

# **Le théâtre dans le roman : Quand la partie devient tout**

Véronique Labelle,

Université du Québec à Trois-Rivières et l'Université Lumière Lyon II

L'insertion d'un texte et l'étude qui s'ensuit d'un passage pose la question tant formelle que sémantique de l'extrait. Quel que soit le motif analysé, circonscrire une sélection revient à amputer la trame du récit et remettre en cause la *disposition* romanesque. Le travail qui suit ne s'appuiera pas tant sur une analyse rhétorique que sur l'expression du tout et de la partie. La sélection est un prisme aux multiples facettes qu'il est juste d'envisager sous divers angles de vue pour en extraire sa richesse. Ainsi, comme l'étude est soutenue par des exemples de sortie au théâtre, l'analyse du sujet choisi par les romanciers entre aussi en ligne de compte pour répondre à la problématique. L'écriture de Zola, de Valéry et de Proust cristallise plusieurs esthétiques et permet d'envisager l'idée d'une représentativité. En quoi ce motif romanesque est-il une partie incluse dans la narration ? Au fil de la réflexion, se dégageront plusieurs pistes de réponses, mais une hypothèse est déjà en germe. Et si la partie ne se limitait pas qu'à être partie ? En effet, peut-on réduire un texte à son aspect formel, ici simplement une partie du roman, puisqu'il est enchâssé dans une forme longue ? Bien évidemment, la richesse de la littérature d'une part et celle du théâtre comme lieu de représentation d'autre part, motivent moult arguments. Ainsi, il sera intéressant d'envisager le *topos* théâtral comme une partie incluse dans un tout, puis comme un tout à part entière. L'enchâssement n'est-il que jeu d'écriture ou celui-ci tend-t-il à proclamer, plus qu'un manifeste esthétique, une portée sociale, voire philosophique ? C'est ce que nous essayerons de comprendre au fil de cette étude.

## **I- La partie dans le tout**

### **1) La construction typographique**

La construction typographique est une des clefs permettant d'interpréter le *topos* théâtral comme un fragment romanesque. Détachée visuellement, et parfois introduite par un syntagme séparant sémantiquement ce passage du corps du récit, la sélection du motif théâtral forme un tout défini et analysable en tant que tel.

Nul doute cependant que ces parties fassent sens dans le roman et que leur absence soit nuisible à la lecture. En effet, la sélection fait partie à part entière d'un tout indissociable. L'isolement est possible mais pas la suppression. Les passages alimentent et sont alimentés par

le roman dans son ensemble. La sortie au théâtre offre une richesse interprétative pour le lecteur. C'est tout d'abord un divertissement tant pour le personnel romanesque que pour le lecteur. Mais c'est aussi un rappel du vécu contemporain puisque les romans analysés font coïncider le temps de la narration avec le temps de l'écriture. Cette contemporanéité offre au lecteur une possibilité d'identification avec le spectateur. Il est bien sûr plus intéressant d'analyser les considérations sociales, esthétiques, philosophiques, voire métalittéraires auxquelles se risque l'auteur par le truchement du *topos* théâtral. Mais celles-ci ne sont pas l'objet de cette recherche.

## 2) Ouverture/ fermeture : la délimitation de la scène théâtrale

D'un point de vue narratif, la délimitation de la scène de sortie au théâtre est un élément fondamental pour démontrer le caractère fragmentaire du roman. Si une partie peut être découpée dans le récit, si un passage peut être détaché et analysé en tant que tout fini et délimité, c'est que le roman peut être considéré comme un assemblage de motifs.

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<sup>1</sup>». L'ouverture et la clause de la sélection ne sont à prendre en compte que dans la mesure où celles-ci renvoient à la quintessence de la scène. Dans le cas des passages de sortie au théâtre, le climax de l'action est le moment où les personnages romanesques sont en rapport direct avec l'intensité dramatique.

Zola débute la scène du théâtre et la clôt en délimitant sémantiquement cette sortie. Le passage commence par le complément de temps « un soir <sup>2</sup>», détachant temporellement le cours du récit. Le paragraphe qui prend la suite de la sortie est introduit par un complément de lieu, précisant que les personnages se trouvent maintenant en voiture, « dans le coupé <sup>3</sup>». Le lecteur prend donc conscience de la fin de la sortie par le changement spatial induit par le syntagme nominal qui suit. Ce n'est pas tant la clause qui met un terme au *topos* du théâtral mais l'ouverture du paragraphe suivant. Au milieu se joue la représentation de la scène et son rapport avec la salle.

Pour le cas de *Monsieur Teste*, l'écriture de la scène de sortie au théâtre tend à se détacher sémantiquement de l'ensemble grâce à plusieurs procédés narratifs. Comme dans *La Curée*, la sélection débute par le déictique temporel « ce soir ». Mais le détachement se précise et devient plus lourd de sens puisque le narrateur continue en précisant : « il y a précisément deux

<sup>1</sup> SOUBIAS, Pierre, « Ouvrir et fermer une scène de roman », Marie-Thérèse MATHET, *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, Editions L'Harmattan, 2001, p. 76.

<sup>2</sup> ZOLA, *La Curée*(1871), Paris, Editions Fasquelle, 1980, p.290.

<sup>3</sup> *Op.cit.*, p. 291.

ans et trois mois que j'étais avec lui au théâtre<sup>4</sup> ». La suite de ce souvenir est introduite par un verbe connotant la narration à venir : « Je le revois debout<sup>5</sup> ». Le lecteur s'attend ainsi à ce que le narrateur développe son souvenir. Il est donc renvoyé directement dans un temps passé, s'extrayant du cours de la diégèse par ce présent historique, voire journalistique. En utilisant ce procédé grammatical, l'auteur donne de l'importance à ce récit. Rapporté ainsi, il est mis en exergue et revêt 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<sup>6</sup> », Valéry clôt l'univers théâtral qu'il avait installé. Les paradigmes de la représentation s'évanouissent dans le bruit et le retour de la lumière. Bref, les passages de sortie au théâtre sont des « tout » autotéliques et analysables comme tels, mais aussi des parties indissociables du reste du roman.

### 3) La possible absence du passage

La sélection du passage de sortie au théâtre se justifie également par sa valeur d'exemple. En effet, l'auteur pourrait fort bien remplacer la sortie au théâtre par un passage recouvrant le même sens culturel et symbolique. C'est le cas, par exemple, dans certains romans québécois du début du XX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, dans *Dilletante*<sup>7</sup>, Claude Robillard offre à ses personnages et à son lecteur un moment de sortie cinématographique. Le caractère vicariant de la sortie au cinéma, démontre, *a contrario*, le rôle ponctuel et représentatif du théâtre. C'est aussi le cas dans les romans de la somme proustienne, où les scènes à tendance artistique ont, pour la majorité, la même vocation : gloser, à partir d'un objet concret, sur la représentation du monde. Il en est ainsi pour la sonate de Vinteuil ou des tableaux d'Elstir.

## II. La partie comme un « tout » à part entière :

### 1) La narration fragmentée

L'auteur-narrateur offre à son lecteur, renvoyé pour un moment à son comportement de spectateur, une leçon de théâtre. En effet, le théâtre, par son enchaînement rapide de scènes et d'actes ne permet pas à l'assistance de saisir toutes les subtilités de la pièce, qu'elles soient d'ordre dramaturgique ou scénique. C'est le caractère fragmentaire qui empêche de capter chaque détail dans son essence. Le jeune narrateur de la *Recherche* déplore l'impossibilité d'appréhender et de faire sien chaque tableau dramatique. « Le tableau que j'avais voulu étudier

---

<sup>4</sup> VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 24.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> ROBILLARD, Claude, *Dilletante*, Montréal, Albert Lévesque, 1931, p. 144.

n'existait plus<sup>8</sup>», fait-il remarquer alors qu'il assiste à sa première représentation de *Phèdre*. Proust met ici en évidence la différence majeure entre l'œuvre picturale et l'œuvre dramatique. Au figé fait face le mouvement de la représentation, l'art vivant.

Le roman permet de suppléer à cette frustration. Au contraire du théâtre, le lecteur peut aller et venir dans le texte, le relire ou sauter des passages, mais c'est aussi la possibilité pour l'auteur d'accentuer les aspects les plus marquants de la pièce. Cette notion de juxtaposition de points clefs, d'éléments aux caractères plus notables, se retrouve à la lecture de la réception de *Phèdre* par l'instance auctorielle proustienne. Après deux tentatives de sortie au théâtre, le narrateur comprend que c'est dans ce temps défini et fuyant (le temps de la représentation) que s'apprécie une pièce. Le spectateur met en œuvre des procédés mnésiques pour se remémorer le spectacle qui ne laisse qu'une image fragmentée, qu'une « vue en treillis » de la pièce. Le romancier ne va retranscrire que ce qui est nécessaire à l'intrigue, ce qui doit faire acte dans le roman. C'est le passage clef de *Phèdre* que Zola croque ; soit le monologue de Thérémène par Maxime. Par ailleurs, c'est au climax de l'action dramatique, alors que Phèdre meurt, que Renée défaille : « Elle souffrait horriblement, elle perdait connaissance, quand le dernier rôle de Phèdre, repentante et mourant dans les convulsions du poison, lui fit rouvrir les yeux. »<sup>9</sup>

Si la narration de la pièce de théâtre est fragmentaire, c'est aussi parce que celle-ci n'est pas le but principal du récit. Le romancier ne se fait pas critique dramatique par le biais de ses romans<sup>10</sup>, et n'utilise pas non plus le motif de la sortie au théâtre pour raconter la pièce dans ses détails, mais bien pour le mettre au service de la diégèse. Le découpage de la pièce de théâtre et la seule narration de ces points clefs supputent donc une mise en abyme de la sélection.

## 2) La forme allusive

L'épisode de sortie au théâtre est composé de différentes parties : ce qui se passe sur scène, c'est-à-dire la pièce représentée, mais aussi ce qui se passe dans la salle, comme la réaction du public. À cette double narration, se superpose un autre diptyque. Non seulement les parties du fragment se portent sur deux objets distincts (la scène et la salle), mais aussi deux aspects représentatifs. Le romancier s'efforce de rendre la magie de la représentation produite par la mise en présence spatio-temporelle d'un groupe d'individus. La magie propre au théâtre prend acte dans le temps de la représentation. Si les décors et autres artifices de la scène prennent vie et âme en présence du public et lors du spectacle, cette aura se vide de sens et de vitalité dès la fin de la pièce. L'auteur fait surgir cette atmosphère particulière par la mise en rapport avec

<sup>8</sup> PROUST, Marcel, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (1913), Paris, Editions Gallimard, collection Folio, 2002, p. 21.

<sup>9</sup> ZOLA, *La Curée*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>10</sup> Notons cependant que le travail de chroniqueur artistique est très répandu chez les romanciers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Zola, entre autres, publie ses théories sur le théâtre dans divers journaux avant de les rassembler dans *Le Naturalisme au théâtre*.

son contraire. Le néant et le silence habitent le théâtre et répandent une atmosphère angoissante lorsque la salle se désemplit :

[...] 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.<sup>11</sup>

Cet extrait contraste avec le moment d'avant spectacle où la salle est éclairée et riche de l'attente de la représentation :

Dans la salle, Fauchery et La Faloise, devant leurs fauteuils, regardaient de nouveau. Maintenant, la salle resplendissait. De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal [...]. Les velours grenat des sièges se moiraient de laque [...]. Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau [...]. Il faisait déjà chaud.<sup>12</sup>

Force est de constater la concomitance de notions *a priori* paradoxales. Le vide fait face au plein, l'ombre à la lumière. Par ailleurs, le contraste entre le vide et le plein permet la mise en valeur du motif théâtral. Le silence et l'attente tiennent le rôle d'une chambre d'écho où se réverbère le spectacle. Juxtaposer les contrastes permet, au-delà de la figure de style oxymorique, de mettre en place une dichotomie entre le « tout » roman et la « partie » du *topos*.

### 3) La ruine : les déités, les décors

La particularité de l'aura théâtrale est aussi de l'ordre du morcellement de par son rapport avec l'effet de ruine. Par « ruine » s'entend l'idée de fragment de pierres, de débris de matière d'une architecture déchue surgit. Deux aspects sont à traiter sous cet angle : d'une part la description des femmes au balcon de la salle, et d'autre part les décors de théâtre.

Les spectatrices sont décrites par Proust comme des déesses des eaux, des statues immobiles jaillissant de temps antiques. Par l'effet stylistique de la métonymie, Proust calque consciencieusement les descriptions des femmes sur celles des sculptures qui les entourent. Cette transposition métonymique se fonde sur « la contiguïté de deux sensations sur leur coexistence dans le même contexte mental <sup>13</sup> ». La partie déteint sur l'ensemble, les femmes deviennent « les déesses sculptées aux balcons<sup>14</sup> ». Cette métaphore à fond métonymique devient même diégétique, pour utiliser un terme cinématographique. « Son " véhicule " est emprunté à la

<sup>11</sup> ZOLA, Emile, *Nana* (1880), Editions Le Livre de Poche, collection Classique, 2003, p. 58.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>13</sup> Stephen ULLMAN, *Style in the french novel*, Cambridge, 1957, p. 197, cité par Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 41.

<sup>14</sup> PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes* TI (1921), Paris, Editions Gallimard, collection Folio, 1988, p. 33.

diégèse, c'est-à-dire à l'univers spatio-temporel du récit<sup>15</sup>». Ici, les déesses des eaux le sont par leur place dans la « baignoire » du théâtre. La métaphore filée s'appuie sur un élément plus concret et tangible. Dès l'évocation de la « baignoire » par le contrôleur du théâtre, l'image file sur six pages et se déploie dans le texte. « Le terme, par son double sens, met en communication directe les deux univers<sup>16</sup> » : le théâtre et le monde marin. Cette perception d'un théâtre, où les spectateurs font partie intégrante du lieu et l'habitent par leur rapprochement physique, participe à la magie de la représentation. La mise en abyme du théâtre se joue ici aussi par la proximité du spectacle de la scène, pour lequel sont rassemblés les spectateurs, et du théâtre du mondain joué dans la baignoire des Guermantes.

Cette magie est aussi créée par les décors. C'est grâce à son ami Saint Loup que le jeune narrateur proustien aura la possibilité de visiter la face cachée du théâtre : les coulisses. À une telle proximité de ce que le public ne voit d'habitude que de loin, les panneaux de bois peints sont désacralisés et perdent, alors, toute valeur onirique. Le lecteur ressent la déception du narrateur face à cette scène sans magie car sans éclairage ni perspective :

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<sup>17</sup>.

Les décors redeviennent donc ce qu'ils sont réellement : de vulgaires bouts de bois. Ces morceaux sans vie ne se transforment en décor théâtral que par effet d'optique et d'illusion. La description des spectateurs ainsi que celle de la représentation et des objets scéniques sont soumises au même phénomène de morcellement. Cependant, alors que le rapport à la ruine est laudative dans le cas de la description des femmes, il tend à rendre grossiers les accessoires du théâtre.

L'écriture comme le sujet sont donc synchroniques, puisqu'ils concernent tous deux des faits qui se passent dans le même espace-temps tout en relevant du fragmentaire.

### **III. Le lieu composé de partie :**

#### **1) L'architecture du cercle**

L'homme de théâtre, André Antoine, déplore l'architecture du théâtre à l'italienne car « toutes les salles actuelles se comportent d'un rez-de-chaussée (orchestre, salle ou parterre) et d'un nombre variable d'étages. La forme circulaire adoptée généralement condamne les deux

---

<sup>15</sup> GENETTE, « Métonymie chez Proust », *op. cit.*, p. 48.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>17</sup> PROUST, *Le Côté de Guermantes* II, *op. cit.*, p. 168.

tiers des spectateurs de ces étages supérieurs à être placés littéralement et sans exagération aucune, les uns en face des autres<sup>18</sup> ». Antoine dénonce ce « face à face » qui met en scène le public. Les spectateurs se regardent plus qu'ils ne regardent la scène. Leur attention, au lieu d'être tournée vers la scène, se porte en priorité sur le public qui leur fait face, miroir d'eux-mêmes. Guy Claude François, scénographe des spectacles de Mnouchkine entre autres, compare cette structure refermée sur elle-même à un fer à cheval. Proust ne perçoit pas la salle de cette manière. En effet, l'architecture du théâtre ravit le jeune narrateur de *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*. Il se dit « heureux aussi dans la salle même », où selon lui : « [...] grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre<sup>19</sup> ». Cependant, cette architecture en amphithéâtre accentuée, comme le narrateur le démontre dans *Le Côté de Guermantes*, la perception du montrer/voir :

[...] 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 ça et là servaient de *frontière*, dans leur surface limpide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux. Car les strapontins du rivage, les *formes* des monstres de l'orchestre se peignaient dans ses yeux suivant les seules lois de l'optique [...]<sup>20</sup>

Si le terme de « frontière » est utilisé par Proust, c'est bel et bien pour renforcer l'idée de clôture et de renfermement sur soi qu'induit l'architecture de la salle. En poète ironique, l'auteur place la séparation des deux mondes au regard vide des aristocrates. Ce regard ne fait que refléter le public de l'orchestre. Ainsi, ce n'est pas le spectacle théâtral, celui qui se déroule sur la scène et vers lequel l'intérêt du public est porté, qui attire l'attention des spectateurs mais bien eux-mêmes. L'aristocratie vérifie si la bourgeoisie la regarde et celle-ci cherche à capter l'attention de la première. Ce jeu de regards rappelle la double énonciation mise en évidence sur scène. Les comédiens dans la peau de leur personnage s'échangent les répliques mais celles-ci sont à destination du public. Chez Proust, la représentation d'un public est représentée dans la salle même. « J'aurais écouté ce dialogue avec la même avidité que telle scène du *Mari de la débutante*<sup>21</sup> », se souvient le narrateur au sujet d'une conversation entre la Princesse de Guermantes et le Marquis de Palency. Il compare ainsi un bref échange entre deux spectateurs à un texte dramatique. Les intrigues de la salle font concurrence à celles de la scène. C'est avec ingéniosité que Proust file la mise en abyme du théâtre dans le théâtre. Immérgé dans le lieu de la représentation, tout devient théâtre. Un dialogue sans intérêt se distingue à un niveau dramatique parce qu'il est dit dans un univers particulier qui met en scène. L'attente de la pièce

<sup>18</sup> FALIU, Odile, Catherine, NAUGRETTE-CHRISTOPHE et Jean, CHOLLET (éd.), *Comédie-Française : trois théâtres dans la ville*, Paris, Editions Norma, 1997, p. 103.

<sup>19</sup> PROUST, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 18.

<sup>20</sup> PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 34. C'est nous qui soulignons les syntagmes relevant du morcellement.

<sup>21</sup> PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 37. *Le Mari de la débutante* est une comédie d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, créée au Palais Royal le 5 février 1879.

pour laquelle le spectateur s'est déplacé met aussi en exergue le besoin de voir et de faire du théâtre. La tension et l'attention du narrateur se portent donc naturellement sur toute action avoisinante. C'est plus une relation de pouvoir qui est représentée que des individus en particulier. Ce n'est que par la forme close que les regards ricochent. L'espace est restreint et oblige par là même un rapprochement plus intime, que ce soit du point de vue du sujet étudié que de la forme romanesque. Les syntagmes employés durant ce passage tendent à morceler l'objet de la narration.

Selon Denis Guénoun, l'architecture en cercle permet aussi de partager les émotions avec les autres individus, au contraire de la lecture qui est, par définition, un plaisir solitaire. Le théâtre est un moyen pour se retrouver, se regrouper. L'idée de rassemblement suppose, là aussi, la notion de clôture et de renfermement sur soi. Le volume circulaire, qui caractérise les salles à l'italienne rapportées par les romanciers, est une bonne disposition pour voir et entendre. Cette architecture offre le loisir de voir le spectacle et de se voir, de se reconnaître : « Le public de théâtre ce n'est pas une foule [il] veut se reconnaître comme groupe<sup>22</sup> ». La forme circulaire permet de se parler, ce qui est le schème propre du collectif en démocratie. Ceci étant dit, l'idée d'un théâtre comme métaphore de la représentation sociale s'impose. C'est « un salon à l'échelle de la ville » où « on se presse au balcon, tout le monde s'affiche, les femmes, les amants, les auteurs n'ont qu'à regarder les salles pour s'inspirer<sup>23</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt principal de cette répartition tripartite n'est pas tant de se parler que de s'observer et de faire valoir son statut social.

## **2) La représentation en strate de la société et les lieux dans le lieu**

Outre la forme close de la salle de théâtre, l'enclassement des lieux permet de représenter la société. Le théâtre, en tant que lieu architectural, est un « tout » formé de parties représentant la société, regroupant divers types « boîtes ». Le terme de « cage de scène » est un exemple de vocable qui désigne l'espace scénique. Les loges, baignoires ou foyer sont autant d'endroits clos et réduits formant, par leur présence, le « tout » théâtre. Ce sont donc des fragments matériels qui existent en eux-mêmes mais qui recouvrent leur sens que par leur juxtaposition au sein d'un même espace. L'assemblage de ces « boîtes » forme le lieu de la représentation.

Ce cloisonnement découpe ainsi la salle de spectacle. Le public est divisé matériellement selon sa catégorie sociale : de l'orchestre au poulailler en passant par l'œil du Prince. Le narrateur de *Monsieur Teste*, relève la taxinomie du public, « goût[ant] le système de

---

<sup>22</sup> GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Editions Circé Poche, 1998, p.11.

<sup>23</sup> BARROT, Olivier et RAYMONT, CHIRAT, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Editions Gallimard, coll. Découvertes, 1998, p. 31.

classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social<sup>24</sup>». Son regard « err[e] sur ces étages d'hommes, de lignes en lignes, par orbites<sup>25</sup> ». La stratification sociale est ici mise en lumière par la géométrie et la succession précise d'étapes descriptives. Duroy, personnage principal du roman de Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, se retrouve cloîtré dans les loges des Folies-Bergère pour assister au spectacle. Les loges sont des compartiments à plusieurs places situés au niveau des balcons de la salle de spectacle, assez en retrait pour permettre de voir sans être vu. L'auteur insiste sur la petitesse du lieu et l'impression de confinement qu'elle procure : « on les enferme dans une petite boîte en bois<sup>26</sup> ». Dans ces « cases<sup>27</sup> », le spectateur est comme découpé, seuls le buste et la tête dépassent de la loge. Chez Proust, la loge « la plus célèbre était le bloc de demi-obscureté connu sous le nom de baignoire de la princesse de Guermantes<sup>28</sup> ».

D'un point de vue narratif, Valéry utilise une isotopie du découpage inhabituelle pour dépeindre une assistance. Le regard scrutateur du narrateur « 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<sup>29</sup> ». Les corps sont comme disloqués, les membres détachés du tronc.

### 3) Les jeux de regards

L'immixtion de passages, plus ou moins brefs et récurrents, de sortie au théâtre permet à l'auteur de mettre en scène le lien étroit qui lie le théâtre à la vie quotidienne. Sans pour autant faire valoir la théorie goffmanienne du théâtre du monde, il est aisé de reconnaître que le *theatrum mundi* est la mise en abyme de l'art théâtral. L'artifice de la représentation est amené à une triple dimension : le lieu théâtral scénographié renferme des pièces de théâtre portées aux yeux d'un public en constante représentation. L'ensemble de ces trois niveaux d'étude (architectural, dramaturgique et visuel) est placé sous l'ultime regard extradiégétique et souvent démiurgique du romancier qui donne à voir une scène aux lecteurs. « C'est le cercle de l'observateur suprême qui voit, désigne mais aussi du commentateur analyste qui déchiffre et interprète<sup>30</sup> », comme le remarque Renée De Smirnoff dans *La Scène*. La distance créée par les jeux de regards permet aux spectateurs avertis, observant la salle de spectacle, (Monsieur Teste et le narrateur dans la somme proustienne par exemple), et bien sûr au lecteur, d'échapper à la fascination exercée par les lieux et par le regard de l'autre. Aussi, c'est dans « l'ombre du théâtre<sup>31</sup> », chez Proust et chez Zola, que la scène en tant que mode narratif prend naissance et fait sens. En effet, la scène fonctionne comme un « sensible déraciné, hors de l'espace et du

<sup>24</sup> VALÉRY, *Monsieur Teste*, op.cit., p. 24.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami* (1885), Paris, in *Œuvres complètes*, Editions Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 20.

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 34.

<sup>29</sup> VALÉRY, *Monsieur Teste*, op.cit., p. 24.

<sup>30</sup> DE SMIRNOF, Renée, « Jeux de regards dans la scène balzacienne », *La scène*, op. cit., p. 112.

<sup>31</sup> SAMINADAYAR, Corinne, « Rhétorique de la scène », *La Scène*, op. cit., p. 45.

temps<sup>32</sup>». L'arrêt sur image provoqué par la dimension scopique de la scène permet à l'auteur de faire une analyse de l'objet visé tout en pointant son importance. C'est un temps de latence avant la représentation théâtrale qui est comblé par une autre représentation, picturale celle-ci. Le spectateur prend la pose, croqué par le narrateur.

Le lieu théâtral, par son architecture fermée et en fer à cheval typique du XIX<sup>e</sup>, induit à la fois la clôture de la scène littéraire mais aussi un mouvement rotatif du regard. La clôture de l'espace est renforcée par ce jeu de regard qui se renvoie à lui-même en un tourbillon nombriliste. C'est ainsi que Proust met en valeur le caractère « méta-physique » 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. Cette notion quelque peu philosophique de l'analyse du texte est concomitante à l'idée de forme brève. En effet, c'est par l'extraction, la sélection du passage de sortie au théâtre que peut être dégagé ce substrat évanescent. La fugacité du théâtre, l'insaisissable tableau que livrent les comédiens, ne fait pas partie de la concrétude du roman. Elle n'est envisageable que dans l'espace clos et la brièveté de la narration du temps théâtral. Les jeux de regards sont la conséquence de la forme close du lieu de la représentation et de la sélection narrative.

Au final, en quoi le motif de sortie au théâtre est-il un passage discernable dans le roman ? Et pourquoi est-il possible d'arguer que, non seulement le *topos* fait partie intégrante du roman, mais qu'il est aussi un « tout » analysable comme tel ? Fragments, morceaux, passages ou sélections, l'idée est la même : faire sourdre du roman une nouvelle forme, à la fois « tout » et partie, indépendante du roman. Sans l'écrin de la forme romanesque, la sélection n'est rien. Celle-ci ne se justifie que dans une vue d'ensemble. Il en est de même quand le fragment est analysé comme un « tout ». Les parties qui le composent sont visuellement découpées par paragraphes ou détachables sémantiquement. La partie devenant « tout », ses constituants deviennent parties. Et cela vaut d'autant plus que l'objet de l'analyse est le théâtre. Celui-ci est, tant du point de vue de la scène représentée que du point de vue du lieu, techniquement morcelable. Le romancier ne sélectionne que les meilleurs moments, les traits cristallisant la représentation, pour la décrire. De plus en décrivant le lieu même de la sortie, l'auteur met en place un processus d'écriture hachée. Le théâtre est un espace clos contenant d'autres espaces clos. Cette mise en abyme met en valeur et tend à justifier la théorie d'un théâtre comme jeu d'assemblage. L'écrivain prend plaisir à manier ce jeu de « mise en boîte » et le lecteur se perd dans le vagabondage visuel que la description de ce vase clos lui offre. Ce jeu le divertit tout en décrivant un phénomène culturel contemporain du temps de l'écriture. Le romancier met en évidence le microcosme parisien représenté par le public mondain. La répartition du public en strates, soumis à des considérations pécuniaires, et le jeu des regards que s'échangent ces

---

<sup>32</sup> *Id.*

catégories sociales jusqu'à se retourner sur elles-mêmes, impulsent un mouvement de tourbillon, de vertige claustrophobique. Le théâtre est à la fois la représentation microcosmique du monde mais aussi l'outil microscope dans lequel le spectateur se regarde.

#### **IV. Bibliographie :**

##### **1) Corpus**

ZOLA, Emile, *La Curée* (1871), Paris, Editions Fasquelle, 1980.

ZOLA, Emile, *Nana* (1880), Paris, Editions Le Livre de Poche, collection Classique, 2003.

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami* (1885), Paris, in *Œuvres complètes*, Editions Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1987, pp. 19-21.

VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste* (1896), Paris, Gallimard, 1946.

PROUST, Marcel, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (1913), Paris, Editions Gallimard, collection Folio, 2002, pp. 17-23.

PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes* tome I (1921), Paris, Editions Gallimard, collection Folio, 1988, pp.31-34, 168.

##### **2) Références critiques**

BARROT, Olivier et Raymond, CHIRAT, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Editions Gallimard, coll. Découvertes, 1998

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

GUENOUN, Denis, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Editions Circé Poche, 1998

FALIU, Odile, NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine et CHOLLET, Jean (éd.), *Comédie-Française : trois théâtres dans la ville*, Paris, Editions Norma, 1997

MATHET, Marie-Thérèse (éd.), *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, Editions L'Harmattan, 2001.