

Le théâtre, image de l'esthétique proustienne

YVONNE GOGA¹

Abstract: *Theatre as an Image of Proust's Aesthetic.* In *In Search of Lost Time*, theatre holds an important place, especially in the first three volumes. Being part of the frequent activities of society, it gives many occasions to the narrator to express his thoughts about theatre shows. Our aim will be to demonstrate that those thoughts are one of the ways used by Proust to bring out his complex theory about novelistic creation – a theory which shows to what extent art's aim is to access the essence of things through sensitive experience.

Keywords: art, theatre show, sensitive experience, essence, artistic conception.

Dans la société dans laquelle a vécu Proust, le théâtre occupait une place importante dans la vie sociale et culturelle. Cela est bien visible dans son roman. Figurant sur la liste de tous les divertissements, dans *Un amour de Swann*, les sorties au théâtre sont fréquentes et le spectacle théâtral constitue souvent un sujet de débat dans les salons qui réunissent les personnages tout au long du roman. Cela offre sans doute à Proust l'occasion de mettre en discussion les goûts et le niveau culturel des bourgeois, mais le théâtre s'inscrit surtout dans la sollicitation constante de toutes les formes de l'art qui lui sont nécessaires pour révéler le contenu de sa conception artistique.

Un bref passage de *Guermantes*, expliquant sous une forme axiomatique pourquoi le théâtre attire tant le héros de son roman, indique l'intention de l'écrivain d'utiliser cet art pour mettre en discussion le concept de représentation artistique : « contempler de près les parcelles précieuses de

¹ Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, yvonne_goga@yahoo.fr.

réalité qu'entrevoit mon imagination »². On peut remarquer que dans la représentation théâtrale, le narrateur trouve un appui pour vérifier le caractère authentique des produits de son imagination. Le passage ci-dessus exprime d'une manière synthétique l'objectif de l'acte artistique proustien qui réside dans la confrontation de la réalité créée par l'imagination avec la réalité objective, pour en observer les vertus.

Selon la théorie de Gilles Deleuze, formulée dans *Proust et les signes*, l'art nous conduit à la découverte de l'essence des choses, réalisant l'unité du signe et du sens³. Dans le roman proustien, le théâtre, en conciliant la littérature et le spectacle dans la représentation de la réalité objective, du « déjà lu » et du « déjà vu » (selon les termes d'Edward Bizub⁴), est la forme qui émet le plus de signes pour exprimer l'essence de l'art. Il est à noter que dans l'espace du roman, les occurrences dans lesquelles il apparaît sont plus nombreuses dans les trois premiers tomes, puis diminuent considérablement dans les tomes suivants. Cela coïncide avec les fréquentations des salles de théâtre et d'opéra, nombreuses dans la jeunesse de Proust et poursuivies sporadiquement par la suite. Cependant, cette répartition de la place du théâtre dans le roman montre aussi le rôle que l'écrivain lui assigne, à savoir : poser les bases de sa pensée artistique.

Nous nous proposons de montrer que les réflexions du narrateur sur le théâtre constituent l'une des modalités utilisées par Proust pour mettre en évidence sa théorie complexe sur la recherche de l'essence dans la création romanesque et, implicitement, sur la création artistique, qui sous-tend tout le roman.

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, 3 volumes (Paris : Gallimard, 1954), II, 36.

³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris : P.U.F., 1976), 53 : « Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité : l'unité d'un signe matériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art. »

⁴ Edward Bizub, « La reconnaissance proustienne. Déjà lu ou déjà vu », *Marcel Proust aujourd'hui*, no. 7 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2009), 125.

Une toile de fond

Au début de *À la recherche du temps perdu*, le théâtre apparaît déjà comme un signe porteur de sens. Vu le contenu dramatique et son impact sur l'âme du protagoniste, le célèbre épisode du refus du baiser maternel ressemble à une vraie séquence théâtrale⁵. C'est à cette occasion que le terme de théâtre apparaît dans sa première occurrence dans le roman en tant que terme de comparaison. Il se rapporte à la conduite de Françoise qui devait porter à sa maîtresse la lettre que lui avait adressée le narrateur pour la faire venir dans sa chambre : « Je me doutais que pour elle, faire une commission à ma mère quand il y avait du monde lui paraîtrait aussi impossible que pour le portier d'un théâtre de remettre une lettre à un acteur pendant qu'il est en scène. »⁶ Dans le contexte théâtral de la scène, la comparaison de la posture dans laquelle est mise Françoise à celle d'un portier de théâtre trouve bien sa place. Tout en accentuant la difficulté de l'accomplissement de la mission dont est chargée la servante, elle ouvre l'analogie entre la vie sociale et le théâtre. Il en ressort que pour la servante et pour le portier du théâtre, il est impossible d'accepter que quelque chose fasse irruption dans ce qui est construit et dicté par les codes bien établis de leurs métiers et de leur position sociale.

Utilisé dans la structure complexe d'une comparaison, le théâtre est une seconde fois présent dans le même épisode du refus du baiser maternel, situant cette fois l'analogie dans un autre domaine de la vie. Le narrateur compare l'angoisse qu'il éprouve à cause de la séparation de sa mère à celle

⁵ L'exégèse proustienne s'est beaucoup intéressée aux rapprochements entre la vie et le théâtre dans le roman de Proust et à l'analyse du concept de « théâtralité proustienne ». Voir par exemple Nina Arabadjieva-Baquey, « Le "sens luxueux et curieux" de la fête proustienne », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006), 98-116 et Sjeff Houppermans qui définit ainsi le concept de théâtralité : « La théâtralité de tout l'univers proustien, concrétisée dans les renvois et les citations, dans les noms et les images, pénètre tout au coeur de la fiction, là où se dresse une grande construction temporelle née des aspirations et des passions, des pulsions et des déceptions, de deuil et de jouissance. », « Il y a mèche », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006), 171.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 28.

éprouvée par Swann séparé de sa maîtresse⁷ : « Et la joie avec laquelle je fis mon premier apprentissage quand Françoise revint me dire que ma lettre serait remise, Swann l'avait bien connue aussi, cette joie trompeuse que nous donne quelque ami, quelque parent de la femme que nous aimons, quand, arrivant à l'hôtel ou au théâtre où elle se trouve, pour quelque bal, redoute, ou première où il va la retrouver, cet ami nous aperçoit errant dehors, attendant désespérément quelque occasion de communiquer avec elle. »⁸ La joie d'avoir trouvé une voie pour communiquer avec la personne aimée est « trompeuse » pour le narrateur comme elle l'a été pour Swann, parce que, bien qu'elle promette la rencontre avec celle-ci, elle est loin de satisfaire l'impatience de se trouver à côté d'elle. Pareil au jardin de la maison de Combray, le théâtre souligne l'angoisse de la séparation. En tant que signe, il se charge ainsi de signification dans le domaine de la vie de l'âme.

Le théâtre apparaît une troisième fois au début du roman, toujours comme terme de comparaison, dans la description en détails de Combray sorti de la tasse de thé : « Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) »⁹. Dans la structure dans laquelle il est utilisé, le théâtre est convoqué pour marquer la

⁷ En analysant la comparaison dans le roman de Proust, Ilaria Vidotto la considère « intradiégétique » grâce à un « réaménagement » que lui fait l'écrivain, situé au niveau du comparant : « si, d'ordinaire, ce dernier est représenté par une entité non actualisée, prélevée en dehors de la diégèse, ici le constituant à droite de *comme* retrace une étape antérieure ou ultérieure du vécu du héros-narrateur et coïncide, par conséquent, avec un épisode du roman. » Selon l'auteur de l'article, cela permet à l'écrivain « d'orchestrer, de façon plus ou moins visible, des échos entre des personnages et des parties éloignées du roman. ». Ilaria Vidotto, « Une question de technique : Les comparaisons intradiégétiques de la Recherche », *Bulletin Marcel Proust*, no. 68 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2018), 133.

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 30.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 47.

précision de la remémoration et de l'image restituée par le souvenir affectif. La maison grise où se trouvait la chambre de la tante du narrateur s'applique comme un décor au pavillon où habitaient ses parents pendant les vacances. Pareille à un décor de théâtre auquel elle emprunte la fonction, la maison suggère l'atmosphère dans laquelle la remémoration aura lieu et les relations existantes entre les personnages, établissant une hiérarchie dans laquelle la famille du narrateur occupe le devant de la scène. Dans sa qualité de décor de théâtre, la maison de la tante Léonie est l'image symbolique de la vie passée récupérée, jouant le rôle d'une toile de fond sur laquelle l'imagination va bâtir tout le déroulement événementiel du roman.

L'imaginaire artistique

Dans la première partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le théâtre se charge de nouvelles significations. On assiste, entre autres, à l'initiation du héros à l'art dramatique, qui commence sous le signe de son désir ardent d'aller voir un spectacle théâtral. Il se sent attiré par cet art avant même d'avoir pris contact avec lui, à tel point qu'il essaye de se représenter les plaisirs qu'il pourrait lui provoquer : « À cette époque j'avais l'amour du théâtre, amour platonique, car mes parents ne m'avaient encore jamais permis d'y aller, et je me représentais d'une façon si peu exacte les plaisirs qu'on y goûtait que je n'étais pas éloigné de croire que chaque spectateur regardait comme dans un stéréoscope un décor qui n'était que pour lui, quoique semblable au millier d'autres que regardait, chacun pour soi, le reste des spectateurs. »¹⁰ En comparant la perception du spectacle théâtral à la perception de l'image fournie par le stéréoscope, le narrateur envisage le plaisir que le théâtre pourrait lui procurer comme individuel et subjectif. Ce passage peut être lu comme un point de départ de ses réflexions sur l'art qui commencent par des considérations sur la réception de l'œuvre artistique. Se former comme récepteur d'art se présente d'ailleurs, dans la vision proustienne, comme la première étape de la création artistique, parce qu'elle

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

fournit à l'imagination à la fois les réminiscences du réel et le réel transformé par un acte créateur, comme on peut le remarquer dans le passage du roman qui explique la raison pour laquelle le narrateur désire voir la Berma en *Phèdre* et non pas dans une autre pièce : « Enfin, si j'allais entendre la Berma dans une pièce nouvelle, il ne me serait pas facile de juger de son art, de sa diction, puisque je ne pourrais pas faire le départ entre un texte que je ne connaîtrais pas d'avance et ce que lui ajouteraient des intonations et des gestes qui me sembleraient faire corps avec lui ; tandis que les œuvres anciennes que je savais par cœur, m'apparaissaient comme de vastes espaces réservés et tout prêts où je pourrais apprécier en pleine liberté les inventions dont la Berma les couvrirait, comme à fresques, des perpétuelles trouvailles de son inspiration. »¹¹ De même que Venise, le théâtre est un espace inconnu que le narrateur, désireux de découvrir, essaye de s'imaginer à partir des choses venues de la réalité objective comme des renseignements fournis par les gens, par la presse ou par la publicité : « Tous les matins je courais jusqu'à la colonne Morris pour voir les spectacles qu'elle annonçait. Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée, et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait. »¹² Les titres et les images qui présentent les pièces sur les affiches de la colonne Morris fonctionnent en vrai déclencheurs du processus imaginaire. D'après ce qu'on lui dit des acteurs, le narrateur dresse même des listes avec leurs noms dans lesquelles il les classe « par ordre de talent »¹³. Toutes ses préoccupations engendrées par son désir ardent d'aller au théâtre gravitent autour de l'idée qu'il formule ainsi : « Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art. »¹⁴ Ce passage indique la première étape des réflexions du narrateur sur la création artistique, inspirées par le

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

¹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

¹⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

théâtre. La « première forme entre toutes » que l'art revêt, par conséquent le début de l'acte créateur, lui semble être l'art par lequel les acteurs interprètent le texte dramatique. L'art interprétatif qui s'avère être le centre d'intérêt du narrateur pour le théâtre désigne à la fois la transposition du réel en art par l'interprétation du texte dramatique et la singularité de la personnalité artistique, notamment son talent pour assurer le succès de cette entreprise : « Entre la manière que l'un ou l'autre avait de débiter, de nuancer une tirade, les différences les plus minimes me semblaient avoir une importance incalculable. »¹⁵ La première question sur la création artistique que se pose le narrateur par l'intermédiaire de ses considérations sur le spectacle théâtral concerne donc les dons d'interprète et de créateur de la personnalité artistique. Cela explique pourquoi le rêve d'aller au théâtre prend chez lui la forme de voir la Berma, la tragédienne célèbre de l'époque, interpréter le rôle de Phèdre, l'un des plus connus du répertoire classique.

À ce point de ses réflexions, le narrateur possède les points de départ pour sa recherche sur l'art et Proust les points de départ pour l'édification de son esthétique.

De l'expérience sensible à l'accès à l'essence

Lorsqu'il voit la Berma en Phèdre, le narrateur n'éprouve pas le plaisir escompté. Comme il était venu voir la pièce de Racine en parfait connaisseur du texte, il s'attendait à ce que les intonations et les gestes de la tragédienne fassent corps commun avec les paroles qu'il déclamait dans sa tête. Mais, puisque tout lui semble aller trop vite pour qu'il puisse suivre, il n'arrive pas à immobiliser chaque intonation de la tragédienne pour se rendre compte si cela correspond à sa propre perception de la réalité du texte. Il arrive qu'au lieu d'être pleinement satisfait du jeu de la Berma, il finisse par en être déçu – bien que les applaudissements frénétiques des spectateurs aient pu lui faire comprendre que c'était l'un des meilleurs jours de l'actrice. Lors du premier contact, le spectacle théâtral se présente ainsi au narrateur comme un processus

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

artistique isolé de la réalité objective. Il ne réussit pas à mettre en accord le texte qu'il connaissait, c'est-à-dire la réalité objective, avec l'interprétation que l'artiste lui en proposait, la réalité artistiquement créée. Se trouvant au début de sa recherche, il n'a pas encore la conscience de l'expérience sensible¹⁶, la capacité à goûter l'instant pour le replacer dans l'existence. Pour ce qui est de l'évolution de l'esthétique proustienne, les futures réflexions du narrateur doivent mener vers la compréhension de l'accès au monde de l'art.

Dans *Guermantes*, on retrouve le narrateur dans la salle de spectacle de l'Opéra où il se rend pour revoir la Berma dans un acte de *Phèdre*. Les deux espaces entre lesquels se déploie le spectacle théâtral, la salle et la scène, sont les signes qui mettent en évidence le rôle de l'expérience sensible dans la conception artistique proustienne. À ces signes s'ajoute la figure féminine, elle aussi porteuse de signification.

Avant la levée du rideau, le regard du narrateur est attiré par la baignoire des Guermantes. Lorsque la représentation est sur le point de commencer, il aperçoit la princesse qui vient sur le devant de la baignoire, sous l'aura d'une beauté diaphane qui la fait ressortir de la sphère de l'humain : « 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. »¹⁷ Dans le contexte dans lequel il se trouve, le narrateur perçoit la princesse comme une « apparition de théâtre ». Il se passe ainsi un renversement de fonctionnement et de significations entre l'espace de la scène et celui de la salle du spectacle. Celle-ci emprunte, par l'intermédiaire de la baignoire, les fonctions de la scène : « Et dans la baignoire asséchée, émergée, qui n'appartenait plus au monde des eaux, 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 »¹⁸. S'adressant à son être sensible, la perception déclenche chez le narrateur un processus imaginaire dans lequel la princesse se confond avec une

¹⁶ Anne Delaplace parle dans ce cas de l'absence d'une « intuition de l'instant ». Anne Delaplace « Proust ou l'intuition de l'instant », *Bulletin Marcel Proust*, no. 60 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2010), 87-96.

¹⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, 43.

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, 44.

tragédienne sur la scène, mais perd son identité. Cette figure féminine ainsi transformée dévient le signe qui déchiffre le rôle de l'expérience sensible dans la sublimation du réel par l'acte imaginaire. Mais la réalité dans laquelle elle se retrouve est différente et séparée de la réalité objective.

Un tout autre genre de réalité crée la Berma sur la scène. Les réflexions suscitées cette fois par la façon dont elle interprète la déclaration de Phèdre révèlent au narrateur l'exigence principale dans l'acte créateur : « Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. »¹⁹ Et il comprend aussi pourquoi « il n'en faisait qu'un » en remarquant que « 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 un obstacle opaque, mais un vêtement purifié, spiritualisé), 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 »²⁰. L'interprétation de la Berma révèle au narrateur l'importance de l'intériorisation de l'expérience sensible en mesure de transmettre toute chose comme un vécu personnel. En tant que spectateur, il peut prendre ainsi cet art interprétatif « non pour une réussite de l'artiste mais pour une donnée de la vie »²¹. La création artistique proposée par le jeu de la Berma le fascine parce qu'elle l'aide à accéder à l'essence de la vie. Si, dans la salle de spectacle, la princesse lui offrait l'occasion de transgresser la réalité objective vers la réalité créée par l'imagination, sur la scène la tragédienne lui fait comprendre par son jeu comment la réalité artistique peut devenir authentique.

Il est maintenant évident pour le narrateur que, lorsqu'il a vu pour la première fois la Berma interpréter la déclaration de Phèdre, il en a été déçu²² parce qu'il a voulu percevoir son talent en valeur absolue, sans envisager

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 47.

²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 48.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 48.

²² Pedro Kadivar développe l'idée que la déception du narrateur est causée par la non concordance entre l'écoute et le visuel, deux aspects propres au théâtre : « La Berma disparaît entre le narrateur et Racine ; entre le narrateur qu'il a tant souhaité être et les vers de *Phèdre*, il a le sentiment d'être lecteur, de voir des vers sans entendre la voix dorée ». Pedro Kadivar, « Voir la Berma », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York, Rodopi, 2006), 15.



Fig. 1 : Sarah Bernhardt dans *Phèdre* de Jean Racine, vers 1874
Photographie par Nadar (commons.wikimedia.org).

l'unité et l'interdépendance entre ses dons naturels et la façon dont elle assume l'interprétation du texte dramatique. Il touche ainsi à la question principale de la création artistique, notamment à l'acte assumé par la conscience de l'artiste qui crée sa propre réalité en exploitant ses dons dans la transposition de la réalité objective : « Telle l'interprétation de la Berma était, autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie. »²³

²³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 49.

La tragédienne donne au texte de Racine une autre réalité, fascinante, en le rendant en même temps tout aussi réel. Les deux réalités, celle du texte dramatique et celle de l'interprétation artistique de ce texte, coexistent. Le narrateur se rend compte que l'incompréhension de cette coexistence a encore été une cause de sa déception ressentie lorsqu'il a vu pour la première fois la Berma jouer en Phèdre. Puisqu'il a voulu apprécier son interprétation en la mesurant à la réalité du texte dramatique, comme il a fait à l'époque, il n'a pas réussi à s'arracher à la réalité objective et à pénétrer dans le monde créé par l'artiste. Mais cette fois, sur la base du texte racinien, la tragédienne lui a fait découvrir une réalité qui lui donne l'occasion de vivre l'instant, de transgresser ainsi le réel pour se retrouver dans le monde de l'art.

Les exigences de l'acte créateur que le narrateur découvre grâce à l'interprétation que donne la Berma jouant Phèdre, sont confirmées lors du même spectacle théâtral auquel il assiste à l'Opéra. Après avoir interprété un acte de la pièce de Racine, l'actrice interprète une pièce appartenant à un écrivain de l'époque, « une des nouveautés », incluse par le narrateur dans la catégorie des « minces »²⁴. En suivant son jeu, il constate avec surprise que « l'œuvre 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'œuvre d'interprétation »²⁵ car il se rend compte que dans tout texte interprété, elle « savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'œuvre à elle et où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre. »²⁶ L'interprétation que donne la Berma à n'importe quel texte dramatique fait comprendre au narrateur que l'accès à l'art est assuré par la manière personnelle de l'acteur de créer une œuvre à partir de ce que la réalité lui offre, grâce à son talent de rendre visible l'intériorisation de l'expérience sensible. Il a ainsi la réponse à ce qu'il cherchait chez un acteur avant même d'avoir vu un spectacle théâtral, à ce que son intuition lui disait que devait être « l'Art ». Le théâtre s'avère être cette forme de l'art qui, par l'intermédiaire de la sensibilité et du talent de l'artiste, illustre devant son

²⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 50.

²⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 51.

²⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 52.

récepteur le passage du réel (le texte dramatique) à la réalité artistique tout en exprimant l'essence de la vie dans une forme supérieure à celle offerte par la vie même. Cette idée définit la théorie de Proust sur la recherche de l'essence dans la création romanesque, qu'il formule dans un célèbre passage du *Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. »²⁷

Conclusion

En sollicitant constamment dans son roman toutes les formes de l'art pour révéler le contenu de sa conception artistique, Proust désire montrer que les essences auxquelles on accède par l'intermédiaire des expériences sensibles doivent retrouver leurs places dans l'existence par l'acte créateur qui, dans son art, est l'acte d'écrire²⁸. Dans ce but, le spectacle théâtral occupe une place de choix parmi les autres formes de l'art parce qu'en rendant visible le contact direct entre le créateur et le récepteur, il montre comment les expériences sensibles sont replacées dans l'existence par les interprétations que les acteurs donnent aux textes dramatiques. Le texte dramatique constitue d'ailleurs le meilleur signe pour révéler, dans l'esthétique proustienne, le rôle joué par la « réminiscence » du réel dans la « découverte »²⁹ et dans la création de la réalité artistique.

²⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 895.

²⁸ Dans le cours *Le problème de la parole*, prononcé entre décembre 1953 et avril 1954 (volume XII, *Collège de France 1953-1954*, déposé à la Bibliothèque Nationale de France) Merleau-Ponty consacre une longue étude à l'oeuvre de Proust. Étudiant l'entrelacement du sensible et de l'expression, il considère que l'expérience proustienne est doublement phénoménologique, l'expérience sensible réclame l'essence qui est aussi bien celle de la perception et de la conscience, et l'écrit reprend la description de cette quête.

²⁹ Selon Gilles Deleuze, « les réminiscences et les découvertes » constituent l'apprentissage proustien. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 68.

À la différence des autres formes de l'art, le théâtre jouit aussi de la possibilité de s'adresser à la sensibilité par une double voie, visuelle et auditive, mettant ainsi mieux en évidence la complexité des actes d'intériorisation et de restitution de l'expérience sensible. En même temps, l'interprétation du texte dramatique réalise simultanément le remplacement de l'expérience sensible dans l'existence et la perception de l'événement comme authentiquement vécu.

Le spectacle théâtral se présente ainsi, dans le roman de Marcel Proust, comme un miroir à la fois réfléchissant et focalisant et de la conception artistique de l'écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

- Arabadjieva-Baquey, Nina. « Le "sens luxueux et curieux" de la fête proustienne ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 97-116.
- Bizub, Edward. « La reconnaissance proustienne. Déjà lu ou déjà vu », *Marcel Proust aujourd'hui*, no. 7 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2009) : 125-137.
- Delaplace, Anne. « Proust ou l'intuition de l'instant ». *Bulletin Marcel Proust*, no. 60 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2010) : 87-96.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : P.U.F., 1976.
- Houppermans, Sjef. « Il y a mèche ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 155-175.
- Kadivar, Pedro. « Voir la Berma ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 10-27.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le problème de la parole*, prononcé entre décembre 1953 et avril 1954 (volume XII, *Collège de France 1953-1954*, déposé à la Bibliothèque Nationale de France).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, 3 volumes. Paris : Gallimard, 1954.
- Vidotto, Ilaria. « Une question de technique : Les comparaisons intradiégétiques de la Recherche ». *Bulletin Marcel Proust*, no. 68 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2018) : 133-143.

YVONNE GOGA

Yvonne Goga is a Professor. She directed from 2004 to 2010 the Department of French language and literature at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Her main research topic is contemporary French literature, especially novels. She has founded and directed the Centre d'étude du roman français actuel. She has published many articles and books among which: Espaces de l'identité (2008); Rêver ou écrire: L'esthétique du rêve dans le roman de Marcel Proust (2015); Georges Perec. L'art du roman ou l'art d'écrire (2015); Essais sur le roman français du XX^e au XXI^e siècle (2015).