une querelle au sujet de soi-disant balles explosives divise l'élite : les uns, Chérouvier en tête et Justin à sa suite, se battent pour dénoncer la barbarie et l'inhumanité de la guerre, tandis que les autres, conduits par Richard, luttent pour que le milieu intellectuel ne prenne pas parti.) L'article auquel fait référence Richard participe à cette bataille d'intellectuels et critique ouvertement Chérouvier. Au surplus, la bataille de papier deviendra un duel au pistolet après la gifle que Justin aura donnée à Richard à la fin d'un concert de musique classique, dans la loge de ce dernier. Dans le roman de Duhamel, chaque sortie (au sens premier du terme, le moment où l'on sort du lieu quand se finit le spectacle) enclenche un nouvel événement politico-intellectuel. Et n'est-ce pas cela, justement, outre les tristesses d'une Cécile musicienne éthérée, le cœur du roman, voire, le cœur de la fresque des Pasquier, à savoir que l'art, le théâtre n'est pas un domaine réservé, sacré, mais est plongé dans la mer des événements socio-politiques ? Car, si le moment de la représentation est préservé, dès la fin du programme, les fougues politiques reprennent leurs droits. Quoique certaines actions revendiquant une prise de parti (publication d'articles, signature de pétition) ont lieu sans entretenir de rapport avec une scène de spectacle théâtral ou musical, il apparaît, toutefois, qu'à chacune de ces scènes se manifeste fortement le discours politique des protagonistes (ou apolitique comme celui de Laurent, de Suzanne et de Cécile, bref, des Pasquier). En somme, le théâtre ne vient pas proposer un autre discours ou une autre possibilité pour lire le texte, mais entérine les pistes soulevées par le récit enchâssant.

## 3. Un désordre esthétique : cas de brouillage

Dans *La Curée,* cette réflexivité se joue à un autre niveau, ou plutôt, selon une autre acception : celui de l'image répliquée. La première scène de théâtre a lieu au Théâtre-Italiens, lorsque Maxime et Renée assistent à la représentation de *Phèdre*, interprétée par la Ristori. Après avoir axé la première partie de notre étude de ce passage sur la femme-passion et le personnage racinien, passons du côté du spectateur pour comprendre l'effet de la représentation, effet produit *via* l'illusion référentielle engagée par les ressemblances entre les personnages dramatiques et les personnages romanesques.

### Confrontation du Moi et de l'Autre

Dans *La Curée,* le personnage de Renée en spectatrice permet au narrateur de mettre en scène de manière emphatique les émotions vécues durant la représentation théâtrale. Se sentant terriblement investie par la pièce, elle est bouleversée par cette soirée qui lui cause « une émotion particulière[975] », comme l'annonce le narrateur en guise de préambule. Alors que Théramène, au dernier acte de la tragédie, rapporte la mort du fils de Thésée, ce monologue produit un effet des plus saisissants sur le personnage romanesque qui, à ce moment, défaille.

> Mais Renée, quand le vieux parla, ne regarda plus, n'écouta plus. Le lustre l'aveuglait, les chaleurs étouffantes lui venaient de toutes ces faces pâles tendues vers la scène. Le monologue continuait, interminable. Elle était dans la serre, sous les feuillages ardents, et elle rêvait que son mari entrait, la surprenait aux bras de son fils. Elle souffrait horriblement, elle perdait connaissance, quand le dernier râle de Phèdre, repentante et mourant dans les convulsions du poison, lui fit rouvrir les yeux.

Transportée par les vers raciniens, elle ressent physiquement la détresse du personnage : elle « sen[t] passer sur sa chair chaque frisson de son désir et de ses remords ». Par un mouvement de va-et-vient entre la scène et la salle, la narration propose une identification entre l'héroïne du roman et celle de Racine. Renée, inspirée par les actes de *Phèdre,* se compare au personnage dramatique et, envoûtée, se sent profondément « remu[ée] » : elle sympathise avec elle et se qualifie d'« incestueuse des temps nouveaux ». Pendant l'« interminable » monologue de Théramène, elle divague, emportée par la chaleur du théâtre et se met en scène dans la serre, lieu de ses désirs passés et assouvis. L'identification entre la chaleur de la

[975] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 223.

salle de théâtre et celle de la serre suppose une continuité entre les deux univers fondée sur des procédés de synesthésie : la chaleur, les lumières, les couleurs, les éléments du décor théâtral rappellent la serre. On peut recourir ici aux remarques de Baudry sur l'identification « primaire et secondaire[976] » s'appliquant à la nature du désir qui pousse les spectateurs au cinéma : l'identification primaire s'opère entre le spectateur et l'œil de la caméra, tandis que pour l'identification secondaire, le spectateur s'identifie à l'histoire du personnage. Dans le cadre de notre recherche, cette identification secondaire est fondamentale pour saisir cette confusion du moi et de l'Autre mise en œuvre dans *La Curée.* En effet, la représentation du théâtre dans le texte peut provoquer chez les personnages de telles remises en question. Renée voudrait, elle aussi, être du sang de Minos et de Pasiphaé et cherche à se reconnaître dans la passion de Phèdre. Mais la narration en décide autrement : en se comparant à un personnage de la tragédie classique, Renée réalise toute l'insignifiance de sa pauvre vie. Les amours de Renée n'auront jamais l'ampleur ni la beauté tragique d'une pièce de Racine, même mal jouée. Autrement dit, elle ne peut se considérer comme l'égale de Phèdre. Cette intuition sera prémonitoire puisque la découverte par Saccard, le mari de Renée, de la relation adultérine entre sa femme et Maxime sera sans conséquence. Au contraire, leurs rapports seront alors plongés dans l'inconsistance et perdront de leur intérêt. Comme la diégèse comporte des points communs avec la fiction théâtrale, la mise en abyme de l'énoncé permet d'effectuer une lecture en parallèle des récits et de lire le roman comme une image reflétée et déformée de l'argument dramatique.

Nous avons vu que dans *Zo'har*, la scène de théâtre devient l'image déformée de la diégèse. Chez Zola, l'argument de *Phèdre* est posé comme référent immuable. Les aventures de Phèdre et de Renée se ressemblent du point de vue du désir et de l'amour qu'elles éprouvent pour le fils de leur mari, cependant les médiums utilisés pour rendre compte de ces amours incestueuses induisent différents traitements et fonctions : la passion incestueuse est, chez Racine, le moyen de mettre en évidence la tragédie, alors qu'elle permet à Zola de souligner la vie mesquine de Renée. La scène de théâtre dans le roman éclaire cette différence de point de vue puisque sont confrontés dans le même espace la représentation de *Phèdre* et l'effet que celle-ci produit sur Renée.

[976] « Dans l'identification primaire, le spectateur s'identifie moins avec le contenu qu'avec ce qui met en scène le spectacle. Cette identification primaire peut se prolonger dans une identification secondaire, celle du spectateur au personnage filmique. » Jean Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

## Du Théâtre-Italiens à la serre

Malgré la comparaison entre l'argument dramatique et le roman, la narration sépare Renée du personnage tragique en déplaçant le récit vers un autre lieu (la serre). Cet espace est récurrent dans *La Curée.* Sa construction dans le roman met en évidence les éléments que l'on retrouve au théâtre, mais aussi les actions qui se dérouleront lors de la sortie au Théâtre-Italiens. La serre est le lieu où Renée se cache pour épier ses visiteurs, c'est là qu'elle se ressource, auprès des plantes et entourée de chaleur, et c'est là, surtout, le symbole de ses amours, le lieu où elle dévoile ses passions[977]. Plus loin dans le texte, la description de la serre s'apparente à un lieu de débauche et de plaisir où la faune et la flore s'animent en un tout, puissant et voluptueux :

> Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces verdures noires, ces tiges colossales ; et les couches âcres de cette mer de feu, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations toutes brûlantes des entrailles quelles nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse[978].

À la manière d'Empédocle, Zola structure l'espace de la serre autour des quatre éléments fondamentaux (l'eau, l'air, le feu et la terre). Réunis dans cet espace clos, ils participent à la construction romanesque d'un lieu de débauche, d'un espace à part. Déjà, plane un air étouffant, celui-là même qu'elle retrouvera au théâtre, dans l'atmosphère chaude et lumineuse de la salle. Enfin, ce sera dans la serre que les désirs de Renée se réaliseront, là où elle se transformera en homme, maître de la situation, et qu'elle dominera Maxime de tous ses appétits sexuels[979].

De ces passages, nous pouvons en déduire que l'espace du Théâtre-Italiens où Renée et Maxime assistent à la représentation de *Phèdre* engage, par sa chaleur, ses couleurs, ses artifices, une comparaison avec le passage de la serre, d'autant que le drame présenté sur le plateau trouve des éléments d'analogie avec le récit. Aidée par les similitudes sensorielles des deux espaces (au théâtre, ce sont les lumières du lustre qui sont aveuglantes et la chaleur humaine étouffante), Renée n'aura aucun mal à comparer ses aventures amoureuses avec celles de Phèdre – et le narrateur de comparer la diégèse avec l'argument dramatique. Ainsi, les ressemblances entre la serre et le théâtre se situent aussi au niveau de l'énonciation, par la mort de Phèdre,

---

977 « Mais il était un lieu dont Maxime avait presque peur, et où Renée ne l'entraînait que les jours mauvais, les jours où elle avait besoin d'une ivresse plus âcre. Alors ils s'aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste. » Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 199.

978 *Ibid.*, p. 75.

979 « Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. » *Ibid.*, p. 200 ; « Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme », *Ibid.*, p. 201.

empoisonnée. Toujours dans la serre, un soir de désespoir, alors que Renée épie Maxime avec sa promise, elle écrase entre ses dents une feuille du Tanghin, présenté comme une plante mortelle :

> L'arbuste derrière lequel elle se cachait à demi était une plante maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné. Et, à un moment, comme Louise et Maxime riaient plus haut, dans le reflet jaune, dans le coucher de soleil du petit salon, Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau de Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères[980].

À ce passage, font écho les derniers vers de Phèdre[981]. Mais, inconsciemment, elle mord dans la feuille, sans partager ni les remords ni la douleur du personnage dramatique, puisque c'est par jalousie et sensation d'abandon qu'elle agit et non à cause du désespoir mortifère de Phèdre. Le lendemain, elle sera légèrement incommodée : cet acte aura été sans conséquence. Pourtant malgré l'écart inscrit dans le texte entre les deux personnages, Renée est happée par la représentation et y lit ses propres vicissitudes, c'est la raison pour laquelle nous pouvons parler d'un passage d'un espace à un autre, mais aussi d'une scène à une autre, de la mise en place d'une autre scène.

## Le point de vue de la spectatrice

Paradoxalement, la distance est l'un des critères pour entendre les échos entre la scène de théâtre et le roman. Dans cette scène, l'éloignement des faits et leur traitement scénique offrent la perspective nécessaire à l'identification de Renée avec le personnage dramatique. Ce phénomène d'identification s'appuie sur l'image et, plus particulièrement, sur la métaphore. Comme le temps du récit dramatique est lointain, parce qu'il est invraisemblable (c'est un monstre marin qui tue Hippolyte), Renée s'engouffre dans l'argument de la pièce pour en faire l'image absolue de son amour passionné. En revanche, si, pour la spectatrice, la distance permet l'identification, pour le lecteur, l'analogie devient risible. Zola se moque de la jeune femme qu'il fait psychologiquement défaillir et qui reste incomprise par ses proches.

---

[980] *Ibid.*, p. 76.

[981] « J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel, et l'époux que ma présence outrage ;
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. » Racine, *Phèdre*, Acte V, scène 7, Paris, Hachette Livre, [1677] 1991, p. 122.

D'ailleurs, Maxime, même s'il ne peut s'empêcher, lui aussi, de faire concorder leurs amours avec celles de Phèdre, porte cependant un regard sarcastique et distancié sur leur couple :

> Dans le coupé, le jeune homme causa tout seul, il trouvait en général la tragédie « assommante », et préférait les pièces des Bouffes. Cependant *Phèdre* était « corsée ». Il s'y était intéressé, parce que... Et il serra la main de Renée, pour compléter sa pensée. Puis une idée drôle lui passa par la tête, et il céda à l'envie de faire un mot :
>
> – C'est moi, murmura-t-il, qui avais raison de ne pas m'approcher de la mer, à Trouville.
>
> Renée, perdue au fond de son rêve douloureux, se taisait. Il fallut qu'il répétât sa phrase.
>
> – Pourquoi ? lui demanda-t-elle étonnée, ne comprenant pas.
>
> – Mais le monstre...
>
> Et il eut un petit ricanement. Cette plaisanterie glaça la jeune femme[982].

Maxime fait ici référence au monstre des eaux qui s'empare d'Hippolyte, s'identifiant ainsi au personnage tragique[983]. Contrairement à Renée, la comparaison devient moquerie et n'altère pas l'état psychologique du personnage masculin. Pas de spectacle mental, pas de représentation tourmentée de sa propre vie. Pour la jeune femme, c'est tout un univers de pensées qui s'ouvre à elle, un retour sur soi qui lui permet de réaliser le manque d'ampleur dramatique de sa vie. Mais si le théâtre permet à Renée d'engager une réflexion sur elle-même, elle ne trouve pas de réponses à son problème et n'est pas apaisée par la vision détachée de ses tourments. Pas de *catharsis* totale donc. Au contraire, dans ce roman, se reconnaître sur les planches conduit à la folie. Ce *topos* de la folie induite par le théâtre est d'ailleurs repris dans d'autres romans, l'émotion de la représentation amenant le personnage jusqu'à l'évanouissement. C'est le cas dans *Renée Mauperin* et *Charles Demailly* des Goncourt, romans dans lesquels les deux personnages éponymes s'effondrent, la fiction du théâtre ayant eu raison d'eux[984].

---

[982] Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 225.

[983] « Un effroyable cri, sorti du fond des flots,/Des airs en ce moment a troublé le repos ;/Et du sein de la terre une voix formidable/Répond en gémissant à ce cri redoutable./Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;/Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé./Cependant sur le dos de la plaine liquide/S'élève à gros bouillons une montagne humide ;/L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,/Parmi des flots d'écume, un monstre furieux./Son front large est armé de cornes menaçantes,/Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,/Indomptable taureau, dragon impétueux,/Sa croupe se recourbe en replis tortueux. » Racine, *Phèdre*, Acte V, scène 6, *op. cit.*, p. 116-117.

[984] Mme Bourjot, lors de la représentation d'Henri en Pierrot Bigame, s'adonne à la contemplation de la pièce : elle croit voir dans le théâtre la révélation des amours d'Henri. Son esprit est donc projeté dans l'espace fictionnel de la pièce jouée et son corps, laissé à l'abandon, pèse sur l'épaule de sa voisine jusqu'à ce que celle-ci « sente quelque chose couler le long de son bras ». Mme Bourjot se chosifie, devenant liquide. Corps et esprit ont été dérobé par la pièce de théâtre. Edmond et Jules Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1879 [1864].

Rappelons-nous le paradoxe de Peter Brook : « le spectateur est là et, en même temps, il n'est pas là[985] ». La transformation de la spectatrice de théâtre est permise par le roman : elle devient, sous la plume de Zola, non pas spectatrice de théâtre, mais spectatrice de son propre rôle, mise à distance par le spectacle des planches et la description de son vertige. Toutefois, si Renée prend conscience du manque d'ampleur de ses amours, elle ne réalise pas la frivolité de sa vie mondaine. Elle est donc bien loin de camper l'attitude d'une spectatrice avertie que Brecht prônera un demi-siècle plus tard, spectatrice qui apprécie le spectacle avec détachement et qui s'interroge sur ses significations. Renée est toute à son propre drame et si elle en réalise la mesquinerie, elle ne s'en détache pas pour autant. Il n'y a pas ici d'éducation intellectuelle du personnage, mais plutôt une critique ouverte de l'inculture bourgeoise, ainsi qu'une critique du milieu du spectacle : Zola dénonce les méfaits d'une culture de divertissement et du snobisme en optant pour l'ironie et le sarcasme.

Les procédés romanesques mis en œuvre par Zola confèrent au récit dramatique une fonction de révélateur : l'histoire du personnage romanesque se teinte de couleurs bien fades en comparaison à la force tragique de *Phèdre*. Le narrateur souligne la distance entre les deux « pièces » : « comme son drame était mesquin et honteux à côté de l'épopée antique ! ». Le point d'exclamation ainsi que l'utilisation du substantif « épopée » et non « tragédie » traduisent l'ironie de ce passage. La scène de théâtre se termine d'ailleurs d'une manière tout à fait loufoque : Renée délire et imagine la pièce qu'elle vient de voir traitée selon les codes de la féerie.

> Tout se détraqua dans sa tête. La Ristori n'était plus qu'un gros pantin qui retroussait son péplum et montrait sa langue au public comme Blanche Muller, au troisième acte de *La Belle Hélène*, Théramène dansait le cancan, et Hippolyte mangeait des tartines de confiture en se fourrant les doigts dans le nez[986].

---

La dépossession du corps du spectateur peut se révéler dans l'extrême inverse. Suite à sa rémission, le médecin amène Charles Demailly dans « un petit théâtre de boulevard du temple ». La sortie au théâtre est pour le convalescent l'occasion d'une grande joie. Le narrateur prend soin de noter « l'expression vivante et animée de l'homme que Demailly avait été autrefois ». Il semblerait ainsi que, dans un premier temps, le personnage recouvre toutes ses fonctions, physiques et morales, à l'idée d'assister à une pièce de théâtre, signe de la fin de sa convalescence. Cependant, lorsqu'il est enfin apte à accorder son attention à la scène et à la représentation, la vue des acteurs et leur jeu lui fait immédiatement perdre la tête. Charles Demailly revêt alors, dans un brusque revirement de situation, les traits d'un fou. La représentation théâtrale produit un électrochoc capable de raviver les failles et les faiblesses, supposées guéries, du personnage. Le théâtre joue le rôle d'un catalyseur et prend l'aspect d'un élément corrupteur et diabolique, propre à troubler psychologiquement un individu. Edmond et Jules Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891 [1869].

[985] Peter Brook, *L'Espace vide*, *op. cit*. p. 76.

[986] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 223.

Ici, le récit dérape : rattrapée par son histoire, Renée adapte le spectacle dans un genre populaire. Au tragique racinien répond le comique du carnaval : la scène de théâtre confronte la tragédie racinienne aux mœurs perverties de la société parisienne, fascinée par le divertissement burlesque et puéril.

L'autre scène de théâtre dans *La Curée,* celle des *Amours de Narcisse et de la nymphe Écho*, est une des scènes exposées par Dällenbach pour expliciter les phénomènes d'analogie et de distance mis en scène dans la scène de théâtre :

> Pendant la représentation des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho* une société où la tragédie, selon les mots de Marx, ne peut plus faire retour que sous la forme de la farce, Zola revient sur la licence poétique de cette œuvre-miroir et interroge cette fois encore – mais ici sur le mode de la dérision – son rapport à l'art « classique »[987].

Transformé par le roman, le mythe antique est disloqué et répond non seulement à des critères artistiques, mais aussi à des renvois de la diégèse. Placée à la fin du roman, la scène de théâtre concrétise l'image donnée d'une société à vau-l'eau et entérine le discours naturaliste pour prôner une exigence artistique, et plus précisément dramatique. La scène de théâtre se fait ici manifeste. La « nouvelle Phèdre » que Zola campe en Renée prend, par le face à face avec son modèle classique, une teinte tout à fait naturaliste qui répond au projet de Zola : « dans cette nouvelle Phèdre, montrer à quel effroyable écroulement on en arrive lorsque les mœurs sont pourries et que les liens de la famille n'existent plus[988] ». La Phèdre de *La Curée* est une nouvelle Phèdre, en rapport étroit avec celle de Racine, mais prenant ses distances par une dimension « décadente » exploitée par Zola[989]. La scène de théâtre permet cette vrille : revenir au classique pour le dynamiter de l'intérieur.

Dans *La Curée,* hormis *Phèdre*, à la fin du roman, la représentation des *Amours du beau Narcisse* permet d'envisager le roman sous un nouvel angle. Les

---

[987] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 98.

[988] Lettre d'Émile Zola à Louis Ulbach sur *La Curée,* dans Zola, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, T.2, p. 556. Voir aussi : Sara Via, *Une Phèdre décadente chez les naturalistes*, Revue des Sciences Humaines, 1974, p. 30.

[989] C'est ce que met en évidence Sara Via en étudiant les Phèdre traitées de manière décadente par Alexis dans *Madame Meuriot,* 1891 et chez Zola. Dans ces deux romans, les rôles principaux sont joués par deux créatures qui peuplent l'univers des Dédadents : la Femme fatale et l'éphèbe vicieux. Une nouvelle incursion dans la débauche se lit dans le rôle d'Écho, où Renée se présente presque nue et alanguie face un public émoustillé. Ce qui fait dire à Sara Via qu' « elles le sont [décadentes] au sens étymologique du mot par la perversion du modèle mythique, et elles le demeurent sur le plan littéraire par le fait que la première perversion entraîne la mise en jeu de deux personnages décadents à leur tour dans les rôles qu'ils jouent l'un vis-à-vis de l'autre et dans la nature même de leurs plaisirs psychosexuels. » Sara Via, « Une Phèdre décadente chez les naturalistes », *op. cit.*, p. 38.

tableaux de la réécriture du mythe donnent une image rétroprospective du récit. Joué par les personnages du roman, le théâtre prend place dans le salon des Saccard et est composé de trois tableaux représentant sur la scène le récit dans son ensemble. Nous avons vu, dans la première partie de notre étude, que les désirs entravés de la liaison amoureuse de Renée et Maxime, mais aussi les caractéristiques du Second Empire y étaient exposés. Par sa place dans l'économie du roman, la représentation des *Amours* conclut l'errance de cette vie de futilités et de caprices en la récapitulant : le désir de la chair est représenté dans le premier tableau, le besoin de l'or dans le second et enfin, le dernier tableau apporte (à celui qui peut le décoder) une lecture prospective, c'est-à-dire la conclusion de l'histoire, l'assouvissement des passions dans la mort. Contrairement à la représentation de *Phèdre*, la situation est différente puisque Renée, grâce au rôle d'Écho, devient le pendant dramatique du rôle qu'elle tient dans le roman. Lorsqu'elle monte sur scène pour endosser le costume d'Écho, amoureuse de Narcisse, elle devient selon le mot de M. Hupel de la Noue « la douleur du désir inassouvi[990] ». Cette allégorie est une *catharsis* inversée puisque ce n'est plus le spectateur – nous avons vu qu'il ne comprenait ni la portée de la représentation ni les échos qu'elle entretient dans la société du texte –, mais la comédienne qui purge sa souffrance. Remarquons aussi une distorsion par rapport à la réception de *Phèdre* par Renée : dans la relation individuelle, le spectateur apprécie les concordances de la pièce avec son propre récit, alors que dans la sphère publique, le salon des Saccard, la masse des spectateurs n'est pas à même d'interpréter sans aide ce que le mythe dévoile, tableaux qui représentent pourtant les coulisses truculentes du paraître mondain. Trop proche ou noyé dans la foule, l'objet à saisir se défile.

Le brouillage des genres occasionné par l'inclusion d'une œuvre d'art dans une œuvre romanesque permet au narrateur d'éclairer la diégèse sous un autre angle et, par les sarcasmes, de Maxime d'exagérer les tourments de Renée. L'identification du personnage romanesque en Phèdre suppose la dimension pathétique de Renée. Par conséquent, si le paroxysme de l'hallucination coïncide symboliquement avec la mort du personnage de théâtre, c'est aussi pour forcer l'identification physique entre la fin de Phèdre et le malaise de Renée : son imagination se mêle à la fiction théâtrale et le parallèle dévoile les prémices de la folie du personnage zolien. Le montage que Zola opère entre théâtre et roman conclut le rêve éveillé de Renée par la mort de Phèdre et dénonce, par là même, la petitesse de la vie du personnage romanesque face à la grandeur tragique de la pièce de théâtre. Dans le roman, le lecteur est aussi tenu à distance, puisqu'il assiste au

[990] Émile Zola, *La Curée, op. cit.*, p. 260.

récit alterné des deux Phèdre, l'une tragique, l'autre romanesque. De là, il peut entamer une lecture critique du personnage de Renée, symptomatiquement dénigré par la narration. Le théâtre comme motif romanesque devient ce que le genre dramatique, au sens aristotélicien, contrastant avec l'épique, n'est pas : c'est-à-dire source de description et prétexte à la narration. C'est ainsi que, dans cette oeuvre, l'écriture romanesque modèle l'argument théâtral et se l'approprie.

## Roman et tragédie

Roman *versus* théâtre, la tension entre les deux médiums est aussi à envisager, outre les relations diégétiques, du point de vue des esthétiques. La critique du pouvoir et les contingences socio-économiques entraînent, d'une certaine manière, une combinaison entre les différentes représentations dramatiques (mélodrame, tragédie) et le modèle naturaliste mis en œuvre dans le roman (avec l'insistance sur les déterminations sociales). Cette combinaison complexifie le rapport entre les médiums et demande à différencier les genres. Plus qu'un rapport de force, le parallèle mis en place entre la tragédie racinienne et la fable naturaliste agit en faveur d'un rapprochement entre le roman et la tragédie. Lucien Dällenbach parle d'interrogation des médiums et cherche à expliciter les phénomènes d'analogie et de distance mis en scène dans la scène de théâtre :

> Pendant la représentation des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho* une société où la tragédie, selon les mots de Marx, ne peut plus faire retour que sous la forme de la farce, Zola revient sur la licence poétique de cette œuvre-miroir et interroge cette fois encore – mais ici sur le mode de la dérision – son rapport à l'art « classique »[991].

Transformé par le roman, le mythe antique est disloqué et répond non pas à des critères artistiques, mais à des renvois de la diégèse. Placée à la fin du roman, la scène de théâtre concrétise l'image donnée d'une société à vau-l'eau et dépasse le discours naturaliste – fondé principalement sur l'explication scientifique du réel – pour prôner une exigence artistique, plus précisément dramatique. Le roman sort donc de la justification de sa diégèse pour s'engager sur des terrains parallèles. Lors de la représentation de Phèdre, les similitudes entre les deux récits remarquées par Renée et soulignées par le narrateur légitiment le sujet exploité par le roman. Par le biais de la tragédie, une certaine importance est donnée au roman. Toutefois, alors que la tragédie exhibe la femme-passion, la dévastation amoureuse causée par les amours incestueuses, le roman exploite l'échec, la déchéance, le manque de courage de l'héroïne. Si le personnage dramatique est magnifié, le personnage romanesque

[991] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 98.

est démystifié, ramené aux bas instincts, au manque d'ambition propre au Second Empire. Donc, le roman ne fait pas que souligner les différences entre les deux personnages, mais s'approprie le *topos* pour le transformer et l'exposer en suivant ses propres codes. Ici s'affirme la conclusion de Timothy Unwin : « cette prise de conscience implique peut-être aussi qu'une des qualités fondamentales du langage romanesque est désormais d'inclure dans son discours un commentaire implicite sur le sens de ce discours[992] ». Ne peut-on pas voir ici aussi un « théâtre de la parole » dans lequel, bien que toujours en lien avec la société, se réalise le projet littéraire ? La scène de théâtre permet donc, dans un sens déviant quelque peu la conception purement intérieure du roman chez André Belleau, de mettre en œuvre la construction romanesque.

Dans *La Curée,* la narration distincte ne tend pas à sublimer la tragédie, mais plutôt à souligner les particularités naturalistes. Au surplus, la transformation loufoque des parangons tragiques en pantins de carnaval vaut pour une critique de l'argument mythologique, de l'évasion dans l'Antiquité prônée par les auteurs classiques. Le roman revendique son esthétique naturaliste, sa capacité à mettre à nu les passions (sans les glorifier ni les embellir), les personnages issus des classes sociales représentatives du monde social contemporain, les mécanismes sociaux et psychologiques. Chez Zola, la scène de théâtre se fait clairement manifeste.

## 4. Proust et les signes du théâtre

Le théâtre, chez Proust, ne se cantonne pas à ses murs, il les dépasse par l'attention que le jeune spectateur porte aux espaces, aux individus et à l'art. Pour Marcel, le théâtre commence par la lecture de Racine, se dissémine dans l'ensemble de la fiction et ne s'achève que dans la révélation des signes acquis, pour parler avec Gilles Deleuze[993], dans *Le Temps retrouvé*. Pour comprendre le théâtre en tant que lieu de représentation scénique, nous nous devons de dénouer les signes, partant de l'hypothèse que, peut-être, se cachent entre les signes sensibles, mondains, de l'amour et de l'art, ce que nous appellerions, dans la lignée des travaux de Petr Bogatyrev[994], les signes du théâtre. Continuons notre examen de ces signes et abordons, maintenant, l'art du comédien, l'art de jouer.

---

[992] Timothy Unwin, *Textes réfléchissants*, *op. cit.*, p. 204.
[993] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
[994] Petr Bogatyrev, « Les signes du théâtre », *op. cit.*, p. 517-530.

## L'art de dire

La scène de théâtre est l'occasion pour Marcel de balayer les signes du théâtre, rappelons, pour mémoire, le phénomène du déplacement, les éléments délimitant la scène par l'entrée et la sortie d'un lieu, la hiérarchie sociale à l'œuvre dans la salle, la perception du théâtre comme dispositif sémiotique (ce « centre de toute perception »), la narration alternée de la salle et du plateau et, dès avant la sortie, son attente. Après avoir été plongé dans cette attente interminable, mais jouissive, d'aller au théâtre, le personnage déplore la rapidité avec laquelle le temps de la représentation passe. Alors que la durée semblait être, avant le spectacle un espace à traverser (des colonnes Morris au théâtre), la proximité du plateau participe à accélérer le temps délimité de la représentation. Marcel découvre enfin, sur scène, le théâtre en action, or *Phèdre*, représentée à cette matinée théâtrale, sonne alors le glas des récents plaisirs du jeune spectateur. Nous avons vu sa déception face au temps de la représentation[995], jugé trop rapide pour saisir « le tableau » et pour ce qui est de l'interprétation, celle-ci le déçoit tout autant. Le spectateur s'attache tout d'abord aux comédiennes interprétant les rôles d'Ismène et d'Aricie[996] :

> Toutes deux d'ailleurs ajoutaient à leur rôle de nobles gestes – que je distinguais clairement et dont je comprenais la relation avec le texte, tandis qu'elles soulevaient leurs beaux péplums – et aussi des intonations ingénieuses, tantôt passionnées, tantôt ironiques, qui me faisaient comprendre la signification d'un vers que j'avais lu chez moi sans apporter assez d'attention à ce qu'il voulait dire[997].

Marcel apprécie dans le jeu de ces actrices, la plus-value qu'elles apportent au texte, l'éclairage nouveau qu'elles donnent aux vers. La dimension innovante et inconnue de cette interprétation permet la surprise nécessaire à l'intérêt et au ravissement du spectateur : le jeu éclaire le texte, lui donne un sens que la lecture solitaire ne pouvait, seule, dévoiler. Pourtant, l'enthousiasme n'est pas à son comble : les « nobles gestes », « les beaux péplums » et les « intonations ingénieuses » ne sont pas gages d'une grande représentation, mais font valoir plutôt – sans pour autant tomber dans le guide des bonnes manières – une qualité du dire et du faire qui n'entretient pas forcément de rapport avec le théâtre. Au fond, ici, Marcel laisse entendre que les comédiennes possèdent des qualités d'oratrices, plutôt que d'actrices, une bonne diction, plutôt qu'une grande interprétation. L'art dramatique n'est pas encore au rendez-vous. Mais, enfin, la Berma entre en scène :

> [...] tout mon plaisir avait cessé ; j'avais beau tendre vers la Berma mes

[995] Voir, *supra* : « L'*Ut theatrum poesis* », p. 320.
[996] Marcel assiste à cette matinée théâtrale à des extraits de pièce. De *Phèdre*, il ne sera joué que le second acte dans lequel le personnage de Phèdre n'apparaît qu'en scène V.
[997] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 20.

> yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté.

Cette fois, la déception est totale : rien ne permet de distinguer, pour ce spectateur (trop) attentif, l'interprétation du personnage dramatique par la Berma. Texte et jeu sont si étroitement mêlés que Marcel semble entendre Racine et non voir la pièce. Le talent de la Berma échappe à Marcel, absorbé qu'il est à quêter son génie, à déconstruire le temps de la représentation.

> [...] elle passa au rabot d'une mélopée uniforme toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions, pourtant si tranchées, qu'une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée n'en eussent pas négligé l'effet ; d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers.

La sentence est sévère. La Berma, selon Marcel, passe à côté du texte ou, du moins, ne lui donne pas l'importance qu'il mérite. Les autres spectateurs, toutefois, sont sensibles à son art puisque se déchaînent ensuite les applaudissements et c'est seulement à ce moment que Marcel, enfin, semble apprécier le spectacle, lors de la communion des spectateurs acclamant la Berma. C'est l'un des moments où le théâtre s'accomplit, la lecture du texte théâtral ne pouvant reproduire de telles sensations. Néanmoins, Marcel semble séparer les plaisirs des sens – ceux-là mêmes qui l'ont fait venir au théâtre, les fameux « voir et entendre la Berma » – des plaisirs intellectuels[998]. On peut remarquer, aussi, une certaine tension entre les temps du jeu et de l'interprétation qui crée cette impression de décalage entre l'action et sa réception, ou, plus précisément, entre l'impression première et sa saisie par l'intelligence. Ce décalage accroît d'autant la durée qui sépare les éléments les uns des autres (de nouveau, les colonnes Morris du spectacle, par exemple) et participe à la création du texte, à la recherche scripturale qui nécessite un certain temps d'assimilation. Ici, la perception de la scène de théâtre par le personnage s'accorde parfaitement avec l'esthétique littéraire de Proust.

Cette première sortie est donc décevante, Marcel n'a pas su apprécier le jeu de la Berma et s'émouvoir à ses « trouvailles » : le potentiel du rôle de Phèdre est resté à l'état de celui découvert à la lecture. Le jugement esthétique du narrateur se confond avec la lecture intellectuelle du texte : si les interprètes d'Aricie et d'Ismène

[998] Nous ne reviendrons pas sur cette question développée dans la partie précédente de cette étude. Voir, *supra* : « Les intercesseurs », p. 274.

surprennent Marcel, c'est parce qu'il décèle des virtualités insoupçonnées dans des rôles auxquels il n'avait prêté qu'une moindre attention. S'il ne perçoit pas la « divine Beauté que devait [lui] révéler la Berma[999] », c'est qu'il est obnubilé par le texte plus que par le jeu, il cherche à faire correspondre l'interprétation de l'actrice à l'idée préconçue qu'il s'en fait. Détaché de cet idéal, Marcel pourra enfin prendre plaisir à la représentation.

La seconde sortie au théâtre, dans *Le Côté de Guermantes*, confirme l'hypothèse posée plus haut : nous supposions, après la première sortie au théâtre, qu'il était essentiel de se détacher de ses attentes pour apprécier pleinement le spectacle. Ainsi, comme cette fois il n'attache « aucun prix à cette possibilité d'entendre la Berma[1000] », il peut enfin saisir le talent qu'il recherchait et apprécier la performance de la tragédienne. Si, la première fois, il est passé à côté de ce plaisir, c'est que « ce talent qu['il] cherchai[t] à apercevoir en dehors du rôle, [...] ne faisait qu'un avec lui[1001] ». En somme, l'actrice a su « intérioriser » le personnage théâtral, faire de sa voix, de ses gestes, le prolongement, l'intime caractère de Phèdre, du moins, de la Phèdre de Proust[1002].

> [...] tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui au contraire des corps humains n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié, où elle se diffuse et où on la retrouve) [...] Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie[1003].

Marcel admire la prouesse de l'actrice, pour qui le dépassement du texte est essentiel pour le devenir théâtral. Mais pour que cela le touche, il faut un espace nécessaire laissé libre à la « largeur d'interprétation » : « Et à cause de cela ce sont les œuvres vraiment belles, si elles sont sincèrement écoutées, qui doivent le plus nous décevoir, parce que, dans la collection de nos idées, il n'y en a aucune qui répond à une impression individuelle[1004]. »

Donc, Marcel loue le talent incroyable de la Berma, celui de dépasser les

---

[999] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 15.
[1000] *Ibid.*, p. 30.
[1001] *Ibid.*, p. 41.
[1002] Sur cette question, nous renvoyons notre lecteur à l'article d'Antoine Compagnon, « Proust sur Racine », *Revue des Sciences humaines,* n°196, 1984, p. 39-64 ; Yoko Matsubara, *Proust et Racine les références raciniennes dans les écrits de Marcel Proust*, thèse de doctorat en Lettres, Université Paris-Sorbonne, 2008.
[1003] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 42.
[1004] *Ibid.*, p. 43.

idées préétablies pour faire surgir, au milieu de ce que le spectateur connaît déjà[1005] une interprétation nouvelle, une performance esthétique dépassant l'interprétation pour rejoindre l'incarnation. Lors de cette représentation, Marcel comprend ce qu'est le théâtre et il l'apprécie alors à sa juste valeur. D'ailleurs, il prend même plaisir à assister à la représentation de la pièce suivante, « [...] une nouveauté qui jadis [lui] semblait, à cause du défaut de célébrité, devoir paraître mince, particulière, dépourvues qu'elles étaient d'existence en dehors de la représentation qu'on en donnait[1006] ».

Et pourtant, c'est à ce moment que Marcel prend conscience de la performance de l'art théâtral, parce que « la Berma y était aussi sublime que dans Phèdre ».

> Je comprenais que mon désir d'autrefois 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[1007].

En somme, la qualité de l'interprétation de la Berma et le succès de *Phèdre* ne sont pas des éléments irréductibles l'un à l'autre, mais au contraire, si la première donne une impulsion nouvelle au texte, le second participe déjà au plaisir de l'écoute. Le talent de l'actrice se situe au-delà du texte et, sans pour autant promouvoir un jugement de valeur entre l'art de l'interprétation et l'écriture dramatique, offre un nouvel aspect, concret, servi par la voix, le geste, le costume.

En revanche, grâce à ce regard d'herméneute, Marcel déchiffre et apprend le langage particulier des signes, et plus précisément, de chaque famille de signes qu'il rencontre. Aux signes mondains, amoureux, sensibles, à ceux de l'œuvre d'art, nous pourrions ajouter ceux du théâtre, qui semblent croiser les autres domaines. En croisant les signes pensés par Deleuze et ceux pensé par Bogatyrev, les signes du théâtre reposent, tels les signes mondains, sur la vacuité et, tels les signes de l'amour, sur le mensonge, le désir de possession, comme en atteste l'attention portée à la Berma. Synthèse de signes sensibles par excellence, le théâtre est à la fois concret et immatériel, nécessitant de voir et d'entendre le spectacle pour en créer un

[1005] « Nous avons apporté avec nous les idées de "beauté", "largeur de style", "pathétique", que nous pourrions à la rigueur avoir l'illusion de reconnaître dans la banalité d'un talent, d'un visage corrects, mais notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas l'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu. » *Ibid.*, p. 43.
[1006] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 44.
[1007] *Ibid.*, p. 45-46.

autre, celui de l'esprit. Enfin, les signes de l'œuvre d'art sont transversaux et essentiels. Pourquoi, dès lors, ne pas faire correspondre le théâtre à l'œuvre d'art et conclure que le théâtre, chez Proust, est une œuvre d'art ? Cela ne rendrait pas compte, nous semble-t-il, de la densité du théâtre, de sa portée à travers le récit, de ses motifs retravaillés. Le théâtre est un univers complexe, regroupant une palette de métiers et de sensations, il ne se réduit pas à la voix d'or de la Berma, ni à l'œuvre de Racine. Du travail du couturier à la salle, aux décors et au jeu que nous verrons plus en détail lors la seconde sortie au théâtre, il est nécessaire de passer par ces révélations pour apprendre, avec Marcel, ce que peut le théâtre.

Finalement, le théâtre dans le roman met en tension l'univers idéalisé du fantasme avec la réalité tangible de la sortie. Pendant la représentation, la déception est de mise. Pourquoi le bras levé ? pourquoi ces scansions ? ces questions qui participent à l'apprentissage tout en séparant le spectateur de la sensation immédiate de la représentation. Ainsi, ces arguties empêchent Marcel de saisir l'importance du jeu de la Berma, mais lui permettent, en sémioticien fictif, de devenir un déchiffreur de signes.

> Le spectateur sémiotise, c'est-à-dire interprète et « traduit » l'objet réel en signe, le « déréalise » donc et transforme ainsi tout matériau scénique en signe de quelque chose. Ce que l'on perçoit sur scène, que ce soit un objet « réel » ou un discours sur cet objet, n'est pas un référent, mais un signe de ce référent, une illusion de référent[1008].

Marcel « interprète et traduit », du moins, c'est ce qu'il souhaite. Mais ensuite, et la scène de théâtre le révèle, c'est en « sachant déjà » qu'on peut apprendre. Cette idée est fondamentale pour l'interprétation et le développement des sens dans l'apprentissage de la lecture des signes.

## Le théâtre : un art de l'effet

Un tout autre type de théâtre fait l'objet de la troisième sortie, tournée vers un milieu inconnu de Marcel, fait de divertissement et du petit peuple. Lorsque Marcel se rend dans un théâtre populaire avec son ami Saint-Loup pour applaudir la bonne amie de ce dernier, Rachel, ce sont les acteurs qui, cette fois, suscitent son intérêt, non plus imaginés comme les intercesseurs du texte dramatique, mais comme des êtres de chair et de sang sur lesquels s'agrègent les signes du théâtre : « le fard[1009] », « la lumière de la rampe », et enfin, « les paroles du rôle ». Une « pièce muette et expressive » se joue en plus de la pièce écrite par le dramaturge et

[1008] Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception,* 2e revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire de Lille, 1985, p. 15.
[1009] Marcel Proust, *Le Côté de Germantes*, *op. cit.*, p. 164.

c'est celle-ci qui intéresse Marcel. Cette attention, marquée par la distinction entre le personnage de théâtre et le comédien qui l'incarne, force Marcel à dénouer les signes immatériels du théâtre des signes concrets de la pratique dramatique. Les personnages d'une pièce ne sont que « des individualités éphémères et vivaces » qui, à peine le rideau baissé, se dissolvent dans le corps du comédien « en une poudre colorée qu'efface le mouchoir », orgie consommée dont il ne reste que les reliefs. Ces restes font « douter de la réalité du moi et méditer sur le mystère de la mort[1010] ». Le théâtre, non pas, seulement, dans sa pureté artistique ou dans la noblesse de ses représentations, engage Marcel à un retour sur soi, une introspection sur le temps, sur le caractère illusoire de la vie. Comme l'écrit Jean-Yves Leprince,

> [le] Temps est un dramaturge, l'écriture est donc obligée de l'imiter ; ou plutôt Proust retrouve l'origine même du théâtre : la vie est si brève dans un monde si mensonger que rien ne peut mieux la résumer visuellement et intellectuellement qu'une scène de carton où le « pauvre acteur » de Shakespeare fait ses « trois petits tours » et puis s'en va[1011].

Au fond, le théâtre permet, par son caractère fugace et factice, de révéler des éléments fondamentaux pour comprendre le réel. Marcel veut rendre visible, voire tangible, tout ce qui n'est qu'artifice et illusion.

Justement, Marcel, grâce aux feux de la rampe, comprend la nature de l'amour de Saint-Loup pour Rachel, amour fondé sur l'illusion. Alors qu'en plein jour et hors de l'atmosphère théâtrale, la jeune fille apparaît quelconque et de type grossier, à la lumière de la rampe, Marcel reconnaît de suite la « Rachel quand du seigneur[1012] » rencontrée plus tôt dans une maison de passe. Là, sous les projecteurs, elle devient fascinante de beauté :

> Rachel avait un de ces visages que l'éloignement – et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre – dessine et qui, vu de près, retombe en poussière. Placé à côté d'elle, on ne voyait qu'une nébuleuse, une Voie lactée de taches de rousseur, de tout petits boutons, rien d'autre. À une distance convenable, tout cela cessait d'être visible et, des joues effacées, résorbées, se levait, comme un croissant de lune, un nez si fin, si pur, qu'on aurait souhaité être l'objet de l'attention de Rachel, la revoir autant qu'on voudrait, la posséder auprès de soi, si jamais on ne l'avait vue autrement et de près[1013].

---

[1010] *Ibid.*, p. 165.

[1011] Pierre-Yves Leprince, « *La Recherche du temps perdu* est-elle un théâtre ? », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n°22, 1972, p. 1392.

[1012] Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, *op. cit.*, p. 147. Le surnom est donné en référence à l'opéra d'Halévy *La Juive*, où à la scène 5 de l'acte IV on peut entendre les vers suivant : « Rachel ! Quand du seigneur la grâce tutélaire / À mes tremblantes mains confia ton berceau./ J'avais à ton bonheur, / J'avais à ton bonheur voué ma vie entière,/ Ô Rachel !… et c'est moi qui te livre au bourreau. »

[1013] Marcel Proust, *Le Côté de Germantes*, *op. cit.*, p. 166.

La distance entre la salle et le plateau n'est pas essentielle : elle n'existe pas dans le monde, dès lors qu'on connaît les personnes, et n'empêche pas Marcel de sublimer la duchesse de Guermantes pourtant disgracieuse. L'important est la révélation que permet le théâtre. Selon Gilles Deleuze, Marcel « compense la déception[1014] » lors de cette première rencontre avec Mme de Guermantes, en « deven[ant] personnellement sensible à des signes moins profonds, mais mieux appropriés au charme de la duchesse ». Deleuze continue sa réflexion en prenant comme exemple le théâtre : la première sortie au théâtre de Marcel repose sur « le mécanisme de la déception objective et de la compensation subjective » et sur la confrontation de l'image sublimée de la Berma avec la désillusion de l'entendre réellement. En renversant les concepts, nous pouvons dire qu'ici la déception est subjective et la compensation objective, c'est-à-dire que le désappointement, fondé sur l'amitié, est créé par le sentiment que Saint-Loup se fourvoie avec une grisette, et que, grâce aux effets provoqués par la lumière du théâtre et à l'éloignement propre à la topographie théâtrale, la compensation est objective. De plus, là où Deleuze amalgame le théâtre et la Berma, nous pouvons voir dans ce passage avec Rachel que ce n'est pas la comédienne – et l'art auquel elle se voue – qui est en jeu ici, mais bien le Théâtre et l'ensemble de ses caractéristiques spécifiques. Nous en revenons donc à cette idée de signes propres au théâtre, constitués à la fois de l'art dramatique, mais aussi de la pratique triviale du théâtre et de l'ensemble des moyens utilisés pour la représentation, lumière, artifices, ensemble des spectateurs compris. Le théâtre est un art d'effets que Marcel doit maîtriser pour sortir victorieux de l'épreuve des signes et dont le narrateur a besoin pour construire son récit. En effet, il insère dans le récit certains « effets » du théâtre et élabore la diégèse suivant un regard fondé sur la théâtralité des apparences, des rapports mondains. La scène de théâtre devient dès lors le lieu idoine pour concrétiser cette pratique d'écriture : elle recèle les éléments typiquement théâtraux et les aspects inhérents à la mondanité, qui sont les deux grands pans du roman, ses clefs.

La réflexivité qui se met ici en place est à la fois au sens large et philosophique : au sens large, le roman effectue un retour sur lui-même en réfléchissant, au sens optique, des aspects de sa diégèse (le rapport à l'art et la mondanité) et, également, il réfléchit intellectuellement à son processus d'écriture, à la création du récit, au fur et à mesure de l'apprentissage du narrateur. Ici, la pratique de l'écriture suit le même processus de la découverte que celle du théâtre : le désir, la confrontation avec l'autre (avec la réception du public, les écrits déjà publiés), participent à cette recherche de création artistique. La réflexivité au sens

[1014] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p 47.

large n'est donc pas du côté de la mise en abyme de l'énoncé (le sens particulier de Jean-Marc Limoges), mais du côté du sens étroit, celui qui rend sensible le dispositif énonciatif. Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de traces d'écriture dans la scène de théâtre, les éléments de compréhension ou d'incompréhension du personnage permettent au narrateur de progresser dans son récit, permettent au personnage de prendre conscience des signes du théâtre qui ne sont pas ceux de sa propre écriture. Les signes, un à un, se découvrent, pour, finalement, atteindre le plaisir de la compréhension. Rappelons ici la citation de Philippe Hamon : « Comprendre, c'est donc intégrer la partie dans un tout, le détail dans l'ensemble, le signe dans une consigne plus générale, le fragment dans une dominante, le hors-d'oeuvre dans l'œuvre[1015] ».

De là, nous pouvons affirmer qu'il existe, chez Proust, une réflexivité herméneutique, qui n'est pas fondée sur la confrontation de deux énoncés (pas de rapport ici entre l'argument de *Phèdre* et la diégèse de la *Recherche*[1016]), mais sur l'univers de Marcel. Le narrateur construit son récit à partir de Marcel, par lequel il découvre, progressivement et à sa suite, les signes du théâtre, signes qui lui permettent d'écrire le récit.

## De l'autre côté de la rampe

Dans *Le Côté de Guermantes*, à la fin de la représentation, lorsque le rideau tombe, Marcel passe de l'autre côté, là où normalement les spectateurs ne vont pas. Observés de près, les panneaux de bois peints perdent, comme Rachel, toute valeur onirique : « Les décors encore plantés entre lesquels je passais, vus ainsi de près et dépouillés de tout ce que leur ajoutent l'éloignement et l'éclairage que le grand peintre qui les avait brossés avait calculé, étaient misérables[1017] ».

---

[1015] Philippe Hamon, « Littérature et architecture : tout, parties, dominante », Boudon, Philippe (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*, *op. cit.*, p.162.

[1016] Encore que, certains chercheurs lisent l'association d'Albertine avec le milieu marin avec la mort d'Hippolyte. « Il peut être signifiant que le héros ait auparavant envoyé Albertine à une représentation de *Phèdre*, qui s'achève par la mort d'Hippolyte lui-même englouti par les flots, surtout si on se rappelle que, suivant une tradition, Proust a dans ses brouillons donné au fils de Thésée une nature équivoque : parmi les « servants » de l'hôtel, « l'un, élancé dans sa haute taille, et élevant au-dessus de son habit noir un visage coloré de la même pudeur que celui d'Hippolyte, avait l'air d'un arbuste rose. Il eût peut-être pu plaire à M. de Charlus. » Le héros a-t-il voulu qu'Albertine comprenne quelle fin tragique était réservée à ceux qui pèchent par l'inversion ? ». Et l'auteur de l'article poursuit en rendant hommage « au film de Chantal Ackermann, *La Captive*, dont le dénouement (Albertine engloutie dans la mer) est fidèle à cette direction indiquée dans le roman. La jeune fille, tel Hippolyte, punie par Neptune à la suite d'un injuste soupçon ? ». Pierre-Louis Rey, « Paysages de *Sodome et Gomorrhe* », [en ligne]. Disponible sur : http://www.fabula.org/compagnon/proust/rey.php (consulté le 28 juin 2011). Voir le commentaire de ce passage dans Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 77-78.

[1017] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* I, *op. cit.*, p. 168.

Défaits du temps théâtral (la perspective et les jeux de lumière leur permettaient de tenir leur rôle de « signes de signes »), les décors sont perçus au degré zéro de leur signifiant : des bouts de bois. La généralité reprend le dessus sur la spécificité attribuée par l'art. Ces morceaux sans vie se transforment en décor de théâtre grâce à l'effet d'optique et à l'illusion provoqués par le temps de la représentation, mais également parce qu'ils sont destinés à cela (un objet malencontreusement laissé sur la scène ne sera pas perçu comme décor, mais comme un élément perturbant). Si les décors ne sont faits que de matière « misérable », leur agencement et la mise en lumière adéquate leur donnent un aspect grandiose. Toutefois, le passage de la salle au plateau est une expérience particulière, appréciée en partie par les connaissances littéraires de Marcel. Il jouit d'être « de l'autre côté » en comparant son expérience à la première partie du roman de Goethe, *Wilhelm Meister : années d'apprentissage*, consacré à la « vocation théâtrale de Wilhelm Meister ». Le personnage cherche à vivre ce que pouvait ressentir ce héros dans les coulisses d'un théâtre : « […] il se sentait, parmi cet enchevêtrement de poutres et de lattes, éperdu de bonheur, emporté dans la félicité du paradis[1018] ». Mais Marcel est déçu là où Wilhelm est euphorique. S'attendait-il à percer le mystère ? De l'autre côté, tout semble détruit et l'imaginaire de Marcel se confronte à la réalité et la découverte d'un milieu inconnu, sans l'éclat que ses rêves et la littérature lui procuraient. Marcel ne peut être aussi réjoui que Wilhelm : spectateur, il est à la recherche de la perfection là où l'autre, comédien, cherche à vivre sa vocation.

De plus, trop proche, Marcel ne voit plus l'illusion, la perspective qui sacralise l'œuvre. Au fond, la scène de théâtre se transcrit cette fois à l'inverse de l'aura benjaminienne :

> En définissant l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être", nous avons simplement transposé dans les catégories de l'espace et du temps la formule qui désigne la valeur cultuelle de l'oeuvre d'art. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. En fait, la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable. Par nature même, elle est toujours "lointaine – si proche qu'elle puisse être". On peut s'approcher de sa réalité matérielle, mais sans porter atteinte au caractère lointain[1019].

Comme l'analyse Nathalie Heinich, « cette distance de l'oeuvre d'art n'est en fait que l'expression de son caractère sacré[1020] ». Le passage de l'autre côté de la salle efface les distances, rend tangible ce qui, plus loin, semblait magique. Suivant

[1018] Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, 1980 [1795-1796], p. 414.
[1019] Walter Benjamin, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 179-180.
[1020] Nathalie Heinich, « L'aura de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, p. 107.

cette lecture, nous pourrions en conclure que le théâtre, pour Marcel, n'est pas sacré, même s'il est sacralisé. Pour le dire autrement, de loin, la perspective et les lumières permettent une séparation symbolique, presque surnaturelle. Mais de près, contrairement à l'image servant au culte, le théâtre perd cette dimension sacrée.

La spécificité du théâtre se révélerait peut-être, chez Proust, dans un double dispositif sémiotique. Le premier degré, dans la série des apprentissages deleuziens, se trouverait être celui qui mène à la perte de l'aura, à la désillusion. Cet apprentissage correspond, au surplus, à la lecture de la théâtralité du monde et en particulier du « grand monde ». Le second degré résiderait dans l'apprentissage de la nécessité esthétique de l'illusion, de la fiction (et non du réalisme, par exemple). Cette progression, ce passage d'un niveau à l'autre, se réalise au fur et à mesure des sorties. La première, toute aux signes de la réalisation scénique, de la performance dramatique, la seconde où, désillusionné, le personnage peut accéder à un autre niveau de la sortie au théâtre, celle de la scène du monde, et enfin, la troisième prend en compte les artifices du théâtre et leur nécessité.

Finalement, que fait Marcel si ce n'est lire le théâtre à l'aune de ses attentes d'un théâtre sacralisé ? Il met à l'épreuve, à chaque sortie, un élément acquis préalablement. Le chemin de l'apprentissage étant long, il en résulte que le théâtre résiste à son approche méthodique et peut-être qu'à chaque fois une nouvelle donnée viendra perturber un sentiment de compréhension totale. En somme, Marcel se confronte au théâtre et par là, confronte son univers de signes : les signes mondains, dilués dans le luxe du théâtre, s'associent tout à fait, non pas pour s'annuler, mais au contraire pour faire jaillir de ce confort le lieu idoine à la réception de la pièce. Si les signes de l'art sont décevants lorsqu'il entend la Berma pour la première fois, il acquiert toutefois ceux, plus triviaux, mais tout aussi jouissifs, de la pratique théâtrale, du sensible. Enfin, il fait correspondre les signes de l'amour à ceux de l'illusion provoquée par la distance entre la salle et le plateau. Le théâtre devient donc un lieu de rencontre des signes, mais aussi de confrontation et d'acquisition d'un autre domaine : celui réservé à l'entreprise théâtrale, art dramatique et pratique concrète compris. En outre, le narrateur de *La Recherche* est un auteur en puissance, ce qui engage la question des techniques d'écriture et de réalisation de l'art. Cette mise en abyme participe à la construction du livre comme, selon les termes de Delphine Gleize, « une machine catoptrique[1021] », c'est-à-dire qui entretient un rapport avec la réflexion, en physique de la lumière, en littérature de l'objet étudié.

Toutefois, la réflexivité n'est pas uniquement liée au théâtre. *La Recherche*

[1021] Joëlle Gleize, *Le Double miroir*, Paris, Hachette, 1992, p. 245.

propose une découverte des univers artistiques : le théâtre donc, mais également la peinture, la musique, la littérature, l'architecture, comme autant de configurations esthétiques à découvrir et qui participent à l'apprentissage de Marcel.. La peinture et l'intérêt que le narrateur porte pour le détail (souvenons-nous du « petit pan de mur jaune » dans la *Vue de Delft* de Vermeer) et « la petite phrase de la sonate de Vinteuil » à laquelle il ne cesse de penser, sont comme autant d'éléments à la fois constitutifs de l'art, mais également synecdochiques. Ils concentrent, comme la Berma dans *Phèdre*, tout l'intérêt que porte Marcel à l'art et s'unissent dans une même tension : celle de l'écriture de la mémoire, ou du souvenir. L'objet artistique (littérature, peinture, musique, théâtre) devient, régulièrement chez Proust, le procédé qui permet l'anamnèse et, donc, l'écriture[1022]. Pourtant, le théâtre, contrairement aux autres arts, est le seul à mettre en présence le spectateur avec l'art en train de se faire, le seul à réunir la palette artistique développée dans le roman. En outre, le théâtre est le lieu où se jouent conjointement l'art et la mondanité, contrairement à l'intimité de l'écriture et de la peinture. La musique, aussi, se fait en public (c'est dans le salon des Verdurin que se jouera la fameuse sonate de Vinteuil). Toutefois, alors que le théâtre suppose un « je créateur » fort (Racine en l'occurrence), musique, peinture et littérature sont assumées par des personnages plus ou moins mondains ou, du moins, qui font aussi figure de représentant social. Le potentiel artistique de ces arts ne se déploie alors qu'en dehors de la sphère mondaine, dans l'atelier d'Elstir, par exemple. L'œuvre ne s'accomplit réellement que dans son milieu (l'atelier) ou dans l'intimité d'une écoute (pour la musique) ou d'une lecture privée (pour les textes). D'où la distinction avec le théâtre, qui lui, se fait avec et pour un public nombreux et, chez Proust, toujours socialement hiérarchisé. En somme, les différentes pratiques esthétiques permettent à Proust de jouer sur des claviers spécifiques, de brasser des *topoï* distincts, mais aussi, de les unir – Bergotte, celui-là même qui écrit sur « la pâleur janséniste » de la Berma, moura devant « la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune ».

Ces *topoï* artistiques, exprimés grâce à leurs détails apparaissent comme la

[1022] Comme nous ne pouvons faire le tour, ici, de ces univers sémiotiques, nous renvoyons notre lecteur à quelques ouvrages spécifiques, sur l'écriture : Jacques Cazeaux, *L'Écriture de Proust ou l'Art du vitrail*, Paris, Gallimard, 1971 ; Anne Simon, *Proust ou Le réel retrouvé : le sensible et son expression dans « À la Recherche du temps perdu »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000. Sur la peinture : Philippe Boyer, *Le Petit pan de mur jaune*, Paris, Seuil, 1887 ; Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010 ; Marie Bonnafé-Villechenoux, « Proust, l'image pariétale : les petits pans de murs jaune et le souvenir d'enfance », *Revue française de psychanalyse*, 1999/2, n° 63, p. 507-523. Sur la musique : Georges Matoré, Irène Tamba, *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1987 ; Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999. Et enfin, pour le théâtre, voir notre bibliographie.

« condensation extrême de toute l'œuvre[1023] ». Ce qui reviendrait à penser l'écriture du médium artistique comme une mise en abyme au sens particulier, reprenant donc, en son sein, l'ensemble de l'œuvre. En effet, comme le propose Benoît Auger, « en restant fidèle à la théorie de Proust, on peut arguer que dans la partie se trouve le tout, dans l'extrait l'ensemble de l'œuvre[1024] ». Toutefois, la mise en abyme ne repose pas sur l'analogie de l'énoncé (ou alors de manière lointaine), bien qu'il existe ici une réflexivité au sens étroit, celle de l'énonciation (le jeune Marcel apprend la littérature) et celle du retour du texte sur lui-même (réflexivité au sens large) et celle, encore, au sens philosophique, de la réflexion intellectuelle qu'offre l'art dans le texte. Toutefois, ces différentes réflexivités ne suffisent pas à rendre compte du procédé proustien. Tout d'abord, parce que, comme tous les types de réflexivités proposés par Jean-Marc Limoges se superposent ici, la terminologie n'est pas plus opérante et tend à complexifier le concept plutôt qu'à le clarifier. Ensuite, parce qu'il nous semble qu'il y a, chez Proust, une distinction particulière à mettre en place. En effet, nous avons vu dans *La Curée* que la clarté de la mise en abyme de l'énoncé permettait de prolonger le récit par la déconstruction et la mise en scène du théâtre racinien dans le roman, ou encore, dans *Zo'har*, la mise en abyme du code, permettait de confronter l'esthétique romanesque et théâtrale. Or, chez Proust, la fiction est elle-même fondée sur le récit de l'écriture, sur la réflexion artistique, sur la confrontation des esthétiques, sur les échos entretenus entre divers aspects du texte. Au fond, s'il y a mise en abyme, celle-ci est aporétique (selon Jean-Marc Limoges[1025]) et donc, n'existe pas : il n'apparaît pas, alors, d'œuvre dans l'œuvre puisque l'œuvre s'engendre d'elle-même. Pourtant, il existe bel et bien une réflexivité prismatique, capable de contenir les nombreuses pistes soulevées plus haut (que nous savons non-exhaustives), où l'interprétation des signes est objet du regard. Le discours sur l'art et la mondanité est le sujet de l'œuvre et l'angle d'attaque du récit. Comme le théâtre est la réunion de ces deux prismes, il est, en conséquence, le noyau autour duquel se forme le récit. La théâtralité du monde telle que l'écrit Proust va d'ailleurs dans ce sens et fait des scènes de théâtre les moments clefs du roman.

---

[1023] Patrick Vauday « Un amour de détail », *Savoirs et clinique*, 1/2006 (no 7), p. 111. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2006-1-page-111.htm. (consultée le 28 juin 2011).

[1024] Benoît Auger, *Théorie sur l'Art dans l'œuvre de Proust*, [en ligne]. Disponible sur : http://www.inlibroveritas.net/lire/feuilletage/oeuvre9723-page1.html#page_2, (consulté le 28 juin 2011).

[1025] « Aussi, l'exemple par excellence de mise en abyme aporétique en littérature se trouve-t-il selon nous dans *La Recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, oeuvre dans laquelle un romancier rêve, tout au long du livre, au livre qu'il écrira et qui est le livre que nous sommes en train de lire. Et on aura compris que cette oeuvre peut être dite « aporétique » *justement* parce qu'elle est demeurée à l'état de programme, d'ébauche, de projet. » Limoges, « Entre la croyance et le trouble », *op. cit.*, f. 161.

# 5. Hommage esthétique

L'examen des échos entre la scène de théâtre et le récit a révélé certaines réflexions à l'œuvre dans le texte. L'utilisation des distinctions théoriques opérées par Jean-Marc Limoges et le prolongement que nous en avons proposé *via* l'étude des scènes de théâtre de *La Recherche* rendent pertinente l'application que nous en avons faite. Reste à lire un roman pour lequel, cette fois, la dimension sociale, bien que représentée et régulièrement mentionnée dans le roman (pensons aux discussions littéraires entre Entragues et ses collègues faisant valoir des enjeux plus mondains qu'esthétiques) laisse place à l'expression de l'intériorité, par l'écriture d'un texte en train de se faire, mais également, par une scène de théâtre.

*Sixtine* raconte les amours idéalisées et les errances littéraires d'Hubert d'Entragues, écrivain à la recherche de l'idéal. Au cours du récit, Entragues se met à écrire *L'Adorant*, « histoire étroitement basée sur son actuel état d'esprit et dans lequel il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine[1026] ». Le programme d'écriture est, dès lors, posé et le narrateur de *Sixtine* laissera la place au narrateur de *L'Adorant* sur six chapitres disséminés dans le roman.

## La « magique prose[1027] »

La scène de théâtre dans *Sixtine* constitue le climax de la relation entre le personnage éponyme et Entragues, après l'exposition dans les scènes précédentes des attentes irréalisables (et contraires) de Sixtine et Hubert. Ce chapitre s'ouvre au milieu de la représentation sur une réplique de la pièce jouée. Parlant de la campagne, qui « inspire des idées fraîches, souvent lucratives », le personnage dramatique termine par un sentencieux : « c'est comme le théâtre ». Si les spectateurs, comme le remarquent Hubert et Sixtine, semblent « inquiets », c'est, selon Hubert, qu'« ironiser le lucre au théâtre, c'est blasphémer Dieu dans une église[1028] ». Le théâtre est donc repéré dans la pièce comme un lieu où s'adonnent des bourgeois aux ambitions vénales, mais le roman est lui aussi un espace perverti dans lequel la production de la littérature est décrite selon les mêmes tenants. Entragues fait part à Moscowitch, ami russe de Sixtine et auteur de théâtre, de la nécessité de « faire de l'argent[1029] » pour être publié (c'est-à-dire écrire un texte

[1026] *Ibid.*, p. 94.
[1027] Rémy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 249.
[1028] *Ibid.*, p. 213.
[1029] *Ibid.*, p. 191.

capable de rapporter de l'argent), ou bien, si l'on est une femme, de la possibilité de montrer ses jambes[1030] pour qu'un article paraisse.

Ce type de remarques sur la littérature et le théâtre émaille le discours des personnages. Déjà, au chapitre X, Entragues et ses acolytes de la *Revue Spéculative* conversaient sur l'écriture :

> Entragues, fit Calixte Héliot qui entrait, n'aime que l'art et ne s'intéresse qu'au style.
>
> – Quelle nouveauté ! répliqua Entragues, par malheur, l'art ne suffit pas à produire le style ; un don est nécessaire. Sans ce que Vauvenargues appelle le cœur, Villiers le sentiment, Hello l'amour, la littérature est une pâte azyme[1031].

Le « style » semble être, pour Hubert, le cœur de la création artistique. D'ailleurs, après la représentation, il manifeste pour l'art dramatique dans sa dimension scénique un léger mépris, plaçant la prose au-dessus de tout. Avant d'examiner en détail l'aspect scénique, commençons par la dramaturgie.

L'expression des points de vue des personnages et du narrateur permet d'analyser la « machinerie » du médium, ses modalités de production et de réception. En termes de réflexivité, ce procédé s'apparente à un texte réfléchissant « au sens large », puisque le retour est effectué sur le médium mis en cause. Toutefois, dans ce cas, le retour est doublement opérant, dès lors qu'il agit sur le roman et sur le théâtre. En effet, Hubert réfléchit à l'écriture et au roman qu'il est en train d'écrire, car il imagine aussi écrire du théâtre et donne à lire l'argument d'une pièce qu'il pourrait produire[1032].

De plus, la scène de théâtre ne se contente pas de servir de comparant à Hubert ou d'objet d'analyse. Les questions esthétiques soulevées par la représentation engagent une autre alternative pour le narrateur. En effet, lors de cette scène de théâtre, Sixtine et Entragues s'émeuvent ensemble et partagent l'extase que leur procure le théâtre :

> En vérité, ils avaient, ainsi que le disait si bien l'homme de la pièce, l'homme moderne, le « cerveau troublé » ; ils disaient au monde entier : « Vos joies ne sont pas les miennes » ; tout ce qui remuait en dehors d'eux, toutes les choses qui s'agitaient au-dessous de leur vol étaient bien réellement « enfantines et nuisibles », ils renouaient « avec le silence », leur « vieil ami » ; ils criaient à la vie : « *Ce n'est plus de tout cela qu'il s'agit !* Adieu ! »...[1033]

---

[1030] Celle surnommée « la Marquise », « une femme à l'extravagance mise », aura son article publié, même mauvais, parce qu'elle a eu un bon mot et l'audace de montrer la couleur de ses jarretières. *Ibid.*, p. 193.
[1031] Rémy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 109.
[1032] *Ibid.*, p. 210.
[1033] *Ibid.*, p. 215.

Ce passage présente bien la narration spécifique de cette scène de théâtre. Pour la première fois de notre *corpus*, des bribes de la pièce de théâtre sont citées et font référence aux émotions des deux spectateurs. Alors qu'au début de la narration, la pièce de théâtre et sa réception étaient analysées par Hubert (« l'on se fâche contre l'audace de la femme[1034] », puis « il y a une détente »), le personnage, au fur et à mesure des répliques, est fasciné. Le patronage d'Ernest Hello, cité en exergue de ce chapitre (« Le style est inviolable »), prend alors toute sa valeur. L'idéalisme et la pureté des mots apparaissent au théâtre, grâce au style, qui est, pour Hubert, le levain de la pâte littéraire.

La prose dramatique et la réception de la pièce sont au cœur de la scène de théâtre et animent le désir de fuite du personnage féminin. Ce désir de se libérer de la prison, cet appel du grand air est interprété pour Entragues comme le désir d'atteindre un au-delà intellectuel et, pour Sixtine, il symbolise son envie de vivre dans le concret. Entragues, idéaliste dans l'âme, rêve de sentiments supérieurs et inaccessibles, à l'image de son héros, Guido. Celui-ci, détenu prisonnier pour avoir conspiré contre le pouvoir politique, admire la Novella, cette statue de sainte placée à l'entrée de l'église des orphelins, et tombe fou amoureux d'elle. *L'Adorant* sera le récit de ces amours rêvées au fond de sa cellule. Au contraire d'Hubert, Sixtine souhaite un amour bien réel et passionnel, et souffre de ce qu'Hubert ne joue pas le jeu de deviner ses désirs. Pourtant, malgré leurs ambitions opposées, à la réplique : « Je veux vivre ! entendez-vous, insensé que vous êtes !... J'ai soif de choses sérieuses ! Je veux respirer le grand air du ciel ![1035] », Sixtine et Entragues se retrouvent. La première parce qu'elle veut être courtisée et aimée, le second parce qu'il cherche dans « le grand air du ciel » l'inspiration, les passions intellectuelles. À la fin du texte, après avoir dit à Entragues qu'il « n'aim[ait] pas une femme mais une héroïne de roman, et [que] tout n'est pour [lui] que roman… », elle s'enfuira avec Moscowitch. Cet auteur de théâtre russe, admiré par Sixtine et méconnu d'Entragues, aura son drame publié à la fin du roman, grâce au soutien de Renaudeau, directeur de *La Revue Spéculative*, « impertinent » selon Hubert, et gérant les publications selon leurs rentrées d'argent plus que pour leur qualité. Ce dernier point ne va donc pas dans le sens d'une littérature « théologique[1036] » prônée par Hubert et déconsidère le style de Moscowtich. Finalement, si Sixtine est la plus susceptible à s'identifier aux désirs vitalistes exprimés par le personnage dramatique, les extases mystiques des répliques proposées par le narrateur correspondent tout autant aux attentes d'Entragues qui souhaite dépasser les petits

[1034] *Ibid*., p. 214.
[1035] *Ibid*., p. 248.
[1036] *Ibid*., p. 249.

plaisirs de la vie normalisée pour atteindre l'idéal.

Les répliques citées dans le roman résonnent aussi aux oreilles du lecteur qui y entend, mot pour mot, le discours d'Élisabeth, le personnage de *La Révolte*, de Villers de l'Isle-Adam :

> Je veux vivre ! entendez-vous, insensé que vous êtes ! Vous ne comprenez pas cela, vous, qu'on puisse raisonnablement vouloir vire ? Enfin, j'étouffe ici, moi ! Je meurs de mon vivant ! J'ai soif de choses sérieuses ! Je veux respirer le grand air du ciel ![1037]

Le plaidoyer de la jeune femme, prête à quitter son mari Félix, se construit autour de cette volonté de vivre, rejetant les occupations mercantiles du ménage, seules actions qui méritent, aux yeux de Félix, d'être menées. Ce passage reflète « l'intransigeance et la supériorité morale qui poussent Élisabeth à enfreindre les lois[1038] », comme l'écrit Bertrand Vibert dans son analyse de *La Révolte* de Villiers. À première vue, le roman insère des fragments de la pièce et expose le double jeu du personnage dramatique dans lequel Sixtine se reconnaît :

> « Oh, l'air que j'ai, moi, Monsieur, disait l'actrice, ne signifie jamais rien... »
>
> Ceci fut pris par Sixtine comme une allusion presque personnelle. Elle aurait voulu s'entendre apostropher d'une phrase qui permît une telle réplique. Toute l'hypocrisie imposée aux femmes protestait en ces syllabes contre la sottise des hommes qui ne devinent pas. Quand elle entendit :
>
> « ...Oui... je crois que vous avez quelques illusions sur ma véritable nature... »
>
> Ses mains se rapprochèrent dans le geste d'applaudir. Elle se sentait capable, pareillement injuriée, d'un pareil mot[1039].

Élisabeth, le personnage féminin de la pièce, répond ici à la remarque de son mari Félix qui, balbutiant, lui dit : « Mais, en vérité, ma bonne amie, je ne t'ai jamais vu cet air là !...[1040] » Il ne comprend pas que sa femme le quitte et a cru, en voyant sa mine défaite, qu'un de ses clients avait fait faillite. Tandis qu'Élisabeth souhaite vivre un amour exaltant et passionné, Félix, quant à lui, ne jure que sur la bonne marche de ses affaires et ne prête guère attention à sa femme et à ses désirs. Réduite au rôle de secrétaire et de mère qu'elle mène sans motivation, mais avec rigueur, Élisabeth souhaite quitter cette « vie réelle[1041] » qui la dégoûte. Toutefois, Élisabeth comme Sixtine, malgré leur rêve d'évasion, restent tout à fait

[1037] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, Grenoble, Ellug, 1998 [1870], p. 50.
[1038] *Ibid.*, p. 77.
[1039] Rémy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 247-248.
[1040] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, *op. cit.,* p. 41.
[1041] « [...] j'éprouvais pour ce que la plupart des gens nomment aujourd'hui « la vie réelle » et soi-disant « pratique », – vous me comprenez ?...– un éloignement si profond, un dégoût si terrible, si éternel, que je baissais la tête, silencieusement. » *Ibid.*, p. 47.

matérialistes, bourgeoises et modernes. Leur soif d'indépendance correspond à un désir d'émancipation, et non à la liberté guidée par l'inspiration ou le désir de création à laquelle Hubert aspire. Sixtine souhaite vivre, s'exalter dans le concret de la vie, comme le personnage dramatique féminin qui rappelle à son mari leurs discussions au moment de leur rencontre : « Je vous parlai des choses admirables de la terre, je vous parlai de la vraie réalité, de celle qu'il faut choisir...[1042] » Cette « vraie réalité » est celle des sentiments, de l'amour éprouvé et exprimé.

Ici, le vitalisme d'Élisabeth correspond donc tout à fait avec celui de Sixtine. Cependant, le roman déjoue la signification de la prose dramatique pour saisir les deux spectateurs de la pièce au-delà de leurs divergences. Si, à la lecture de *La Révolte*, on comprend que le personnage dramatique aspire à la passion amoureuse, à l'hédonisme, le roman ne le mentionne pas clairement et laisse planer l'ambiguïté entre le désir vitaliste et l'idéalisme. Ainsi, le narrateur permet aussi à Hubert de s'approprier le caractère enflammé d'Élisabeth pour l'appliquer, non pas à la vie réelle, mais à sa recherche d'absolu. Les deux spectateurs s'allient à la volonté d'Élisabeth contre celle de Félix, cet « homme moderne », philistin attaché à des joies trop bassement terrestres. Une autre différence majeure est à l'œuvre entre la pièce de Villiers et la pièce fictive : dans *La Révolte*, Élisabeth part, mais revient peu de temps après, déconfite de ne pouvoir s'extraire de la vie qui lui déplaisait tant. L'idéal n'est pas atteint, si ce n'est pour perdre son trait idiosyncrasique de rêve irréalisable. Dans la scène de théâtre, non seulement les personnages romanesques ont ressenti ensemble un « frisson esthétique », c'est-à-dire qu'ils ont dépassé leur condition habituelle pour se rejoindre dans l'émotion procurée par le théâtre mais aussi, dans le roman, Sixtine partira et vivra, enfin, les amours auxquelles elle rêvait.

La réflexion est donc de mise dans le roman avec la mention quelque peu voilée, mais toutefois explicite, à la pièce de Villiers. En revanche, cette réflexion est « brisée » par le détournement de l'argument dramatique : bien que les citations fassent explicitement référence à la pièce réelle, l'utilisation de la pièce de théâtre fictive dans le roman en déjoue le sens. La scène de théâtre ne vient donc pas parler du théâtre ou de la pièce jouée, mais des sentiments des personnages, de leurs attentes, et de leur désir esthétique. Ce n'est pas le roman qui est ici réfléchi, du moins, dans un premier temps, mais le roman en train de se faire (*L'Adorant*), écrit par un écrivain fictif et confronté au poète dramatique, fictif lui aussi, et acclamé.

Après le spectacle, Sixtine entreprend de demander à Entragues des informations sur la pièce jouée et sur l'auteur qui l'a composée auquel Entragues

[1042] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, *op. cit.*, p. 214.

voue une admiration indéfectible : « Il est mort, dit Hubert, c'était le plus noble écrivain de ce temps[1043] ». Le narrateur prend ensuite la relève pour dresser un portrait grandiloquent de cet auteur dramatique :

> La moitié de la jeune littérature le reconnaissait comme son maître et presque tous avaient été touchés de son influence. Il y avait dans son œuvre des pages d'une magnificence et d'une pureté de langue incomparables. Vraiment il donnait l'impression des deux âmes de Goethe et d'Edgar Poe fondues en une seule et logées dans le même être.

Alors qu'Entragues continue l'oraison en dressant une comparaison entre l'auteur de la pièce et Jésus, Sixtine l'arrête pour blasphème. Mais, pour Hubert, le sacrilège ne réside pas tant dans ce rapprochement que dans la matérialisation sur la scène d'une esthétique dramatique. Bien que, comme le note Sixtine, les comédiens prononcent bien et parlent clairement, selon Entragues :

> – C'est juste, mais sans conviction. Quelle femme d'ailleurs, en dehors de deux ou trois créatures d'élite...
>
> « Moi, songea Sixtine, moi par exemple.
>
> – ... Pourrait s'immiscer assez royalement dans ce rôle pour faire sentir que ce n'est pas un rôle ? Oh ! le public n'est pas difficile. Les femmes viennent là pour se distraire, les hommes parce que, après un bon dîner, cela donne des idées. Aux unes du pathétique, aux autres, du cantharidique. S'ils suivaient leurs penchants, la plupart des uns iraient à l'Éden et la plupart des autres à l'Ambigu[1044].

Entragues attaque ici très directement le manque de talent des comédiens, le manque de génies (« de créatures ») capables de rendre compte de la qualité du texte. La portée féministe de la pièce requiert une actrice de taille pour tenir un discours peut-être plus social qu'intime. Le jugement porté sur le public n'est guère bienveillant : pour cette masse bourgeoise avilie et aux goûts méprisables les salles de café-concert conviendraient mieux qu'un texte à la « magique prose ».

## Entre scène et hors-scène

Cette mise en parallèle des médiums est intellectualisée dès le lendemain de la sortie au théâtre. Sur le chemin qui le mène chez Sixtine, Entragues analyse la soirée passée par une lecture de « logicien[1045] » qui regarde au plus profond de sa conscience, déplie le passé, le présent et « la résultante des deux termes, l'avenir » pour « voi[r] nettement l'état de son âme[1046] ». Ce mouvement de retour sur soi, de regard introverti sur ses actions passées et à venir, correspond en tous points à la

[1043] Rémy de Gourmont, *Sixtine, op. cit.*, p. 250.
[1044] *Ibid.*, p. 252-253.
[1045] *Ibid.*, p. 257.
[1046] *Ibid.*, p. 255.

lecture de Valérie Michelet Jacquod sur le roman symboliste dont le sous-titre n'est autre qu'« un art de l'"extrême conscience"[1047] ». Extrême conscience qui, chez Entragues, prend la forme d'un extrême imaginaire, un monde peuplé de sensations rêvées qui n'ont pas besoin d'être vécues, à l'image de Villiers pour qui « le seul contrôle que nous ayons de la réalité c'est l'idée[1048] ». Entragues résume ainsi ses programmes amoureux et littéraires :

> Nous sommes dans les imaginaires, c'est-à-dire dans la réalité transcendante ou surnaturelle, pourquoi donc, alors, ne pas mettre les deux pieds sur le même plan ? Ai-je besoin, pour rêver à des amours, d'avoir serré contre ma chair de la chair aimée ? Naïveté. Est-ce que Guido a touché sa madone ? Est-elle une femme avec qui il ait dormi dans un lit, ou seulement joué sur un canapé ? Pourtant il y a une vraie joie d'amour à revêtir son illusoire charnalité [*sic*] pour aimer, en sa personne l'intangible créature de ses songes ![1049]

Le projet de *L'Adorant* se constitue comme un journal intime romancé et inventé dans une perspective symboliste, une transposition fictive et idéalisée de son histoire avec Sixtine.

> C'était la femme *nouvelle*, cette madone, la *Madonna Novella*, et quel nom donner au prisonnier, proie de sa propre imagination (comme moi-même, songea Entragues), si ce n'est celui de *Della Preda*, puisque nous sommes en Italie ? *Veltro* convient pour l'indispensable porte-clefs, et, comme titre, *L'Adorant*[1050].

L'imagination est donc au centre de l'écriture d'Entragues, voire de sa réalité. Il sublime Sixtine, la transforme en madone, en « femme nouvelle » prise dans les rets de son imagination. Seulement, et ce renversement de situation était déjà en germe dans le projet de *L'Adorant*, Entragues est victime de son propre imaginaire, (« comme moi-même, songea Entragues »), ce qui tend à questionner l'existence de Sixtine dans la réalité d'Hubert. Ne lisant plus la réalité que sous le sceau de ses rêves, il ne peut comprendre Sixtine, dont les désirs vitalistes se révèlent brutalement le lendemain de la sortie au théâtre. La déception deviendra alors perceptible et la femme nouvelle redeviendra, simplement, une femme lisant « très sérieusement *Les Victimes d'amour* », roman à la couverture « rosâtre[1051] » dont Sixtine se débarrassera lestement à l'approche de son invité. Ces indices font de ce roman un texte à l'eau de rose et sans consistance pour l'idéaliste qu'est Entragues : il sera déçu et blessé de voir l'objet de son amour « se plaire à

[1047] Valérie Michelet Jacquot, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Librairie Droz, 2008.
[1048] Voir Remy de Gourmont, « Villiers de l'Isle-Adam », dans *Le livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Tome 1, Paris, Société du "Mercure de France", 1896, p. 87-96.
[1049] Rémy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 221-222.
[1050] *Ibid.*, p. 120.
[1051] *Ibid.*, p. 257.

d'indignes lectures[1052] ». Ce dont Sixtine se justifiera, trouvant le livre « émouvant », au contraire de ces « choses analytiques et... quoi ? symboliques ? ». Hubert, décontenancé, fera valoir le « frisson esthétique » de la veille qui ne valait, selon Sixtine, que parce que « cela s'accordait à la nuance de [sa] robe et à la forme de [son] corsage, auxquelles, d'ailleurs, [Hubert] n'a pas pris garde ». Le reproche porte directement sur le caractère éthéré d'Entragues qui agit « comme si [elle] étai[t] incorporelle et vêtue seulement des charmes de [ses] vertus ». L'idéal féminin ne peut s'accorder avec la trivialité de la réalité et le choc des deux est mis en évidence par le truchement de la sortie au théâtre. Avec ironie, Sixtine fera comprendre à Hubert, qui se pique pourtant de psychologie, que leurs attentes ne peuvent correspondre et que ses tentatives pour la séduire sont maladroites : « Hier, il fallait entrer, et aujourd'hui, il faut sortir... parce que, ajouta-t-elle vite, je suis malade et disposée à me mettre au lit. Ce n'est pas un spectacle idéaliste, je ne vous y convie pas[1053] ».

De là, nous pouvons analyser le roman suivant deux pistes : la première hypothèse serait que, tout simplement, Sixtine n'est pas une madone, mais une femme charnelle et bien vivante, une autre conscience qu'Hubert ne peut manipuler. La seconde fait basculer la diégèse vers une autre dimension, celle d'une fabulation d'Entragues, rêvant de cette femme, parfaite parce qu'inaccessible. Cette seconde hypothèse est soutenue par Christian Buat dans la postface de la dernière édition de *Sixtine*. Ce personnage ne serait qu'une « créature de rêve[1054] »...

> Grande alors est la tentation d'avancer que Sixtine – héroïne d'un roman sous-titré *roman de la vie cérébrale* et mis sous le signe de l'état d'évanescence (*status evanescentia*)– est, elle aussi, une créature purement ( ?) cérébrale, un fantôme de l'imagination d'Entragues, parfois pris pour un personnage de roman[1055].

Tout cela, finalement, ne serait que fabulation, Sixtine en Madone fabriquée par Entragues pour mettre à l'épreuve ses désirs de création. L'impossibilité de l'union entre les deux personnages (ou entre le personnage et la « figure de rêve ») est le point crucial du roman. Également, les pensées d'Entragues, révélées par le narrateur, soulèvent implicitement l'illusion du récit : « On dirait qu'il y a quelqu'un au-dessus de nous quelqu'un de plus fort et qui nous raille[1056] ». La pièce de théâtre vient appuyer les désirs contradictoires et permet à Entragues de finir son roman, à Sixtine de s'évader en province avec son auteur et

[1052] *Ibid.*, p. 258.
[1053] *Ibid.*, p. 259.
[1054] *Ibid*., p. 304.
[1055] *Ibid.*, p. 298.
[1056] *Ibid.*, p. 222.

au narrateur de *Sixtine* de conclure le récit.

La scène de théâtre, placée au coeur du roman, fait ressortir le caractère idéaliste d'Entragues, l'application impossible qu'il cherche à en faire (l'esthétique symboliste ne peut et ne doit pas correspondre avec la réalité) et annonce l'écart qui se creuse entre Sixtine et Entragues. La distance à parcourir pour que les deux personnages s'unissent est impossible à franchir puisque cela supposerait qu'Entragues abandonne son projet esthétique qui le lie à l'improbable. La réflexion n'est donc pas de l'ordre de la reproduction, mais plutôt d'un éclairage du roman. La scène de théâtre devient un outil pour comprendre le récit et son esthétique, puisqu'elle propose un retour sur la diégèse, non pas par rapport à la pièce jouée, mais grâce à la réception de la pièce. C'est une grille de lecture du roman qui est ici présentée : à la fois retour sur le programme du roman (les notions esthétiques mises en évidence par les pensées d'Entragues et l'écriture en abyme de *L'Adorant*) et annonce du dénouement (le départ de Sixtine avec son rival). Double niveau de lecture donc, qui permet de découvrir, par le procédé romanesque de la réflexion, d'une part le manifeste esthétique de Gourmont et, d'autre part, celui de l'écrivain fictif, Entragues. Comme le remarque Valérie Michelet Jacquot, l'insertion d'un passage autonome permet de lire « le programme idéal de l'écriture » :

> La tentation du « roman de l'être », où le Moi atteindrait à la connaissance de lui-même, y est manifestée par un fragment isolé du reste du récit et possédant son autonomie : épisode en abyme, que celui-ci apparaisse sous la forme d'un petit roman, d'un conte ou d'un poème en prose, discours métaromanesque ou art poétique, ouvrant le récit chez Schwob, ces brefs intermèdes rompent le cours de la narration mettent en évidence le « noyau poétique » du roman, sorte de programme idéal de l'écriture, tout en signalant, du fait de sa situation enchâssée ou décalée, l'impuissance du roman symboliste à le faire germer[1057].

La scène de théâtre enchâssée est donc mise en valeur : elle repousse les limites du roman en permettant au narrateur de chercher, grâce à un autre médium, ici le théâtre, la réalisation de son programme esthétique. Dans ce roman, la recherche esthétique est nettement questionnée par la pratique de l'écriture (le récit de *L'Adorant*), la scène de théâtre et la confrontation avec les autres personnages culturels. Pourtant, s'il y a « mise en abyme », celle-ci est brisée : non seulement les récits ne concordent pas, mais la pièce de théâtre vient au contraire unir les personnages-spectateurs, alors que tout, dans le reste du roman, les sépare. La mise en abyme est placée sous le signe de la transposition, de la réécriture de la pièce de théâtre et non de sa reproduction.

[1057] Michelet Jacquot, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, *op. cit.*, p. 21.

Certes, la transposition entre la Novella et Sixtine, interne au roman, est clairement lisible dans le texte : non seulement elle est exposée comme projet d'écriture par Entragues au début du roman, mais Sixtine le rappelle à la fin du récit (« Vous aimez une créature de rêve que vous avez incarnée sous les apparences qui sont les miennes ; vous ne m'aimez pas telle que je suis, mais telle que vous m'avez faite[1058] »). Or, une autre transposition est à l'œuvre, plus discrète, celle de la pièce de Villiers de L'Isle-Adam. Nous avons rappelé les échos entre le texte et la pièce représentée, mais ceux-ci dépassent le seul niveau de la diégèse. En effet, Marcel Longuet propose de lire le roman *Sixtine* comme une « reprise[1059] » de *La Révolte*. Certes, l'idée est intéressante, mais elle ne rend pas compte du travail de réécriture et de sélection de Gourmont. Si ce dernier est fortement lié à Villiers (le roman *Sixtine* lui est d'ailleurs dédié avec, en exergue, une citation de la préface de *La Révolte*, « D'ailleurs, que nous importe, même la justice[1060] »), l'argument de la pièce n'est repris qu'incidemment dans le roman. Les désirs de fuite et d'amour du personnage dramatique sont partagés par Sixtine, mais transformés par Hubert. Celui-ci rêve aussi de sentiments et d'exaltation, mais dans une ambition tout à fait idéaliste. Autre distinction entre le roman et la pièce : chez Villiers, « les ailes [d'Élisabeth] ont été rognées par la mesquinerie routinière de sa vie bourgeoise, et qui se révèle à présent incapable de s'enfuir[1061] ». Elle rentre, dépitée de n'avoir pu s'adonner à ses envies, et son mari l'accueille en lui disant mesquinement : « tu as pensé que les rêves de l'imagination étaient applicables ? ». Dans le roman, Sixtine part et vit les rêves de son imagination : enfin, on l'a capturée, enfin, elle devient héroïne au bras de la fatalité (« je m'enfuis comme Cendrillon[1062] », « à la grâce de Dieu ! Et pas de responsabilité ![1063]»). Au théâtre, l'idéal n'est pas atteint et le personnage dramatique reste tributaire de la vie bourgeoise, alors que le roman dépasse l'aliénation du quotidien subi par le personnage dramatique. Dépasse, disions-nous, ou plutôt s'inspire de cette forme d'écriture, du « théâtre-texte » (contrairement au théâtre-représentation) pour en faire un roman de l'écriture, dans lequel cette transposition de *La Révolte* n'est peut-être que rêvée. Comme le personnage de Sixtine n'est qu'une source d'inspiration pour le romancier Entragues qui crée la Novella, la pièce de Villiers devient le terreau idéaliste pour Gourmont qui écrit *Sixtine*. De plus, Villiers et Gourmont se retrouvent dans le rapport qu'ils

[1058] Remy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 245.
[1059] Marcel Longuet, « À propos de *La Révolte* », *Bretagne*, 17e année, n°163, août 1938.
[1060] Reproduction de la seconde page du manuscrit de *Sixtine*, Archives départementales de la Manche, réf. : 20J1, dans l'édition de *Sixtine* au Frisson esthétique, 2005.
[1061] Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIXe siècle », *Romantisme*, 1998, n°99, p. 82.
[1062] Remy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 280.
[1063] *Ibid.*, p. 281.

portent au rêve : tous deux en font la vraie vie[1064]. D'ailleurs, le roman se termine par le réveil d'Hubert, juste après le chapitre reproduisant la lettre de Sixtine. Le retour à la réalité ne peut que clore le processus d'écriture. Dans la pièce de théâtre, après son retour Élisabeth se meut dans le silence, « perdue dans d'effroyable pensées[1065] ». Mais nous sommes ici dans l'analyse de la pièce de Villiers lue sous le prisme du roman de Gourmont et non au niveau diégétique de la pièce fictive entendue par les personnages du roman. Ce serait oublier les écarts entre les deux et la fameuse union, le fameux « frisson esthétique » ressenti par les personnages. En effet, dans le roman, le personnage dramatique féminin incarne les désirs réunis des deux spectateurs. De plus, le narrateur ne retranscrit qu'une partie de la pièce fictive, ce qui pourrait supposer que le plus important n'est pas le théâtre, mais l'émotion qui en découle. Au fond, l'art agit ici comme rêve d'union ou comme opérateur de communion esthétique, malgré les clivages. Ceci, grâce à l'émotion, mais une émotion « idéalisée », supérieure. De nouveau, la piste de l'esthétique de l'impossible surgit, pour laquelle seul le faux peut être réel, comme au théâtre finalement.

### *Une esthétique de l'impossible*

Que conclure de ces lectures croisées entre le roman et la scène de théâtre, le roman et le théâtre (réel) et entre les différents degrés de personnages ? Le narrateur, comme Entragues, cherche à mettre en texte la femme nouvelle, une Sixtine-Novella impossible à conquérir et n'existant que dans sa chimérique quête. Le but avoué est de déjouer l'impossible par l'art : l'échec d'atteindre l'inatteignable devient l'œuvre elle-même. Le lecteur, contrairement à Hubert et Sixtine, l'a deviné : cette réalité ne peut s'accorder avec le quotidien et ne peut donc être vécue. Cette quête représentée dans la pièce de théâtre soulage Sixtine et Entragues qui peuvent alors, grâce à la représentation, au charme de la langue, à la sensibilité littéraire, s'abandonner au frisson esthétique. Or, ce sont les deux seuls spectateurs qui savent jouir de ce plaisir intellectuel de voir une pièce idéaliste : la majorité du public bourgeois murmure pendant le spectacle et à la fin de la représentation, Hubert et Sixtine découvrent une « salle stupéfaite[1066] », où les coquins sifflent la pièce. En réponse à ce qu'ils considèrent comme une injure à l'auteur et à leurs valeurs esthétiques, Sixtine propose de s'abstenir de la suite en guise de protestation. Parce que la pièce principale est absente de la description, le spectacle auquel ils

[1064] Marta Giné-Janer, *Villiers de l'Isle-Adam: l'amour, le temps, la mort*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 60.
[1065] Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, *op. cit.*, p. 71.
[1066] *Ibid.*, p. 249.

viennent d'assister prend bien plus d'importance qu'un simple lever de rideau, distraction proposée mais que la plupart des gens « s'épargne[1067] ».

Cette lecture de *Sixtine* à travers la scène de théâtre retranscrit le souci esthétique du symbolisme : Entragues cherche à tout prix l'accomplissement d'un idéal qui ne peut exister, sous peine de ne plus être idéal. Dans ce paradoxe, l'esthétique de Gourmont prend forme et le récit peut alors résoudre la réflexion que mène le personnage. La pièce fictive a permis à Entragues et Sixtine de s'élever et d'atteindre, un instant, l'émotion qu'ils recherchaient. Émotion artistique et spirituelle pour Entragues qui est emporté par la prose dramatique, émotion cathartique pour Sixtine qui s'accorde avec le désir d'être comprise d'Élisabeth.

Lire le théâtre dans le roman et le roman à partir de la scène de théâtre nous permet de suivre les voies ouvertes par Valérie Michelet Jacquot qui propose un autre axe de lecture pour étudier ce roman.

> La question peut se résumer ainsi : le récit peut-il inverser la logique référentielle du réalisme et devenir le modèle d'une réalité qui s'informe à partir de lui et non l'inverse ? Dans le cas d'un récit pleinement autoréférentiel, le lecteur pénétrerait alors le sens de l'œuvre en découvrant les lois de composition du roman[1068].

Suivant ce chemin, le théâtre fictif exhibe l'esthétique de Gourmont ainsi que les procédés romanesques mis en œuvre. Cette scène de théâtre dans *Sixtine* éclaire le récit qui l'enchâsse à la manière d'une réflexion rétroprospective. Ainsi, le théâtre dans le roman devient catalyseur et révélateur de l'intrigue romanesque et ajoute une dimension à ce roman célibataire, « grand texte » qui « se présente avant tout comme un dispositif d'écriture qui se met en scène, se regarde fonctionner[1069] ».

*Sixtine* est en cela un roman de célibataire par excellence. L'esprit défaitiste et désabusé de la société hante le récit, mais aussi, du point de vue structurel, les contradictions internes d'un texte « tiraillé entre le désir d'autonomie et l'impossibilité de poser les conditions de cette autonomie[1070] » se lisent dans le roman. Hubert ne peut s'unir avec une femme puisque ce n'est pas la possession qui est le but du récit, mais la volonté de l'impossible. Pour se conformer à son vœu d'idéalité, il lui faut se maintenir dans la distance et dans l'échec de la possession. Entragues termine *L'Adorant* et, dans l'avant-dernier chapitre de *Sixtine* qui correspond à la lettre d'adieu envoyée par le personnage éponyme à Entragues, Sixtine lui demande, ou lui ordonne : « Vous l'écrirez, n'est-ce pas, votre

[1067] *Ibid.*, p. 250.
[1068] *Ibid.*, p. 208.
[1069] Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le Roman célibataire, op. cit.*, p. 48.
[1070] *Ibid.*, p. 22.

roman ?[1071] ». Du refus de la femme adorée, Entragues écrira l'acceptation de la Madone aimée comme une femme (la Novella accueillera ultimement l'amour de Guido), échec là aussi de la possession, puisque la Novella est une statue.

Au fond, ce qui est en jeu ici, malgré la désillusion de l'idéalisme d'Entragues (le narrateur, bien qu'il ne contredise pas clairement les perspectives intellectuelles et les actions de son personnage, ne les accrédite pas toutes et souligne l'égoïsme et l'insensibilité aux autres), c'est le triomphe de l'art, de la création sur le réel et le banal. À la fin de la représentation, les personnages sortent, outrés par la réaction des spectateurs. La comparaison avec le quotidien et la masse indifférenciée des spectateurs préfigure une exigence esthétique qui refuse la grande production culturelle et qui met l'accent sur la valeur des idées et la hauteur des fantasmes.

Zola et Gourmont se servent tous deux de la scène de théâtre comme d'un manifeste esthétique, le premier pour contester la mythologie, le carnaval, au nom d'une vérité romanesque plus crue et inversement pour le second. La scène de théâtre dans *Sixtine* permet de faire surgir la trivialité d'un homme appâté par le gain contre le désir de vivre (vitaliste selon Sixtine, idéaliste pour Entragues). Pour Zola, et c'est d'ailleurs ce qu'Entragues récuse fortement, le réel se situe non dans les mots et l'intellect, mais dans le tréfonds des destins biologiques et sociaux.

> La littérature moderne commence aux *Confessions*. Elle doit y revenir. Zola et d'autres peuvent continuer leurs animaux inférieurs, nous n'y prenons nul intérêt : ce sont d'informes créatures en train d'acquérir la lumière, des intelligences chrysalidées : peu nous importe la qualité des soûleries dont ils se gorgent et les prurits qui ont craquer la virginité de leurs filles. Ce qui n'est pas intellectuel nous est étranger[1072].

Le point de vue d'Entragues sur la littérature et les genres littéraires est sans concession, c'est ainsi qu'il reproche à l'école symboliste d'usurper son nom : « Le symbole était pour lui la cime de l'art et la conquéraient seuls ceux-là qui avaient dressé à la pointe de cette cime une statue extra-humaine et pourtant d'apparence humaine concrétant dans ses formes une idée[1073] ».

Cette « statue extra-humaine » éclaire le roman fictif et le jugement sur les personnages de roman : ce sont des statues, des créations, des symboles. Toutefois, s'ils sont extra-humains, donc avec une part d'humanité, l'au-delà, la transcendance esthétique et intellectuelle les définit. L'analyse de la scène de théâtre, que nous

[1071] Remy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 283.
[1072] *Ibid.*, p. 243.
[1073] *Ibid.*, p. 158-159.

savons être une adaptation (ou une sélection) de la pièce de la Villiers, nous permet de tirer avantageusement des conclusions sur le rapport de Gourmont à l'esthétique symboliste. À la fois hommage esthétique pour le poète qu'il loue (rappelons la dédicace, mais aussi, les mentions, dans le roman à Villiers – « L'Hadaly de Villiers, voilà un symbole[1074] »), le roman lui permet de revendiquer ses maîtres, ses adversaires, mais aussi de s'approprier un objet littéraire (la pièce de théâtre) et de s'en servir, dans le roman, comme d'un exemple extérieur à lui-même, et par là, d'autant plus probant. L'utilisation d'un autre médium et le travail effectué sur la réception de l'œuvre, seule capable de permettre aux personnages de « se diviniser[1075] », nous laisse penser que Gourmont s'affirme dans sa propre écriture et la défend. Le narrateur, sans désavouer le personnage, reste distant quant à ses propos et sa quête. De plus, le roman se termine sur une acclamation d'Entragues envers le grand manipulateur, « inconnu et transcendant[1076] », celui-là même qui le « raille si à propos ». Sa seule utilité (« Destiné à quelle besogne ? Ah, il le sait, lui ! ») est de servir la prose symboliste qui met au centre des individus, dandys intellectuels, et non des facteurs sociaux (comme Zola).

Ce dernier *topos* de la réflexivité nous a permis de distinguer la scène de théâtre d'autres motifs romanesques. Outre sa délimitation dans l'espace textuel et son organisation selon des signes sensibles, la scène de théâtre engage un autre spectacle, celui du roman, de son esthétique ou de son récit. Au fur et à mesure de nos recherches, il apparaît qu'une « autre scène » se dévoile, celle du théâtre bien sûr, mais aussi celle du texte romanesque, effet non pas d'une *mimesis* de la diégèse sur les planches, mais d'une transformation du récit motivée par les indices qu'il comporte. En fait, si le romancier fait appel à un autre médium pour raconter la diégèse, c'est bien pour pallier un manque, une impossibilité du texte romanesque que le théâtre pourrait combler – ou plutôt que le récit de la scène de théâtre pourrait combler. L'« autre scène » est pour nous un autre médium, mis en place dans le roman par la scène de théâtre et plus précisément par le « spectacle de l'esprit ». Ce spectacle qui est donné à lire fait de la scène de théâtre une figure de dévoilement. En suivant les points de rapprochement et de tension entre le récit dramatique et le récit romanesque, nous avons pu voir comment les auteurs travaillent et transforment le récit dans la scène de théâtre et en font un motif réflexif suivant diverses modalités. L'analyse de ces scènes de théâtre nous incite donc à lire ces

[1074] Ibid., p. 159.
[1075] *Ibid.*, p. 215.
[1076] *Ibid.*, p. 288.

passages comme des manifestes esthétiques. En effet, quelle que soit sa (ou ses) fonction(s), la scène de théâtre dans le roman permet d'effectuer un retour sur les procédés d'écriture, de mettre en valeur un choix esthétique ou de découvrir une piste de lecture. À un Proust herméneute, la scène de théâtre offre un panel de signes à déchiffrer et se fait réflexivité discursive. Chez Zola, le théâtre s'apparente dans *Nana* à un médium de choix pour exposer les travers d'une société de consommation et de divertissement et, dans *La Curée,* stigmatise le dévoiement d'une sortie au théâtre, qui se rapproche d'une sortie mondaine sans valeur artistique. Chez Mendès, la narration de la scène de théâtre, totalement imbriquée dans le texte comme histoire donnée à lire, permet de mettre en parallèle deux esthétiques, décadente et parnassienne, et de valoriser la première au dépend de la seconde. En somme, la scène de théâtre permet de commenter implicitement le discours romanesque en passant par un autre médium artistique. La comparaison quasi-inévitable entre le roman et le théâtre se joue au niveau des récits, de la mise en abyme dällenbachienne, mais aussi au niveau plus général de l'écriture romanesque, de l'esthétique du romancier. Pour le dire autrement, sur le plan de la réflexivité et des enjeux spécifiques, la sortie au théâtre confronte constamment l'œuvre au public et pose comme enjeu la relation esthétique. Cette relation peut tout aussi bien être celle vécue entre spectateurs, quand le reste de la salle devient spectacle en soi. Ainsi, cette scène peut mener à la détestation du théâtre, à sa mise en accusation, au bénéfice du roman, comme à une lutte du roman contre lui-même, au profit du théâtre (ce que nous avons vu, d'une certaine manière, chez Gourmont)

La lecture de notre *corpus* nous a permis de déceler la richesse du théâtre dans le roman. La scène de théâtre, parce qu'elle renvoie à d'autres niveaux du texte, parce qu'elle ouvre sur une autre scène, parce qu'elle rend visible l'invisible devient, dans le roman, le lieu de tous les possibles. Les tendances générales du *corpus*, dont nous rappelons la variété d'époque et de milieu, permettent de penser la scène de théâtre comme un *topos* reposant sur des éléments communs : le théâtre, envisagé comme un lieu clos, enferme et difracte les pistes exploitées dans le récit. Ces pistes peuvent être la réduplication du récit et son traitement sur les planches ou la recherche des signes théâtraux. Finalement, la scène de théâtre s'envisage comme clef pour interpréter le récit et son esthétique.

# CONCLUSION

Théâtre et roman, mariage houleux, disions-nous en introduction. Toutefois, après analyse du *corpus*, peut-on réellement parler de mariage ? Assurément, la scène de théâtre est intégrée dans le roman par la description des décors, du jeu des acteurs, des effets propres au théâtre, par l'émoi du spectateur. Pourtant, nous n'avons pas rencontré, comme Schiller lors de sa lecture du *Wilhelm Meister* de Goethe, de « moyens dramatiques[1077] », nous n'avons pas fait face, dans les scènes de théâtre, à une esthétique du coup de théâtre ou aux artifices de la scène « dans un but plus théâtral que ne l'exigent la marche et le but du roman ». Seuls les sèmes du factice, de l'apparence, de la mise en scène (de soi) sont apparus à l'étude des scènes de théâtre et ont révélé, de surcroît, des enjeux plus romanesques que dramatiques. Car c'est bien là que se situe l'intérêt de la scène de théâtre : le roman, par le théâtre, ne parle que de lui. Et la scène de théâtre, finalement, se construit selon un dispositif romanesque similaire quels que soient l'esthétique, l'époque ou le lieu d'écriture du romancier, validant ainsi l'hypothèse posée en introduction. Il convient maintenant de dégager une dynamique globale de la scène de théâtre dans le roman en regroupant les traits récurrents qui composent notre objet et de les approfondir.

## 1. Un faisceau de *topoï*

Au fil des pages, nous avons brossé les axes définissant le théâtre comme un tableau à tendance sulfureuse, mettant en évidence des artistes se donnant en spectacle, souvent des femmes, souvent dénudées. Entrer dans les textes de notre *corpus* par le biais du costume puis du corps a mis en lumière l'importance du charnel et de l'érotisme dans les scènes de théâtre, mais aussi a révélé la richesse et la fécondité de ce *topos*, vérifié dans un large *corpus*. Le rendement heuristique de l'isotopie vestimentaire nous a d'abord permis d'aborder des questions transversales, celles de la mode, de la prostitution et de l'identité, du genre, finalement brouillé, des personnages. Ces pistes ont fait de la scène de théâtre un espace d'exploration franchissant, dès la première approche, les limites du plateau.

[1077] Goethe et Schiller, *Correspondance*, Paris, Charpentier, 1863, p. 341. Cité par Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma*, *op. cit.*, p. 19.

Plus précisément, grâce aux scènes de théâtre dans les romans, nous avons pu définir une typologie de l'habit caractérisant le comédien et le spectateur. En affinant cette classification, il s'avère que bien souvent l'excès, le « trop », mène, dans le cas du vêtement, à l'idée de costume, à l'idée de théâtre comme transformation du comédien en personnage dramatique. L'identité du personnage est alors double, passant du personnage romanesque à celui de théâtre. Dès, lors, à la lumière des scènes de bal, le jeu de mise en scène de soi et le déguisement se sont apparentés à une sorte de trait d'union entre le vêtement et le costume. À ce moment, je ne suis pas un Autre, mais je joue à l'être. Les mondaines de *La Curée* ont d'ailleurs exploité ce rendement du déguisement dans la scène de théâtre et dans la scène de bal.

Après avoir étudié le costume et la représentation de la femme à partir des scènes de théâtre de notre *corpus*, nous en avons déduit que notre objet d'étude colorait la plupart des romans d'une teinte à première vue sulfureuse. Les corps paradant sur les planches dans les romans de Zola, Huysmans, Bessette, l'érotisme des voiles dans *Le Débutant* et le rapprochement des spectateurs dans *Sixtine*, en attestent. Seuls *Le Termite* et *Monsieur Teste* ne font pas cas de la dimension érotique du théâtre, bien que les narrateurs portent leur attention sur les spectateurs. De ces analyses, tant sur le corps que sur le costume, nous avons pu conclure que le théâtre dans le roman était avant tout un théâtre du corps, s'appuyant, le plus souvent, sur une monstration des femmes en scène. Le théâtre s'envisage donc, à des degrés plus ou moins importants, comme un lieu d'exhibition fondé sur des identités sociales de genre. Étonnamment, ces identités se fondent à partir d'un seul corps : si plusieurs comédiennes sont admirées, une seule est réellement désirée, éclipsant ainsi les autres. De manière métonymique, la comédienne représente le spectacle, le désir. Ce désir n'est pas que sexuel, il évoque aussi l'émoi artistique, précisément lorsque la pièce de théâtre décrite dans le roman représente un morceau de bravoure pour les comédiennes. Phèdre et Ondine en sont les exemples majeurs. Seules les scènes dans *Le Débutant* et *Bel-Ami* évoquent plusieurs corps sur les planches : trapézistes, danseuses, femmes en maillots, exercice de bicyclettes... Toutefois, bien que ces corps fassent surgir une émotion certaine, c'est du fait de la belle santé, de la forme physique avec laquelle l'érotisme n'entretient que de lointains contacts. Par ailleurs, dans le cas des trapézistes de Maupassant et des équilibristes de Bessette, ce sont des hommes qui font le spectacle et qui occupent alors une toute autre fonction que celle des femmes. Les dimensions érotiques et artistiques sont invariablement attribuées au sexe féminin.

Puis, la barrière de la rampe formellement franchie, un autre prisme définissant le théâtre s'est révélé. Activité institutionnalisée, produite et ancrée dans

la société, le théâtre agit dans le texte comme une révélation du code, de la société. En lien étroit avec la ville et ses enjeux politiques, économiques ou encore cléricaux, la scène de théâtre est un espace social, hiérarchisé, grâce auquel les dessous de la société apparaissent. L'étude de la topographie théâtrale, de la place des spectateurs et de leur jugement, a mis au jour le dispositif par lequel le théâtre croisait ces différents discours, ces diverses questions institutionnelles. Nous avons pu voir, par exemple, que la loge dans le roman n'engage pas forcément l'opposition de la partie et du tout, mais souligne bien plus un lien « brisé ». En s'ouvrant frontalement sur l'espace de la salle, elle devient ainsi un élément du collectif. Que ce soit chez Zola, chez Proust ou Bernard, le théâtre s'apparente à « un concentré d'urbain, croisement du salon et de la place, du privé et du public[1078] ». Par contamination, les loges deviennent des salons mondains et le salon un lieu où se montrer. Outre cet aspect amplement développé du théâtre comme mise en scène de soi, la visite des espaces théâtraux, leur insertion et leur traitement dans les romans du *corpus*, ont eu pour effet de soulever la complexité de la scène de théâtre et de découvrir ses possibilités, plus ou moins exploitées par les romanciers. Par exemple, l'observation du personnage-spectateur et des types de public présents dans le texte a servi à définir les strates sociales et intellectuelles représentées dans la société de certains romans. Les milieux sont poreux et malgré le cloisonnement des espaces du théâtre, les classes sociales, habituellement bien définies, se brouillent. Les bourgeois fricotent avec les demoiselles de théâtre, les jeunes femmes se divertissent dans des endroits peu fréquentables, la presse fait la pluie et le beau temps. En somme, la scène de théâtre s'élabore en fonction de la ville et se conçoit comme un espace de sociabilité, dirigé vers la mondanité, le commerce ou la révélation artistique.

Ajoutés à la présence des femmes et de la ville dans le théâtre, le vocabulaire scénique, les termes techniques ou professionnels, les superstitions, soit les *us* et coutumes des comédiens, sont abordés de front dans plusieurs romans du *corpus* et dès lors qu'un des personnages franchit la rampe. Décrivant un lieu de représentation artistique avec le lexique même des artistes, la scène de théâtre devient le lieu d'ostentation d'une autre pratique que celle du romancier, une exposition d'un savoir-faire étranger ou tout à fait familier aux personnages. Le personnage du guide justifie cette incursion dans le milieu théâtral. L'exploration de ce territoire multiple qu'est le théâtre, de l'entrée aux coulisses en passant par les loges des artistes et des spectateurs, est l'occasion d'envisager le lieu comme un microcosme social, chaque espace représentant une partie de cet univers : la vie de bohème – voire de débauche – des comédiens, la sphère bourgeoise ou populaire des

[1078] Georges Banu, *Le Rouge et or*, *op. cit.*, p. 66.

spectateurs. De plus, cette visite des espaces théâtraux dévoile la relative autonomie de chaque zone : le charivari du public populaire n'exclut pas la contemplation du spectacle, c'est le cas notamment chez Zola, Gourmont et Proust. Le théâtre s'apparente à une figure de Janus, une face brillante et superficielle, mondaine, une autre mercantile et grossière, commerciale. Pour poursuivre la métaphore, la tranche s'apparente alors à l'art, subtil équilibre à tenir. Les rares passages de transformation des artistes en personnages dramatiques (*La Faustin*) et l'émotion esthétique de certains spectateurs (*Sixtine*) en témoignent.

La scène de théâtre révèle donc plusieurs facettes qui nécessitent, pour les appréhender au mieux, de sortir de la métaphore obsédante du cercle des regards embrassant les acteurs et les spectateurs et de regarder comment ce dispositif est mis en œuvre dans le roman. C'est ainsi que nous avons pu voir que le récit, s'il ne rassemble pas son personnel romanesque dans une scène (comme c'est le cas de la scène de repas analysée par Geneviève Sicotte), confronte, du moins, un ou plusieurs de ses personnages au rassemblement collectif. De cette confrontation de l'individu au collectif naît un spectateur, personnage idoine pour mettre en place un « dispositif multisensoriel », qui offre au romancier la possibilité d'aborder cet aspect conflictuel de la relation esthétique (l'analyse de la scène de théâtre vue par Élisabeth dans *L'Invitée* en rend compte) et de filer des *topoï* divers tels que les couleurs du théâtre, les sons et les silences. Si, dans le premier chapitre, nous avons conclu que le théâtre, dans le roman, est, entre autres, nourri d'une obsession du corps, de l'exhibition de la femme, les études menées dans le second chapitre nous en montrent l'envers : le théâtre est également un espace de rassemblement des corps dans la salle.

L'étude de ces thèmes récurrents nous indique aussi que ce qui, en règle générale, est une nuisance pour la qualité du spectacle devient le moteur de la fiction romanesque. Les voisins agaçants, les jeux mondains déplaçant l'attention du spectateur du plateau à la salle, la parure d'une spectatrice, la chaleur, l'obscurité que le récit cherche à percer, agissent comme autant d'embrayeurs du récit. Ainsi, la scène de théâtre n'est pas seulement le lieu où regarder des corps, mais le lieu où des corps regardent. Dès lors, les regards se concrétisent autour de l'axe plateau-salle, axe qui motive une dynamique irradiant horizontalement, mais aussi verticalement. Si le lieu de la représentation semble quadrillé par un faisceau de regards, il l'est aussi par la scission qui se met en place dans le public. En effet, si les spectateurs existent tous ensemble et que la réunion des individus forme l'assemblée du théâtre, certains personnages, pourtant, échappent à ce collectif. Les spectateurs qui se soustraient à la magie du théâtre en raison d'un voisin importun ou d'un spectacle qui se joue dans leur esprit (souvenons-nous de la ratiocination d'Élisabeth dans

*L'Invitée*, de la divagation de Renée dans *La Curée*) sont, la plupart du temps, ceux-là mêmes qui appréhendent le collectif et regrettent, plus ou moins, de ne pas en être. Il est donc nécessaire d'être en retrait de la masse pour l'observer, de se déconnecter de l'ensemble sans pour autant s'en abstraire tout à fait. Si le théâtre est symboliquement un lieu de rassemblement, textuellement une scène de sociabilité, il est aussi esthétiquement un espace de rupture. Plutôt que « des » corps, dans la salle et sur le plateau, il s'avère que c'est bien plus « un » corps, d'un côté, celui de la comédienne, de l'autre, celui d'un « individu » spectateur.

Au fond, la scène de théâtre se construit régulièrement dans les textes suivant l'articulation entre l'art, le désir, le corps et le social. Le théâtre dans le roman dévoile que le désir, qu'il soit érotique ou artistique, est immanquablement « socialisé ». Que la relation entre une oeuvre et son récepteur soit de l'ordre de l'art (dans *Mathieu* par exemple) ou d'ordre commercial (comme dans *La Vagabonde*) ou que cette relation n'existe que sur le plan mondain ou sensuel (pour Aurélien), en somme quelle que soit la relation entre un objet et un sujet de désir multipolaire, des tiers sont inclus. Le voisin vient interférer avec la représentation, l'amant déplace ou renforce la relation de l'actrice avec son art (*La Vagabonde* et *La Faustin* par exemple), la presse, les on-dit, les intercesseurs spolient le spectateur d'un jugement qui ne peut, finalement, lui être propre.

Si nous avons mené notre lecture par le biais du « code » et d'une « parole » contextualisée, sans pour autant oublier l'enjeu du théâtre qu'est, entre autres, le corps, les conclusions de nos analyses nous invitent à dépasser ces distinctions pour, au contraire, les lire ensemble. À la fois scène de sociabilité et scène d'intimité, la configuration esthétique de la scène de théâtre s'articule autour de plusieurs points. D'une part, l'art entre en relation avec le contexte institutionnel et social – le type de théâtre, de spectacle, de spectateur, définit ainsi un art en lien avec le monde et ses acteurs –, d'autre part, il est également « individualisé », coupé du microcosme et plongé dans l'intimité. En effet, la scène de théâtre structure et nourrit les passions des personnages, leurs folies, les scissions amoureuses ou intellectuelles, les plus intimes et intériorisées. À cheval entre le code et la parole, la pure extériorité et la pure intériorité, la scène de théâtre ne peut permettre de définir tel ou tel roman en suivant les termes d'André Belleau : elle incarne les deux aspects, elle les lie étroitement et les dépasse grâce aux corps tout à la fois érotisés et socialisés.

## 2. La scène de théâtre comme élément différenciateur des esthétiques

La scène de théâtre ne se cantonne pas seulement à une mise en valeur de corps sur le plateau ou dans la salle, mais implique également une autre dimension, relevant cette fois non plus de la représentation théâtrale et de sa mise en texte, mais également de choix esthétiques, voire idéologiques.

Notre étude a souligné que la scène de théâtre agissait dans le roman tel un vecteur qui conduit à différents espaces physiques, textuels ou sociaux. Comme les ateliers d'artistes, les salons mondains ou les salles de rédaction, la scène de théâtre est elle aussi le lieu où se jouent les querelles théoriques et où s'affichent les partis pris esthétiques. Le roman, plus que de mettre en texte le théâtre, détourne le *topos* pour se mettre en scène et dévoiler, par là, ses soubassements esthétiques. Dans *Le Termite*, par exemple, la scène de théâtre se construit autour de l'échec du dramaturge Servaise, personnage principal du roman. Dans ce roman, le regard surplombant que porte Myron sur la salle, ce « cerveau cocasse », déplace la position du narrateur, généralement aux côtés du personnage principal, vers Myron, écrivain qui réussit, qui défend la jeunesse littéraire contre le premier naturalisme. Rares sont les scènes qui valorisent tout à fait l'esthétique de la pièce de théâtre enchâssée. Majoritairement, le théâtre propose au roman un miroir valorisant. La tragédie racinienne est dédaignée chez Duhamel, manipulée chez Zola au profit du roman (bien que le drame de Phèdre soit hautement plus « tragique » que celui de Renée, ce dernier rend présente la réalité crue que cherche à rendre Zola) et permet, chez Goncourt, de suivre l'accomplissement – invisible au théâtre – de l'actrice en personnage dramatique. Chez Gourmont, la pièce exalte aussi les personnages, mais par ses paroles, ses mots, le sens caché et l'absolu. Le théâtre devient chez lui un aboutissement, une expérience esthétique qui dépasse les limites romanesques. Si une émotion véritable peut naître au théâtre, l'écrivain fictif, comme l'écrivain réel, refuse d'en faire de même dans son roman : *L'Adorant* se conclut par un échec de la possession, tout comme dans *Sixtine* (de la femme en chair pour Entragues et de la statue pour son double virtuel). Autre exemple, celui de l'esthétique valéryenne, radicalement non-réaliste, qui plonge dans le domaine de la pensée. La scène de théâtre rend compte de la haute idée que le personnage éponyme se fait de l'art et de l'impossibilité du théâtre à dépasser le seul divertissement. Ainsi, la scène de théâtre engage à un au-delà du texte et appelle à déplier les liens entre social et art, entre le théâtre et son récit.

Notre approche du texte par les jugements esthétiques a permis d'envisager

la position de l'auteur par rapport à l'art dramatique et d'éclairer les divergences dues au contexte social. Le social y est convoqué comme *topos* (la salle comme microcosme de la société en est l'exemple le plus probant) et comme répertoire de discours. Au surplus, la scène de théâtre convoque le social par le biais de l'art, ou du moins d'une forme d'art, ce qui conduit le texte à s'articuler entre ces pôles. De fait, l'écrivain réécrit les discours sur l'art et affirme, plus ou moins fortement, « d'où il parle ». Cette articulation de l'art et du social, que nous avons montré comme étant l'un des points majeurs de cette étude, engage également, par le déploiement de ces liens, à lire l'esthétique du roman.

## 3. Un retour sur soi

La scène de théâtre ne témoigne pas forcément d'un travail, d'une pratique nécessitant des répétitions et du talent. C'est aussi un espace de découverte culturelle ou de ravissement artistique destiné aux personnages-spectateurs. Comme pour l'atelier d'artiste, l'envers du décor et ses usages techniques ne sont pas les objectifs avoués de la scène[1079]. Pourtant, régulièrement, nos lectures montrent le désir du narrateur de rendre compte d'une œuvre, d'une création autre que romanesque. Le chemin que nous avons suivi, en partant du spectacle des planches et des corps en scène et en allant vers l'espace de la représentation comme lieu de rassemblement des corps, nous a conduit vers la scène de théâtre comme espace de réflexivité du roman – la mise en abyme de l'énoncé – ou comme lieu de manifestation des *topoï* théâtraux. Bien que le théâtre puisse être considéré comme prétexte au divertissement ou à la mondanité, il est, en fait, un lieu de rapt. Le théâtre capture le récit pour en saisir la substantifique moelle, du moins ses traits forts.

La scène de théâtre revêt donc une importance particulière dans le roman, elle n'est pas qu'un simple élément prétexte à description, mais, au contraire, un noyau autour duquel gravitent les principales clefs du texte. Certes, les signes du théâtre dans le récit sont multiples et complexes, mais, nous avons pu noter un regroupement de la majorité des romans autour d'une *esthésie* du spectateur, octroyant à la représentation théâtrale une possibilité qu'elle seule (et non le bal, la scène de repas ou de rencontre) possède : diriger les regards vers un au-delà de la scène, artistique et romanesque, un ailleurs textuel. Pour ce faire, l'examen de l'insertion (affirmée ou effacée) de la scène de théâtre dans le roman a révélé une démarcation des changements spatiotemporels, démarcation plus ou moins

[1079] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 127.

clairement assumée au cours du récit par des effets d'entrée et/ou de sortie. Définir les limites de la scène s'accompagne d'une plus ample exploration de ses frontières, de son centre, de sa construction en tant que partie intégrée dans un tout. Nous avons vu que le roman annonçait presque toujours, quoique plus ou moins fortement, l'événement à venir (au premier degré dans la diégèse) ou rappelait, par les déambulations et les rêveries « réfléchissantes », qu'il y avait eu événement. L'attente et le désir du spectacle, mentionnés chez Proust et Zola, font de la scène un moment crucial du récit. De même, la scène de théâtre, mise en valeur par un chapitre ou un paragraphe autonome, annonce un passage distinct : chez Zola, par exemple, « un soir, ils allèrent ensemble au Théâtre-Italiens[1080] » ou encore chez Valéry, « ce soir, il y a précisément deux ans et trois mois que j'étais avec lui au théâtre[1081] ». Ce jeu sur l'attente, ou au contraire la brusquerie d'un passage de l'extérieur vers l'intérieur non explicité (*Mathieu, L'invitée*), participe d'une économie narrative visant à délimiter la scène de théâtre pour concentrer l'attention sur ce qu'elle recèle. La représentation peut donner lieu, selon les cas, à un effacement des personnages-spectateurs au profit du spectacle (*Zo'har*) ou au contraire à l'absence de spectacle pour développer les points de vue des spectateurs (*Monsieur Teste*). Entre ces deux extrêmes, une palette de possibles est offerte, quoique régulièrement en lien avec l'événement à venir : l'étude de la scène de théâtre rappelle ou dévoile la diégèse. Pour le dire autrement, elle se comporte en passage rétrospectif (*L'Homme tombé*), prospectif (*Nana*), ou encore rétroprospectif (la soirée au Théâtre-Italiens dans *La Curée*).

De là, nous avons pu exploiter les échos dans le récit des enjeux précédemment dévoilés de la scène de théâtre. La scène de théâtre est le lieu du texte où peut se répéter le récit. Mais également, par le passage d'un médium à l'autre, du roman au théâtre, elle devient un espace dans lequel les éléments qui la composent se diffractent. Les analyses de textes, orientées sur la réflexivité, sur les jeux d'enchâssement et d'écho, nous conduisent à lire la scène de théâtre comme un espace qui rassemble et exploite les pistes du roman. Pour dévoiler les soubassements de la scène de théâtre, nous avons choisi de mettre à profit les réflexions proposées par Jean-Marc Limoges dans sa thèse sur l'effet de trouble que peuvent produire la mise en abyme et la réflexivité au cinéma. La scène de théâtre ne cherche pas forcément, contrairement à ce qui se passe au cinéma ou en peinture, à produire un certain trouble chez le lecteur. La lecture du *corpus* et les analyses menées dans les précédents chapitres nous ont conduit à réfléchir sur les échos qu'entretient la scène de théâtre avec le médium théâtral et littéraire, mais aussi avec

[1080] Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 223.
[1081] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 24.

l'ensemble du roman. Il nous fallait donc dégager un chemin nous permettant de lire les discours sur l'art dramatique et la littérature, d'une part, et les répétitions de l'énoncé dans la scène de théâtre, d'autre part. Nous avons donc suivi Jean-Marc Limoges dans sa distinction entre les textes réfléchissants, au sens de penser, et les textes réflexifs, au sens de refléter, pour, ensuite, mettre à l'épreuve les grands traits de sa typologie de « textes réflexifs au sens large ». Le rappel (direct ou métaphorique) du dispositif d'énonciation du théâtre affiché ou rendu sensible dans le roman fait du texte un « texte réflexif au sens étroit », tandis que la reprise d'un passage de l'œuvre dans la scène de théâtre, récit au second degré, distingue le texte comme réflexif au sens particulier. Porter notre attention sur les retours du texte sur lui-même nous a incitée à questionner la mise en abyme. L'important a été d'admettre que le « roman dans le roman » était une catégorie plus restreinte de mise en abyme et que, pour qu'il y ait mise en abyme (au sens de Lucien Dällenbach), le roman pouvait intégrer n'importe quel support, pour autant que l'on puisse repérer dans le récit enchâssé un aspect de l'énoncé enchâssant. Nous avons donc statué sur la mise en abyme du théâtre dans le roman comme seule réduplication de l'énoncé. Ainsi, il existe bien un « théâtre de la parole contextualisé » qui, sans pour autant occulter la dimension sociale et institutionnelle, fonctionne comme catalyseur du roman.

De ces analyses, nous pouvons conclure que le caractère nodal de la scène de théâtre se joue, dans notre *corpus*, non pas dans la reproduction de l'écriture ou des procédés dramatiques, mais dans l'insertion du médium théâtral. En somme, bien que l'insertion du théâtre dans le roman engage une porosité entre les médiums, les analyses que nous avons menées soulignent l'emploi univoque des caractéristiques propres au théâtre. La scène de théâtre ne vise pas à « faire du théâtre », c'est-à-dire que les romanciers ne s'attellent pas à écrire ou réécrire une pièce, mais ils utilisent le théâtre comme un véhicule pour dire autre chose. Ainsi, la scène de théâtre revient à réfléchir sur le lien, implicite ou explicite, dans les romans, comme dans la pratique, entre théâtre et milieu urbain et à porter son regard sur les *topoï* propres au théâtre pour les travailler dans le roman (le costume, le corps, la marchandisation de la femme, la ville, l'art). En outre, faire sortir les personnages au théâtre ou leur donner la possibilité de jouer une pièce, confronte les romanciers aux tensions et écarts entre esthétiques théâtrales et romanesques. L'étude de la réflexivité de la scène de théâtre dans les romans concorde avec les pistes précédemment soulevées et dévoile les enjeux de l'insertion du médium théâtral.

Le théâtre, dans ses excès, dans son art, dans son public, deviendrait-il une métaphore de l'esthétique romanesque ? L'analyse des scènes de théâtre permet de

repérer un faisceau de *topoï* spécifiques, distinguant clairement la scène de théâtre d'autres topiques romanesques. La théâtralité, la ville, la sexualité, sont autant de thèmes qui se croisent dans le roman et s'articulent au cœur de la scène de théâtre, éclairant, par là, le récit, mais aussi son esthétique. Sans aller jusqu'à affirmer que le « retour sur soi » est inévitable dans un roman avec scène de théâtre, il apparaît toutefois que la récurrence du regard du texte porté sur lui-même ne manque pas d'interroger. Les cas de scènes de théâtre avec mise en abyme de l'énoncé sont patents : quel que soit le type de réflexivité, annonce ou reprise, le retour sur l'énoncé du récit au second degré offre un exemple canonique de répétition, avec variations, de l'économie du texte. La confrontation des énoncés éclaire dès lors la diégèse et met également en évidence l'esthétique du romancier. Pour les autres cas, la seule analyse thématique engage un parcours allant des figures du théâtre (l'actrice, les spectateurs, mais également le personnage du journaliste) aux lieux de la matérialisation du théâtre. Les traits relatifs aux costumes, à la vie mondaine, à la ville, aux classes sociales ou à la démocratisation de l'art, sont mis au jour dans le roman et agissent tel un catalyseur du texte qui contient les germes du récit, ou les met en perspective, et dont l'étude a pour vocation de distinguer les éléments de l'esthétique romanesque. La fécondité du *topos* théâtral dans le roman, dépassant les frontières géographiques et esthétiques, soulève un pan encore resté dans l'ombre.

## 4. Un exemple hors *corpus*

L'étude d'un nouvel exemple, pris en dehors de notre *corpus* de référence, est l'occasion d'éprouver cette conclusion. Si les caractéristiques de la scène de théâtre valent pour le *corpus* que nous avons défini, qu'en est-il pour un tout autre type d'esthétique : le Nouveau Roman ? Le roman de Claude Simon, *Les Géorgiques*, sera ici l'objet idoine pour expérimenter les pistes de réflexion de la scène de théâtre établies par notre *corpus*.

Texte considéré tout à la fois comme « épopée, poème et roman[1082] », *Les Géorgiques*[1083] ne manque pas d'interroger, que ce soit au sujet de sa forme (sa

[1082] Jacqueline Piatier, « La terre, les hommes, le feu, le sang », *Le Monde*, 4 septembre 1981.

[1083] En résumé, le roman *Les Géorgiques* est composé des lectures et des souvenirs d'un personnage, ayant servi dans les tranchées de la seconde guerre mondiale. Ce personnage lit deux ouvrages, intégrés, ou plutôt imbriqués, dans le texte. Le premier relate la vie de L.S.M., son aïeul général de 1780 à 1811 ; le second de O., britannique ayant servi à la guerre, au printemps 1937, à Barcelone, et qu'on retrouve dans le roman montant la garde en haut d'un cinéma.

composition fait preuve d'un étroit « tissage[1084] » entre les thèmes et se pense comme une « reprise narrative[1085] »), que du fond (récit de guerre, regard sur le monde, motif du froid ou de la peinture). Son lien avec le théâtre a lui aussi été exploré, la représentation d'*Orphée*, mentionnée dès le début du texte, double le rappel à Virgile, déjà présent dans le titre du roman[1086]. Par ailleurs, la métaphore du théâtre comme procédé narratif est envisagée par Jean-Yves Laurichesse qui, se penchant sur la description du thème de l'hiver, relève les « prestiges baroques[1087] » qui érigent le paysage hivernal en véritable décor d'opéra. Or, l'opéra n'est-il pas le lieu que se rappelle l'un des personnages ? Le roman débute par *l'ekphrasis* d'un tableau représentant le général L.S.M. et le récit est entrecoupé par des passages en italique qui correspondent aux souvenirs du descendant de celui-ci (et, donc, à un autre personnage et à un autre espace-temps[1088]) et forment une scène de théâtre : « Il a onze ans. Il est assis à l'orchestre à côté de sa grand-mère. [...] Par un trou pratiqué dans le rideau de scène peint en trompe-l'œil, l'œil du régisseur regarde la salle emplie de spectateurs. Les femmes agitent leurs éventails[1089] ». Avant de s'engager dans l'analyse et pour ne pas, déjà, orienter notre regard vers les *topoï* du théâtre, il est intéressant de poursuivre la lecture.

> Entre les têtes des deux spectatrices assises devant lui il voit la scène éclairée par la rampe des lumières. Le ténor marche sans se retourner en tenant par la main la cantatrice vêtue d'une longue robe blanche et couronnée de fleurs. Le groupe traverse lentement l'espace qui sépare les têtes obscures des deux femmes. Sa progression est interrompue par de longues haltes[1090].

Quelques pages plus loin, toujours en italique dans le texte :

> Du public qui remplit la salle s'élève une rumeur confuse. Les musiciens de l'orchestre accordent leurs instruments. Au-dessus des sons brouillés, vacillants ou brusquement interrompus on entend de temps à autres la corde pincée par le premier violon qui donne le la. Entre les deux tours décapitées il ne subsiste plus de la terrasse qu'un faible renflement de terrain aménagé en potager et cerné par les orties. [...] Au parterre et au balcon les éventails dans les mains des femmes palpitent de nouveau

[1084] Jacques Isolery, « Faire œuvre avec le contre : *Les Géorgiques* de Claude Simon », Jean-Yves Laurichesse (dir.), « *Les Géorgiques* : une forme, un monde », *Revue des Lettres modernes*, Série Claude Simon, n°5, 2008.
[1085] *Ibid*., p. 43.
[1086] Nous ne réécrirons pas ici le jeu de renvoi plus ou complexe, au sens premier du terme, entre le poème de Virgile et l'opéra de Gluck, piste sur laquelle Anne-Marie Monluçon a travaillé. Anne-Marie Monluçon, « *L'Orphée* de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53, p. 271-285.
[1087] Jean Yves Laurichesse, « Une météorologie poétique. Le génie du froid dans *Les Géorgiques* », Jean-Yves Laurichesse (dir.), « *Les Géorgiques* : une forme, un monde », *op. cit.*, p. 148.
[1088] Pour reprendre la formule de « à chaque siècle sa typographie propre ». Jean-Luc Seylaz, « Lecture du chapitre I des Géorgiques », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 4, Hiver 1987, p. 82.
[1089] Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 26.
[1090] *Ibid.*, p. 28.

comme des ailes de papillons[1091].

Quelques lignes après, entre une recommandation logistique concernant le voyage à venir et l'annonce de la déchéance du roi, un nouveau passage en italique revient sur la scène de théâtre : « Le rideau en trompe-l'œil se lève sur un décor sombre représentant des grottes. Les ailes des éventails cessent de battre.[1092] »

Puis, à la page suivante, entre la composition de l'épitaphe pour la tombe de la première femme du général et un serment d'obligation et de justice pour l'armée, le décor du spectacle est révélé :

> Sur les praticables sont représentés en trompe-l'œil des entassements de roches d'un brun rougeâtre, comme calcinées par un feu souterrain, ferrugineuses. Orphée est vêtu d'une courte tunique à la grecque. Il se tient dans une attitude d'affliction. Ses jambes sont gainées de bas roses[1093].

L'attention aux différents spectacles, ainsi que l'attention aux couleurs, ne peuvent manquer de nous rappeler les motifs analysés dans les scènes de théâtre du *corpus*, mais continuons encore la lecture. La narration revient ensuite à la salle, plus précisément aux spectatrices dont le personnage ne voyait que la nuque :

> La plus jeune des spectatrices a les cheveux relevés en chignon. Sur sa nuque mince frisent derrière les oreilles quelques courtes mèches rebelles. La lumière provenant de la scène pose des reflets nacrés sur l'un des côtés du cou et la naissance de la gorge découverte par le décolleté[1094].

L'alternance de la narration, la présence sensuelle de la chair, nous rappellent, là encore, d'autres scènes de théâtre. Enfin, la dernière mention de cette soirée à l'opéra est plus longue et précédée de la suite d'une lettre – toujours en italique – que le général dicte au secrétaire du Comité de salut public :

> Le ténor se tient à présent tout à fait sur la gauche de la scène (de sorte que penché cette fois en avant et sur la droite pour l'apercevoir il peut voir en même temps de profil le visage de la jeune fille qui a elle aussi tourné vers la gauche). Orphée se trouve près d'un praticable qui s'élève du plancher jusqu'au cintre comme un pilier fait de roches entassées, simplifiées par le décorateur en formes géométriques, des arêtes vives séparant leurs plans qui dessinent des triangles ou des trapèzes peints en ocre rouge, rouge brique, brun rouge ou des trapèzes foncés selon leur disposition afin de donner l'impression de relief. À l'entracte se pressent autour des deux femmes plusieurs jeunes gens aux perruques poudrées, aux redingotes et aux tuniques pincées à la taille et s'évasant au-dessus comme des jupes. Les couleurs sont : bleu nattier, gris trianon, rose,

[1091] *Ibid.*, p. 30.
[1092] *Ibid.*, p. 31.
[1093] *Ibid.*, p. 32.
[1094] *Ibid.*, p. 36.

argent, perle bleu roi avivé de taches rouges aux parements[1095].

Dans ce premier chapitre du roman, aux souvenirs du décès de la femme aimée, aux ordres de guerre et à ceux pour l'intendance de son domaine, aux aléas historiques d'un régime à un autre, aux migraines oculaires du général, se mêle la narration minutieuse d'une scène de théâtre, réminiscence du descendant de L.S.M. Le repérage des *topoï* peut se faire en regard des études précédemment menées sur le *corpus* principal : on retrouve les spectatrices, la topographie (l'orchestre et les balcons se distinguent hiérarchiquement) et les temps de la narration marquant l'avancée de la soirée (l'attention des spectateurs lors du lever de rideau, l'alternance du récit entre la salle et le plateau, l'entracte). Or, de manière beaucoup plus nette que dans les romans étudiés jusqu'ici, le narrateur oriente son récit sur les éléments du théâtre qui nuisent à l'illusion théâtrale, de la même manière d'ailleurs que l'insertion de ces passages dans l'espace-temps différent renvoie à un autre personnage et brise la continuité des deux récits, voire des trois récits selon les cas. La particularité de cette scène de théâtre est d'être fractionnée, non seulement par l'alternance du récit entre le spectacle du plateau et celui de la salle, mais entre son éparpillement à deux endroits du roman, le passage du récit du général à celui de son descendant et enfin, la discontinuité chronologique de la narration de la scène. La récurrence du terme « trompe-l'œil » associé au rideau ou aux décors du spectacle augmente le factice de la représentation à venir. D'ailleurs, le rideau « se lève sur un décor sombre représentant des grottes » et non sur les grottes elles-mêmes : le narrateur n'est pas dupe et ne cherche pas à l'être. Plus loin, il remarquera que le changement de position du personnage pour suivre des yeux le chanteur lui permet de voir, de surcroît, « la jeune fille ». Le cadre de scène n'est pas ici délimité par les classiques rideaux et manteaux d'Arlequin, mais par les têtes des spectatrices cachant une partie du plateau au spectateur. Ce sont ces têtes qui restreignent la partie visible et circonscrivent l'espace à partir duquel se mesurent les déplacements (« le groupe traverse lentement l'espace qui sépare les têtes obscures des deux femmes »). Comme on a pu déjà le voir dans plusieurs romans, le narrateur oriente le récit sur l'apparence des femmes, l'attrait qu'elles peuvent provoquer, mais ici, le décor du théâtre est tout à fait évacué (mis à part le rideau en trompe-l'œil, on ne sait rien du lieu de la représentation). En outre, bien qu'il s'attarde sur la description de l'action scénique, sur les costumes et les décors, le narrateur ne fait nulle mention de l'effet produit par spectacle sur le (ou les) spectateur(s).

Entre la similitude des motifs et la réécriture des *topoï*, le roman de Claude Simon aborde la scène de théâtre sous un nouvel angle. Les temps de la

[1095] *Ibid.*, p. 39-40.

représentation, par exemple, bousculent une sortie au théâtre typique (la description des personnages sur le plateau précède l'agitation des spectateurs signalant le lever de rideau) et, de plus, sont distendus. En effet, le roman semble utiliser le théâtre comme un « processus » d'annonce pour dévoiler le double spectacle (la salle et le plateau). Mais nous pouvons dire aussi que le roman dépasse les limites du théâtre pour embrasser un espace plus large qui n'englobe pas seulement, comme chez Zola, les coulisses ou les loges en s'arrêtant aux limites extérieures du théâtre, mais qui intègre aussi, dès sa narration, l'ensemble du roman. Comme nous l'avions vu dans l'analyse de *Nana* un récit est à venir, montrant la construction par l'envers du spectacle chez Zola, et par l'emboîtement de fragments répartis sur plusieurs pages de la scène de théâtre dans le roman de Simon. De plus, la porosité de la narration de la scène de théâtre avec l'ensemble du récit (lui aussi disparate) brouille les frontières. Le récit, alternant épisodes de la vie du général et souvenirs de son descendant, mêle étroitement les histoires. Si le narrateur raconte cette soirée au théâtre où le descendant du général a vu *Orphée* avec sa grand-mère, il ne manque pas de préciser que le général a rencontré sa future épouse à l'opéra de Besançon[1096]. Ont-ils alors écouté l'opéra de Gluck ? ou tout autre chose ? Comme l'explique Jean-Luc Seylaz, la contiguïté des épisodes passés à l'opéra penche vers une réunion des souvenirs artistiques de L.S.M. et de son descendant[1097], suivant par là l'économie narrative du roman construite par la superposition des biographies des trois personnages (superposition non dans l'espace-temps, mais dans les faits). Cette redite de l'opéra de Gluck, plus supposée que franche, tend vers une répétition de l'énoncé. Mais nous préférons ici penser à une simple reprise thématique, en mentionnant par là la porosité des récits, mais ne l'étayant pas assez franchement pour parler de mise en abyme.

En outre, si, majoritairement, les passages au théâtre dans ce roman se distinguent du reste, parfois, la limite est plus ardue à définir. Pour exemple, la fin de la description des personnages dramatiques traversant un espace du plateau se conclut par : « Sa progression est interrompue par de longues haltes ». Or, cette « progression » peut être aussi bien celle du groupe de personnages dramatiques (cités dans ce même passage en italique) que celle du général dans le parc de sa propriété (mentionné plus haut dans le corps du texte), ou encore, au sens plus large, la progression du roman lui-même émaillé très régulièrement de longues haltes (passages en italique, parenthèses (et parenthèses dans la parenthèse), digressions et

[1096] « Il écrit à son père pour lui dire son intention d'épouser la jeune hollandaise dont il a fait la connaissance à l'opéra de Besançon ». *Ibid.*, p. 27.
[1097] Jean-Luc Seylaz, « Lecture du chapitre I des *Géorgiques* », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n°4, Hiver 1987, p. 82-85.

enchevêtrement des trois récits principaux). Ici, l'énonciation de la scène de théâtre recoupe l'énonciation saccadée du roman : cette mise en valeur du dispositif d'énonciation fait de ce roman un texte réflexif au sens étroit que la scène de théâtre dévoile.

Par ailleurs, bien plus tard dans le récit, alors que le texte se concentre sur le descendant du général (les passages en italique renvoient alors à L.S.M. ou à O.), le narrateur revient sur la sortie au théâtre du personnage. À la mort de sa grand-mère, celui-ci se souvient. Dès lors, l'épisode s'étale sur près d'une dizaine de pages entrecoupées des lettres du général qui, en 1908 à Milan, s'ennuie. Ce passage vient alimenter les parties manquantes de la soirée au théâtre précédemment narrée. Cette fois, le décor du lieu et la parure des spectateurs, reflétant par-là leur rang social, sont décrits et s'agrémentent de commentaires qui visent à comparer les distractions appréciées du jeune garçon. Comme le plaisir rime pour lui avec « l'interdit et la clandestinité[1098] », le « misérablement fastueux[1099] » rideau de scène, bien que « majestueusement drapé », lui rappelle davantage le salon de sa grand-mère qu'un lieu où il pourra se divertir. Outre ces commentaires sur le « chuchotement discret[1100] » ou « les rangées de têtes grises, brunes et blondes », la découverte des acteurs et de leur jeu étonne particulièrement le jeune spectateur. Alors qu'il associe l'opéra à un plaisir bourgeois dépassé, la présence de la jeune fille aux bras nus et au sage décolleté vient faire vaciller sa conception compassée du théâtre. Ensuite, « l'apparition en chair et en os [des chanteurs] produisit sur le garçon [...] un trouble ou plutôt un choc auquel rien ne l'avait préparé[1101] ». Comme le fait remarquer le narrateur, ce ne sont pas ici des « mystérieuses créatures non pas outrageusement mais sauvagement peintes, hideuses, appuyées aux murs, ou sur les seuils de mystérieuses maisons de la ville haute[1102] » auxquelles pense d'ailleurs le spectateur, mais des acteurs qui l'abasourdissent :

> ces personnages réels et sans pourtant plus rien d'humain, vêtus de péplums ou d'armures, leurs visages violemment maquillés éclairés d'en dessous par les lumières de la rampe inversant les ombres, recouvert sur leurs saillies, aurait-on dit, d'une couche de poussière épaisse et noire comme celle qui s'accumulait sur les plâtres rarement époussetés de la classe de dessin [...]

Le jeune spectateur, qui a bien plus l'habitude (et le goût) du cinéma, est particulièrement surpris par la mise des acteurs :

---

[1098] Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 220.
[1099] *Ibid.*, p. 221.
[1100] *Ibid.*, p. 222.
[1101] *Ibid.*, p. 220.
[1102] *Ibid.*, p. 228.

> se déroulait non pas comme au cinéma une représentation en trompe-l'œil, mais s'étalait, se déchaînait sans retenue entre des rochers de carton et des arbres de toile peintes quelque chose d'à la fois impudique et terrible où les paroles n'importaient pas plus que celles de la bénédiction épiscopale s'élevant, à peine audible, du tas d'or affalé sous son dais de pourpre, de même qu'Eurydice ou Norma pouvaient bien être ces imposantes cantatrices figées avec leurs fonds de teint délayés par la sueur, leurs visages fatigués et leurs draperies dans des attitudes d'éternelle passion [...]

Pourtant, l'exagération qui semble dominer cette description abonde vers l'illusion théâtrale, néanmoins refusée lors de la première occurrence de sortie au théâtre et au début de cette seconde. Malgré sa défiance première envers le théâtre – il raillait les rituels affectés de l'attitude des spectateurs – et malgré le ridicule de la mise en scène, le spectateur adhère à la représentation. Cependant, s'il est ici emporté par l'émotion du spectacle, ce n'est pas à la faveur des artifices théâtraux – les costumes, le maquillage, les lumières, tout semble outrancier et ridicule, à l'image de ce que nous avons d'ailleurs mis en évidence dans notre thèse –, mais grâce aux personnages dramatiques : Eurydice et Norma s'incarnant dans cette apothéose de lumière et de son. Nous ne pensons pas, contrairement à Anne-Marie Monluçon, que c'est l'opéra (chant et musique) qui participe à l'initiation du spectateur, mais le théâtre, l'assemblage disparate du public, la dimension scénique, la métamorphose des personnages, quelle que soit la qualité du spectacle. En effet, le narrateur traite des voix plus que du chant (« [les acteurs] mêlant leurs voix flexibles, modulées, comme des cris d'oiseaux blessés, des rugissements de bêtes, tour à tour violents, plaintifs, gémissants, tendres[1103] »). Toutefois, ceci n'altère en rien la conclusion d'Anne-Marie Monluçon pour qui le descendant du général « retient de l'opéra l'impudeur de la passion[1104] ». Mais plus encore, et c'est l'une des découvertes de cette thèse, ce que le personnage « admire », ou du moins, ce qui provoque un choc ou un émoi, réside en effet, en cette impudique passion mais celle-ci se présente ouvertement comme artifice et création. La comparaison avec le cinéma, avec les prostituées dans les quartiers « mystérieux » de la ville, et l'étonnement du jeune homme découvrant à la fois le décolleté des jeunes filles et l'outrance des comédiens vont en ce sens. À aucun moment du récit, la scène ne se dirige vers une quelconque illusion réaliste. Ainsi, la scène de théâtre, par les jeux sémiotiques sur lesquels elle se construit, est ce qui fait du vrai (le théâtre provoque des émotions esthétiques fortes) mais avec du faux, de l'outrance. De plus, clairement ici, cette scène se compose tel un manifeste esthétique, puisque cet opéra, ce « moment artistique », a plus ou moins les mêmes lois, les mêmes procédés, que

[1103] *Ibid.*, p. 228.
[1104] Anne-Marie Monluçon, « L'*Orphée* de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », *op. cit.*, p. 282.

le roman de Simon. De nouveau c'est le corps, le corps féminin, qui en est l'élément central.

L'analyse thématique de la scène de théâtre (au singulier, puisqu'en fait, la seconde occurrence n'est que le prolongement de la première) révèle l'esthétique simonienne. L'écriture suspendue de Claude Simon, passant d'un épisode à un autre au sein d'une même phrase ou navigant entre les diverses strates du récit, est à l'œuvre dans la narration de la scène de théâtre. Ces deux épisodes se réfléchissent et jouent aussi sur les échos qu'*Orphée* et l'opéra entretiennent avec les deux autres personnages du récit (rappelons que le général rencontre sa future épouse à l'opéra et que le narrateur mentionnera dans un récit sur O. que « Le ténor chante « *Euridice ! Euridice ! ombra cara dove sei*[1105] »). Nous sommes donc face à un cas de réflexion au sens large, les échos qu'entretient le thème de l'opéra à chaque niveau du récit tissent la trame du roman dans cette superposition des faits. Mais il s'agit aussi ici d'une mise en abyme de l'énoncé. Rappelons l'argument d'Orphée : au chant IV des *Géorgiques* [v. 453-527] de Virgile, Aristée a causé sans le vouloir la mort d'Eurydice. Orphée, son époux, est descendu aux enfers pour l'y chercher, la condition de son retour étant de ne pas se retourner. Outrepassant cette recommandation, Eurydice a disparu dans les ténèbres et Orphée, inconsolable, a péri. Comme l'explique Anne-Marie Monluçon, la version de Virgile fournit « les épisodes structurants des trois biographies qui constituent le récit[1106] ». Tout d'abord, pour ce qui est du général, le narrateur associe la création et le veuvage, quoique parodiant quelque peu le mythème orphique. En outre, dans le récit du descendant du général, la double perte à laquelle est associé Orphée se retrouve dans le décès de sa mère puis de sa grand-mère[1107]. Plus généralement, comme Lucien Dällenbach l'avait déjà relevé, « [...] la représentation de l'*Orphée* de Gluck [...] inscrit la perte au coeur du livre[1108] ». Cette inscription qui rythme la diégèse fait du thème d'*Orphée* ce que nous avons défini comme une mise en abyme de l'énoncé, dévoilant à la fois les faits et le sens du roman. La guerre se lit en creux dans le motif de la perte et les époques, les saisons, comme Eurydice aux enfers, ne changent pas. Le roman *Les Géorgiques*, outre les enjeux littéraires à traquer dans le texte, est aussi l'histoire d'une violence, celle des hommes, la guerre, celle de la nature et des saisons qui brûlent ou qui glacent.

[1105] Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 33.
[1106] Anne-Marie Monluçon, « L'*Orphée* de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », *op. cit.*, p. 277.
[1107] Claude Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 185 et 243.
[1108] Lucien Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, *La terre et la guerre dans l'oeuvre de Claude Simon*, 1981, n° 414, p. 1226.

Finalement, l'analyse de cette scène de théâtre hors *corpus*, vient étayer point par point la pertinence de nos recherches. Le faisceau de *topoï* repérés dans les romans se lit dans celui de Claude Simon, insistant par là sur une doxa de la représentation du théâtre. Déjà, notre perspective engageant une lecture croisant le théâtre du code avec celui de la parole pour se dépasser dans un théâtre du corps se retrouve ici corroborée par un roman pourtant caractérisé par sa porosité et son écriture multiple. De plus, la définition de notre objet de recherche trouve ici son accomplissement : des personnages-acteurs, figures « humaines » et pourtant improbables, des personnages-spectateurs découvrant l'univers théâtral et se laissant happer par un au-delà de la réalité. L'utilisation du théâtre, comme élément éclairant le récit et sa construction, devient dès lors un outil idéal pour appréhender les romans contenant une scène de théâtre.

En continuant de déplier cette lecture fructueuse d'une scène de théâtre traversée par des questions typiquement attribuées au code, à la parole et aux corps, d'autres pistes sont à parcourir. L'articulation entre le désir, le social et l'art est à appréhender par différentes approches. L'approche queer, par exemple, trouverait ici un objet de réflexion fécond pour penser les liens entre théâtre, mise en scène des corps et identité sexuelle que met en jeu la représentation pensée comme exhibition ou performance. Par ailleurs, l'analyse des points de convergence, foyer d'un conflit certain entre théâtre et roman, est encore à défricher par rapport aux liens que ces formes entretiennent avec la collectivité, la ville comme espace politique et économique. *Topos* riche et complexe, la scène de théâtre est une porte par laquelle le texte peut dévoiler ses enjeux.

# BIBLIOGRAPHIE

## A. *CORPUS* PRIMAIRE

### 1. *Corpus* d'analyse


ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996 [1944].

BEAUVOIR, Simone de, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1972 [1943].

BERNARD, Harry, *L'Homme tombé, roman canadien*, Montréal, [s. n.], 1924.

BESSETTE, Arsène, *Le Débutant*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1996 [1914].

CHAMPSAUR, Félicien de, *Dinah Samuel*, Biarritz, Atlantica, 1999 [1882].

COLETTE, *La Vagabonde*, Paris, Albin Michel, 1988 [1910].

DUHAMEL, Georges, *Cécile parmi nous*, Paris, Omnibus, 1999 [1938].

GONCOURT, Edmond de, *La Faustin*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979 [1882].

GOURMONT, Remy de, *Sixtine*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1982 [1890].

HUYSMANS, Joris Karl, *Marthe*, Paris, Les Éditions de Paris, 2002 [1876].

LEMELIN, Roger, *Au Pied de la pente douce*, Montréal, Boréal, 1943.

LORANGER, Françoise, *Mathieu*, Montréal, Boréal, 1990 [1949].

LORRAIN, Jean, *Le Tréteau*, Paris, Éditions du livre moderne, 1941 [1906].

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Albin Michel, 1983 [1885].

MENDÈS, Catulle, *Zo'har*, Paris, Charpentiers, 1922 [1886].

PROUST, Marcel, *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard, 2002 [1919].

—, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1991 [1921-1922].

PROULX, Antonin, *Le Cœur est le maître*, Montréal, Edouard Garand, 1930.

ROLLAND, Romain, *La Foire sur la place 2, Jean-Christophe*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1908.

ROSNY, *Le Termite*, Paris, Savine Éditeurs, 1890.

VALERY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 2001 [1929].

ZOLA, Émile, *La Curée*, Paris, Flammarion, 1970 [1871].

—, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 [1880].

## 2. **Autres œuvres**


BOUCHETTE, Errol, *Robert Lozé*, Montréal, A.P. Pigeon, 1903.

BUIES, Arthur, *Chroniques 1*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1886.

CÉLINE, Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 [1932].

CHOQUETTE, Robert, *La Pension Leblanc*, Montréal, Mercure, 1927.

COCTEAU, Jean, *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, 1923.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, 1960 [1934].

DUHAMEL, Georges, *Suzanne et les jeunes gens*, Paris, Omnibus, 1999 [1941].

DUPUY, Pierre, *André Laurence, canadien-français*, Paris, Plon, 1930.

GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, Paris, Grasset, 1974 [1939].

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, 1980 [1795-1796].

GONCOURT, Edmond et Jules, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1879 [1864].

—, *Manette Salomon*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, 1868.

—, *Charles Demailly*, Paris, Charpentier, 1891 [1869].

GOURMONT, Remy de, « Villiers de l'Isle-Adam », dans *Le livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Tome 1, Paris, Société du "Mercure de France", 1896.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Flammarion, 2004 [1884].

LOCMANT, Patrice (éd.), Huysmans, Joris-Karl, *À Paris*, Paris, Bartillat, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945.

MEILHAC Henri et Ludovic HALÉVY, *Théâtre*, T. 4, Paris, Calmann-Lévy, 1901.

MONTORGUEIL, Georges, *Les Déshabillés au théâtre*, Paris, Éloury Éditeur, 1896.

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, 1989 [1923].

RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Hachette Livre, 1991 [1677].

ROQUEBRUNE, Robert de, *D'un Océan à l'autre,* Paris, Les Éditions du Monde Moderne, 1924.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mouches, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005 [1943].

SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

TREMBLAY, Michel, *La Duchesse et le roturier*, Paris, Bernard Grasset, 1984 [1982].

VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, *La Révolte*, Grenoble, Ellug, 1998 [1870].

## 3. **Articles et essais**


ANTOINE, André, *Le Théâtre*, journal du 3 octobre 1871, Paris, Les Éditions de France, 1932.

BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante*, Paris, Bibliopolis, 1911.

BESCHERELLE AINÉ, Louis-Nicolas, *L'Art de briller en société et de se conduire dans toutes les circonstances de la vie*, Paris, Marescq et C°, 1836.

BESNARD, Lucien, « Deux essais en France de théâtre populaire », *La Revue d'art dramatique,* septembre 1897.

BOILEAU, Nicolas, « Traité du sublime »*, Œuvres de Boileau*, Tome 3, Paris, J.-J.

Blaise, 1821.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Les Époques du théâtre français*, Paris, Librairie Hachette, 1909.

CHARLANT, Raymond M., *L'Index*, Ottawa, éditions du lévrier, 1938.

COLOMBIER, Marie, « Sarah Bernhardt à Montréal en 1880 », *L'Annuaire théâtral* 1908-1909, Montréal, Geo. H. Robert, vol. 1, n° 1, 1908, p. 17-21.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Journal des Goncourt, Tome cinquième*, Paris, Charpentier, 1891.

MORLOT, Émile, « Critique dramatique », *Revue d'art dramatique*, tome 12, 1888.

MUCHA, Alphons, « Mes souvenirs sur Sarah Bernhardt », Paris-Prague, 20 avril 1923, p. 4-5, microfilm, Département Arts du spectacle, BNF, Paris, Rt 5946.

PATTE, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782.

RENARD, Jules, *Journal 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960 [1927].

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits littéraires T.1*, Paris, Garnier Frères Libraires-éditeurs, 1876.

STANISLAVSKI, Constantin, *Notes artistiques* 1877-1897, 1988-1999, T. 5, vol. 1.

VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, trad. Fr. de L. Evrard, 1970 [1899].

ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, 2003 [1881].

# B. *CORPUS* SECONDAIRE

## 1. Histoire et théorie de la littérature


ANGENOT, Marc, *Le Cru et le faisandé, sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BANNOUR, Wanda et Philippe BERTHIER (dir.), *Eros philadelphe*, Paris, Édition du Félin, 1992.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

—, *Le Bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, éditions de l'Institut français de la mode, 2001.

BAYARD Pierre et Christian DOUMET, *Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004.

BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 [1980].

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PÂQUE, *Le Roman célibataire*, Paris, José Corti, 1996.

BESSIÈRE, Jean et Manfred SCHMELING, *Littérature, modernité, réflexivité : Conférences du séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne nouvelle*, Paris, Champion, 2002.

BIRON, Michel, François DUMONT et Elisabeth NARDOUT-LAFARGUE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BOIVIN, Aurélien, « La ville de Québec dans le roman contemporain », *La Licorne*, n°27, 1993, p. 119-134.

CAMPEAU, Sylvain, *Les Exotiques*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002.

CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'école Normale Supérieure, 1979.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998.

COLIN, René-Pierre, *Zola, renégats et alliés*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

COUTURE, François et Pierre RAJOTTE, « L'école littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol. 36, n°3, 2000, p. 163.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DELFAU, Gérard, « La fausse coupure de 1870, Contribution à l'histoire du naturalisme », *Recherche en scène des textes. Hommage à Pierre Albouy*, Presse Universitaire de Grenoble, 1977.

DESCOTES, Maurice, « Les comédiens dans les Rougon-Macquart », *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 10, n° 2, 1958, p. 128-137.

DOSTALER, Yves, *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX^e siècle*, Cahier du Québec, Hurtubise, 1977.

DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

ESCOBAR, Matthew, « L'abyme différencié: vers un nouvelle approche de la mise en abyme gidienne », Robert Kopp et Peter Schynder [dir.], *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 383-395.

FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre Société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, du Seuil, 1970.

GLEIZE, Joëlle, *Le Double miroir*, Paris, Hachette, 1992.

GLIONER, Anthony (dir.), « Carrefours de la sociocritique », *Texte*, 45/46, 2009.

—, et Vincent LAISNEY, « Le cénacle à l'épreuve du roman », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 19-40.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1984].

—, *Le Personnel romanesque*, Genève, Librairie Droz, 1998.

—, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

—, « Littérature et architecture : tout, parties, dominante », Boudon, Philippe (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 147-166.

HAYWARD, Annette M., « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" au Québec (1900-1920), thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980.

HÉBERT, Pierre, « La réception de la littérature canadienne-française en France, au XIX^e siècle », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, (32) 1986, p. 265-300.

LAPORTE, Dominique, « L'*Ut theatrum poesis* chez George Sand : une poétique de la représentation », *Arobase*, 6, 1-2, 2002, p. 58-65.

LARUE, Anne (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publication de la Licorne, colloque 2, hors série, 1995.

LEMIRE Maurice (dir.), *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 1 : Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1980.

—, *Le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 2 : 1900-1939*, Montréal, Fides, 1987.

—, *La Vie littéraire au Québec, T. 1 : 1764-1805*, Sainte Foy, Les Presses Universitaires de Laval, 1991.

—, et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *La Vie littéraire au Québec, T. 4 : 1870-1894*, Sainte Foy, Presses Universitaires Laval, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARTEL, Marcel, *Le Deuil d'un pays imaginé: rêves, luttes et déroute du Canada français*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, "Amérique française", 1997.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène*, Paris, l'Harmattan, 2001.

MEYER-MINNEMANN, Klaus et Sabine SCHLICKERS, « La mise en abyme en narratologie », [en ligne]. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html (consulté le 7 juin 2010)

MICHOT, Pierre, « La soirée à l'Opéra : étude d'un thème littéraire », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 559-578.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie (dir.), *Le Théâtre des romanciers*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche Comté, 1996.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, *La Théâtralité dans le roman, Stendhal, Balzac*, thèse de doctorat en Lettres, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2007.

PEYRE, Henri (éd.), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965.

PLANA, Muriel, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, p. 31-45.

RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1969.

RAJOTTE, Pierre, « La sociabilité littéraire au Québec : de l'usage public de la raison à la reconnaissance d'une légitimité fondée sur un principe de compétence », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 196-215.

RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine, 2000.

ROUSSET, Jean, *Leurs Yeux se rencontrèren*t, Paris, Librairie José Corti, 1989 [1984].

SAINT-JACQUES, Denis et Marie-José des Rivères (éd.), *À l'Heure des vaches*, Québec, Nota Bene, 2011.

—, et Lucie ROBERT, *La Vie littéraire au Québec. Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, T. 6 (1919-1933)*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 2010.

SALAÜN, Élise, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 297-313.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

—, *La Responsabilité de l'écrivain*. *Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

SICOTTE, Geneviève, *Le Festin lu*, Montréal, Liber, 1999.

THEREIEN, Vincent, « L'image du cinéma dans les romans canadiens-français de 1896 à 1930 », *Cinémas*, Montréal, vol. 6 n°1, automne 1995, p. 133-148.

THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT, 1836. *An I de la médiatisation*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

THIESSE, Anne-Marie, *Écrire la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

UNWIN, Timothy, *Textes réfléchissants*, Bern, Peter Lang, 2000.

VAUDAY, Patrick, « Un amour de détail », *Savoirs et clinique*, 1/2006 (n° 7), p. 111-

118, www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2006-1-page-111.htm. Page consultée le 28 juin 2011.

VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit*, Sainte Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann Lettres, 2011.

WILSON, Edmund, *Axel's castel : a study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1984.

ZIEGLER, Robert, *Asymptote. An Approach to Decadent Fiction*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.

## 2. Histoire et théorie du théâtre et des arts

AUMONT, Jacques (dir.), *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994.

AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion 2006.

BABLET, Denis et Jean JACQUOT (éd.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions CNRS, 2002 [1961].

BANU, Georges, *Le Rouge et or*, Paris, Flammarion, 1989.

BARA, Olivier, « Renouveau du vaudeville et de la comédie », Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette, *Anthologie de L'Avant-Scène Théâtre – Le Théâtre français du XIX^e siècle*, II^e partie (1848-1901), septembre 2008, p. 311-379.

BAUDRY, Jean Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^è siècle : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BERTHIER, Philippe et Kurt RINGGER (dir.), *Littérature et Opéra*, colloque de Cerisy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

BOGATYREV, Petr, « Les signes du théâtre », *Poétique*, n° 8, Paris, 1971, p. 517-530.

BORDEAUX, Marie-Christine, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie,* Paris, L'Entretemps, 2011.

BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.

BROUSSKI, Salomé, *La Comédie-Française*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2001.

BURY, Mariane et Hélène LAPLACE-CLAVERIE (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

CAMBRON, Micheline (dir.), *La Vie culturelle montréalaise vers 1900*, Montréal, Fidès, 2005.

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914,* Paris, Albin Michel, 2008.

CORVIN, Michel, « Le théâtre à succès vers 1900 », *Littérature et nation*, n°5, Tours, mars 1991.

DE ANDIA, Béatrice et Géraldine RIDEAU (dir.), *Paris et ses théâtres*, Paris, Éditions Action artistique de la ville de Paris, collection Paris et son patrimoine, 1998.

DEBRAY, Régis, « Pourquoi le spectacle » dans *La Querelle du spectacle*, Les cahiers de médiologie, n°1, Paris, Gallimard, premier semestre 1996.

DELAUNAY, Léonor, *La Scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DUCREY, Guy, *Tout pour les yeux, littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

FALIEU, Odile, Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE et Jean CHOLLET (éd.), *Comédie-Française : trois théâtres dans la* ville, Paris, Norma, 1997.

FÉVRY, Sébastien, *La Mise en abyme filmique: essai de typologie*, Liège, éditions du Céfal, 2000

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e^ siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981.

GODIN, Jean-Cléo, « Les gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979.

GOUHIER, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002 [1983].

GREFFARD, Madeleine, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998, p. 53-73.

GUAY, Hervé, *L'Éveil culturel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Éditions Circé Poche, 1998.

GUIBERT, Noëlle et RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Modes et ballades du théâtre à la ville », *Le journal de la Comédie-Française*, 1985-1986.

HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

HOFFERT Yannick et Lucie KEMPF, *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

HURET, Jules, *Loges et coulisses*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Édition Revue Banche, 1901.

KONIGSON, Elie, « Scène, décor, illusion », *Legia, n°2, Du tableau à la scène,* Paris, 3^e^ trimestre 1988, p. 32-34.

LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972.

LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fidés, 1981.

LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990.

LOCATELLI, Aude (dir.), *Musique et littérature. Rencontres Sainte Cécile*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2011.

LONGUET, Marcel, « À propos de *La Révolte* », *Bretagne*, 17^e année, n°163, août 1938, p. 507-512.

MARTIN, Roxane, « La féerie "mise en scène" sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénéis », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n°4, mars 2005, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », p. 63-81.

MÉNIL, Alain (éd.), *Diderot et le théâtre : le drame*, Paris, Pocket, 1995.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Édition, 1998.

METZ, Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret,* Paris, Droz, 2003.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception,* 2^e revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire de Lille, 1985.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004.

POLIAKOV, Stéphane, *Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski*, thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Lumières Lyon2, 2006.

QUÉGUINER, Anne, *Les Costumes à la Comédie-Francaise (1665-1847). Du secret au visible. Étude d'un cas particulier Dom Juan et le Festin de Pierre*, thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Paris 8, 2006.

RIENDEAU Pascal et Yves JUBINVILLE (dir.), « Rencontre du livre et de la scène », *L'Annuaire théâtral,* printemps 2003, n° 33, p. 9-102.

ROBERT, Lucie, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, 2005.

–, « L'illusion théâtrale », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, 1992, p. 348-355.

ROLLAND, Romain, *Le Théâtre du peuple*, préface de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*, actes du colloque international "Théâtre au tournant du siècle" organisé les 10-11-12 décembre 1998 par l'Université Paris III, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales 15-16, 1999.

— et Philippe MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des*

*textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud, Paris, Centre national du théâtre, 1999.

SIVETIDOU, Aphrodite et Maria LITSARDAKI (dir.), *Roman et théâtre, une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

SOURIAU, Étienne, « Le Cube et la Sphère », *Architecture et Dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, *Bibliothèque d'Esthétique*, Paris, Flammarion, 1950.

STYAN, John Louis, *Dram, stage and audience*, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1975.

TREMBLAY, Micheline, *La Présence du cinéma dans le roman canadien-français de 1896-1970*, thèse de doctorat en Lettres, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1994.

UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Éditions Sociales, Paris, 1981.

—, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

VERDIER, Anne, Olivier GOETZ et Didier DOUMERGUE (dir.), *Arts et usages du costume de scène*, Paris, Lampsaque, 2007.

—, *L'Habit de théâtre*, Saint-Étienne, Lampsaque, 2006.

VIBERT, Bertrand, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX$^{e}$ siècle », *Romantisme*, 1998, n°99, p. 71-87.

VIGNAUX, Anne, *Théâtre et cinéma aux armées-Armistices d'un soir*, Paris, Ecpad, 2010.

YON, Jean-Claude, « Le Théâtre aux boulevards », *Les Grands Boulevards*, Action Artistique de la Ville de Paris, 2000, p. 134-138.

## 3. Histoire et théorie culturelle et sociale

ARTOUS, Antoine, *Le Fétichisme chez Marx. Le marxisme comme théorie critique*, Paris, Syllepse, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX$^{e}$ siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.

–, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.

BLANC, Odile, *Vivre habillé*, Paris, Klinckseick, 2009.

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 3$^{ème}$ série, vol. 2, 1971, p. 49-126.

—, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

—, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

— et Yvette DELSAUT, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°1, janvier 1975, p. 7-36.

CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse. 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004.

DESPREZ, Jean, « Les auxiliaires de nos trois armées », *Radiomonde*, vol. 7, n° 27, 16 juin 1945.

GOFFMAN, Erving, *Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973 [1959].

HEINICH, Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, p. 107-109.

—, *L'Élite artiste*, Paris, Gallimard, 2005.

—, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.

KALIFA, Dominique, *La Culture de masse en France, T. 1 1860–1930*, Paris, La Découverte, 2001.

LÉVESQUE, Claude (dir.), *La Censure dans tous ses états*, Montréal, Hurtubise, 2008.

LIPOVESKY, Gilles, *L'Empire des sens*, Paris, Gallimard, 1987.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les Salons de la III^e^ République*, Paris, Perrin, 2003.

MONNEYRON, Frédéric, *La Frivolité essentielle*, Paris, PUF, 2001.

PENNETIER, Claude, « Le Maitron et la culture dans l'itinéraire militant », *Le Bulletin de Promemo*, n°11, février 2010.

PERROT, Philippe, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984.

POUJOL, Geneviève, *L'Éducation populaire, Histoires et pouvoirs*, Paris, Éditions Ouvrières, 1981.

PREMAT, Christophe, « L'engagement des intellectuels au sein des Universités Populaires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 11, L'engagement, octobre 2006 [en ligne], mis en ligne le 11 février 2008. [en ligne]. Disponible sur : http://traces.revues.org/index238.html (Consulté le 10 mai 2010)

ROCHE, Daniel, *La Culture des apparences*, Paris, Fayard, 1989.

TOMBAZOS, Stavros, « Le fétichisme chez Marx », Congrès Marx International V - Section Philosophie -Capital – Paris-Sorbonne et Nanterre – 3/6 octobre 2007, [en ligne]. Disponible sur **:** http://actuelmarx.u-paris10.fr/ (Consulté le 18 avril 2011)

VERDIER, Yvette, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

VINCENT-BUFFEAU, Anne, « Un mouvement d'art social à la fin du XIX^e^ siècle », *Revue Internationale de Psychologie*, 1/2002 (vol. 8), p. 115-126.

YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

## 4. Essais critiques sur les œuvres du *corpus*

ALLAN, John C., « Narcissism and the Double in *La Curée* », *Stanford French Review*, V, 3, 1981, p. 295-312.

AUGER, Benoît, *Théorie sur l'Art dans l'œuvre de Proust*, [en ligne]. Disponible sur :

http://www.inlibroveritas.net/lire/feuilletage/oeuvre9723-page1.html#page_2 (consulté le 28 juin 2011)

BARABANT, Olivier, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997.

BELLOÏ, Livio, *La Scène proustienne*, Paris, Nathan, 1993.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes, 1997.

BOUCHENAFA, Houria, *Mon Amour, ma sœur*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BROCHU, André, « Un héros semi-sartrien : *Mathieu*, de Françoise Loranger », *Voix et Images,* vol. 20, n° 1 (58), automne 1994, p. 178-189.

COMPAGNON, Antoine, « Proust sur Racine », *Revue des Sciences humaines,* n°196, 1984, p. 39-64.

—, *Proust entre deux siècle*, Paris, Seuil, 1985.

DÄLLENBACH, Lucien, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, *La terre et la guerre dans l'oeuvre de Claude Simon*, 1981, n° 414, p. 1226-1242.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

DEZALAY, Auguste, « La "Nouvelle Phèdre" de Zola ou les mésaventures d'un personnage tragique », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 9, n°2, 1971, p. 121-134.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, collection Liber, 1997.

GAUDREAU, Guy et Micheline TREMBLAY, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe*, Montréal, vol. 5, 2002, p. 159-178.

— et —, « Harry Bernard : Érudit et hommes de lettres », *Mens*, Revue d'histoire intellectuelle et culturelle, vol. 2, n°1, Montréal, 2002, p. 35-65.

GAYWOOD LIN, John, *The theatre in the fiction of Marcel Proust*, Columbus, Ohio UP, 1996.

GENETTE, Gérard, , « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, du Seuil, collection Poétique, 1972, p. 41-62.

GILL, Marie, « Proust et le théâtre. La mise en scène du théâtre et de sa critique dans *A la recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France, Paris,* A. Colin, vol. 106, n°4, octobre 2006, p. 901-912.

GINÉ-JANER, Marta, *Villiers de l'Isle-Adam: l'amour, le temps, la mort*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GODEAU, Florence et Wladimir TROUBETKZOY, *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003.

GOEDENDORP, Romana, Sjef HOUPPERMANS, Nell de HULLU-VAN DOESELAAR (dir.), « Proust et le théâtre », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n°4, Amsterdam, Rodopi, 2006.

GORRY, Michèle, *Roger Lemelin et l'échec du héros*, thèse de maîtrise en Arts, Université McGill, Montréal, 1973.

JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècl*e, Genève, Droz, 2002.

KADIVAR, Pedro, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux*, Paris, L'Harmattan, 2004.

KHAN MOHAMMADI, Fatémeh, *Simone de Beauvoir, écrivain engagée*, thèse de doctorat en Lettres, Université de Nancy, 2003.

LAURENTI, Huguette, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973.

LAURICHESSE, Jean-Yves (dir.), « *Les Géorgiques* : une forme, un monde », *Revue des Lettres modernes*, Série Claude Simon, n°5, 2008.

LEPRINCE, Pierre-Yves, *La Recherche du temps perdu est-elle un théâtre ?*, Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, n°22, 1972, p. 1388-1397.

LUKAVSKA, Éva, « *L'Invité* de Simone de Beauvoir », *Études romanes de Brno*, vol. 9, Brno, 1977, p. 51-64.

MAGILL, Michèle, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans* À la recherche du temps perdu *de Marcel Proust,* Birmingham, Alabama, Summa, 1991.

MATSUBARA, Yoko, *Proust et Racine les références raciniennes dans les écrits de Marcel Proust*, thèse de doctorat en Lettres, Université Paris-Sorbonne, 2008.

MICHELET JACQUOT, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Librairie Droz, 2008.

MITTERAND, Henri, Colette BECKER et Jean-Pierre LEDUC-ADINE, *Genèse, structure et style de La Curée,* Paris, Sédes, 1987.

MONLUÇON, Anne-Marie, « *L'Orphée* de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53, p. 271-285.

MOURAD, François-Marie, « *La Curée* d'Émile Zola. La note de l'or et de la chair », *L'école des lettres*, n°8, 1992, p. 71-78.MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la Chimère à la merveille*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986

NOIRAY, Jacques, « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho" », *Littérature*, nº65, 1987, p. 69-77.

PIEGAY-GROS, Nathalie*, L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997.

PINSON, Guillaume, « L'imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : de l'inscription du journal à l'oeuvre d'art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 11-26.

REY, Pierre-Louis*,* « Paysages de *Sodome et Gomorrhe* », [en ligne]. Disponible sur : http://www.fabula.org/compagnon/proust/rey.php (consulté le 28 juin 2011).

RICO, Josette, *Colette ou le désir entravé*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SÉVIGNY, Marie-Ève, « Québec social : *Au Pied de la pente douce* de Roger Lemelin », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 4, n° 4, 2008, p. 23.

SEYLAZ, Jean-Luc, « Lecture du chapitre I des *Géorgiques* », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n°4, Hiver 1987, p. 80-88.

THEREIEN, Vincent, « L'imaginaire de Duhamel », *Études françaises*, vol. 1, n° 3, 1965, p. 85-100.

TREMBLAY, Victor-Laurent, « "Le mythe des jambes" chez Roger Lemelin », *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53) 1993, p. 351-370.

VIA, Sara, « Une Phèdre décadente chez les naturalistes », *Revue des Sciences Humaines*, 1974, p. 29-38.

## 5. **Varia**

AUMONT, Jacques et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1978 [1943].

CARRÉ, Patrice A., « Expositions et modernité : Électricité et communication dans les expositions parisiennes de 1867 à 1900 », *Romantisme*, 1989, n°65, p. 37-48.

COGEVAL, Guy et Béatrice AVANZI (dir.), *De la Scène au tableau*, Paris, Skira Flammarion, 2009.

DR O'FOLLOWELL, *Le Corset, histoire, médecine, hygiène*, Paris, Malvine, 1905.

FEREY, Éric et Sylvain FORT (dir.), *Bibliographie de la littérature française*, Paris, PUF, 2001.

HAMON, Philippe et Alexandrine VIBOUD, *Dictionnaire thématique du roman de moeurs 1850-1914*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

HÉBERT, Pierre, Yves LEVER, Kenneth LANDRY (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fidès, 2006.

HEUVEL, Pierre Van den, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *T 2* (1900-1939), Montréal, Fides, 1987.

—, *Dictionnaire des œuvres québécoises, T 3* (1940-1959), Montréal, Fides, 1982.

LEOPARDI, Giacomo, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1985.

NICOLAÏDIS, Graziella et Nicos, *Mythologie grecque et psychanalyse*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1994.

PASTOUREAU, Michel, *Le Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

PICARD, Max, *Le Monde du silence*, Paris, PUF, 1954.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

TROUBETSKOY, Nikolaï Sergueïevitch, *Principe de phonologie*, trad. J. Cantineau, Paris, Klincksieck, 1940.