

## *Marcel Proust : la Berma, figure de l'artiste, figure maternelle*

MIREILLE NATUREL<sup>1</sup>

**Abstract :** *Marcel Proust : The Berma, Actress' Figure, Motherhood's Character.*

La Berma is an actress in Proust's novel *À la recherche du temps perdu*. Her main model is Sarah Bernhardt and she has the same beautiful voice, a golden voice. Both of them are famous for their role of Phèdre in Racine's drama. Theatre represents firstly a family matter and a social challenge. The child discovers theatre outside theatre where he is not allowed to go, that is on posters from the Morris column. And the first approach is semiotic. Theatre is included in narration, through two performances that the hero attends. With them, we have an image of theatre in the 19<sup>th</sup> century, from a sociological and artistic point of view. In the first one, theatre is considered as a low art and actresses are immoral women. Theatre is a cruel world which leads from glory to death, brings rivalry between actresses. In the latter, theatre is above all a text; Proust is interested in gesture and costume. He is focused on the quality of interpretation in comparison with the role. He shows that interpretation is a real art, which can be compared to painting and music.

**Keywords:** art, gesture, interpretation, verse, voice, Phèdre, Proust, Sarah Bernhardt.

C'est dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, que le héros voit pour la première fois la comédienne dans une représentation de *Phèdre*. Et pourtant le nom de la Berma apparaît dans « Combray », au cœur d'une digression sur le théâtre. Cette intrusion soudaine dans le monde du théâtre s'explique par une péripétie narrative : le héros n'entre plus dans le petit cabinet de repos de l'oncle Adolphe dans la maison de tante Léonie, en raison d'un

---

<sup>1</sup> Université de la Sorbonne nouvelle, Paris. mireille.naturel@sorbonne-nouvelle.fr.

incident survenu à Paris, à savoir la rencontre chez l'oncle d'une actrice, dite la dame en rose. Le héros-narrateur révèle son amour d'alors pour le théâtre, amour qu'il qualifie de platonique puisqu'il n'avait pas encore assisté à une représentation. Il y a eu la musique dans « Un amour de Swann » ; il y aura la peinture dans le second volume des *Jeunes filles en fleurs*. Certes, le théâtre ne sera pas omniprésent dans la suite de l'œuvre comme les deux autres formes d'expression artistique citées, mais la Berma restera une grande figure de la *Recherche*, aux côtés de Bergotte, l'écrivain, Vinteuil, le musicien, Elstir, le peintre. Trois grands moments lui sont consacrés, une première représentation décevante dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, une seconde qui est une révélation dans *Le Côté de Guermantes*, et une dernière scène, dans *Le Temps retrouvé*, qui annonce sa disparition.

### **Le théâtre phantasmé**

À travers la rencontre avec la dame en rose nous découvrons que dans l'esprit de la famille du héros, l'actrice est identifiée à la cocotte, séductrice immorale. Et cette rencontre permise par l'oncle entraîne la brouille irréversible avec la famille. La parenthèse se referme et nous passons à une autre pièce de la maison, la cuisine où se pose à nouveau la question de l'immoralité féminine à travers le personnage de la fille de cuisine qui attend un enfant illégitime. Elle est soumise à la même réprobation sociale que l'actrice.

Quelle représentation l'enfant se fait-il du théâtre ? Le théâtre, c'est pour lui un décor qui le fait s'interroger sur la perception que peut en avoir le spectateur, comparée à celle produite par un stéréoscope, et l'affiche qu'il découvre sur la colonne Morris. Dans les deux cas, le théâtre est associé à la notion de plaisir. L'affiche est longuement commentée, dans sa matérialité iconique et dans son rôle publicitaire qui vise à influencer le spectateur. Une affiche, ce sont des mots et des images, des couleurs – le vert de l'Opéra-Comique et le lie de vin de la Comédie-Française –, un graphisme, autant d'éléments qui créent ce qu'on appelle, dans le domaine de la critique littéraire, un horizon d'attente. Le rapport qu'instaure le héros avec l'affiche annonce celui qu'il entretiendra avec la couverture rougeâtre de *François le Champi*, fait d'émotion et de souvenirs, lorsque, dans *Le Temps retrouvé*, il

l'aperçoit dans la bibliothèque des Guermantes et qu'il lui rappelle la scène de la lecture dans « Combray ». D'un côté, « l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne* », de l'autre « le satin lisse et mystérieux du *Domino noir* »<sup>2</sup> : c'est à partir de ces indices esthétiques, mi-synesthésies mi-synecdoques, que l'enfant se représente les deux pièces – l'une « éblouissante et fière », l'autre « douce et veloutée » – entre lesquelles il devra choisir<sup>3</sup>.

L'enfant s'intéresse, avec une précocité rare, aux acteurs, en parle avec ses camarades, les compare dans leurs pratiques théâtrales, les classe par rapport à leur talent et mémorise ce classement. Le théâtre n'est pas conçu dans sa gestuelle ni dans sa mise en scène mais dans sa mise en valeur du discours. Il représente, pour l'enfant, l'Art avec une majuscule. Le trouble provoqué par la vue d'un acteur ou d'une actrice est comparable au trouble de l'amour. Le théâtre est pour l'enfant le lieu du phantasme, de l'idéalisation et de la poétisation. Après avoir débattu de la place occupée par tel ou tel acteur (Got, Delaunay, Febvre, Thiron, Coquelin), il énumère, en les classant, les plus célèbres actrices de son temps : Sarah Bernhardt, la Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary. Le nom de la Berma se glisse au milieu de noms d'actrices réelles, et plus précisément aux côtés de celui de son modèle. Cette confusion volontaire entre fiction et réalité serait, selon une note de l'édition de La Pléiade, une pratique empruntée à Balzac<sup>4</sup>. J'y verrais plutôt un indice, un signe, un marquage scriptural que l'auteur adresse à son lecteur pour attirer son attention, pour lui révéler une clé de sa création romanesque, et susciter sa curiosité en même temps qu'il provoque un effet de suspense : qui est la Berma et la retrouvera-t-on dans la suite de l'histoire ?

Quand Swann parle de Bergotte qu'il connaît personnellement au héros qui est en train de le lire, immédiatement l'enfant l'interroge sur l'acteur préféré de l'écrivain. Pour Bergotte, aucun acteur ne peut égaler la Berma. La rencontre avec le théâtre est toujours frappée d'interdit pour l'enfant mais la découverte de l'actrice se précise. Elle devient l'interprète de *Phèdre* et du *Cid*

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73. Nous donnons nos références dans *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol. (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1987-1989, rééd. vol. 4 : 1995).

<sup>3</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

<sup>4</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 136.

et son talent permet à Swann de dénoncer la « hiérarchie »<sup>5</sup> entre les arts. Pour l'enfant, littérature et acteurs entretiennent des liens étroits. Ainsi il s'interroge sur la place de la Berma dans les écrits de Bergotte et apprend que ce dernier l'a sans doute citée dans sa petite plaquette sur Racine. Gilberte, la grande amie de Bergotte, la lui offrira. Le nom de la Berma réapparaît de façon surprenante dans « Noms de pays : le nom » : il incarne une nouvelle fois l'interdit. L'enfant étant malade, le docteur lui demande de ne pas partir en voyage à Florence et à Venise pendant un an ; il « défendit aussi d'une façon absolue qu'on me laissât aller au théâtre entendre la Berma »<sup>6</sup>.



**Fig. 1** : Marcel Proust, vers 1891, photographie par Otto Wegener (1849-1924)  
(<https://commons.wikimedia.org/>)

---

<sup>5</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 96.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 386.

Entendre la Berma aurait pu le consoler de ne pas se rendre dans les villes italiennes ; il sera condamné à passer ses après-midi aux Champs-Élysées. Le théâtre est considéré comme pouvant être dangereux pour les êtres fragiles.

### **La rencontre avec la Berma : expérience déceptive**

Dans l'ouverture d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I*, qui – rappelons-le, était initialement la fin du premier volume – les parents du narrateur reçoivent à dîner Norpois, le diplomate. Ce même jour, le héros qui joue encore aux Champs-Élysées avec Gilberte, va pour la première fois au théâtre afin d'entendre la Berma dans *Phèdre*. Et il doit cette autorisation aux recommandations de Norpois. Le rapport au théâtre est révélateur de quatre personnalités : la grand-mère, femme de culture, est favorable à cette sortie ; le père n'en voit pas « l'utilité » ; l'enfant en fait un objet de désir ; Norpois en saisit tout l'intérêt pour faire carrière. L'ambassadeur conseille en effet au père la carrière des lettres pour son fils plutôt que la diplomatie. Le théâtre intervient donc dans un moment-charnière de l'œuvre et de la destinée du héros.

De même que nous découvrons, dans « Combray », la passion de l'enfant pour le théâtre par une digression entre le passage d'une pièce de la maison à l'autre, la représentation théâtrale de la Berma dans les *Jeunes filles en fleurs* est rapportée entre les deux dîners Norpois et elle est objet de conversation dans les deux cas. D'autre part, la discussion sur le théâtre alterne avec les commentaires culinaires, cet « art de la cuisine » si bien incarné par le bœuf en gelée de Françoise. Il y a donc à la fois banalisation et sacralisation du théâtre, en tout cas par l'enfant. Enjeu social pour les uns, enjeu esthétique pour les autres. Cette scène est symétrique d'une certaine façon à celle du baiser du soir dans « Combray ». La famille reçoit un invité, Swann dans un cas, Norpois dans l'autre ; l'enfant est confronté à l'autorité paternelle et bénéficie de la complicité des figures maternelles que sont la mère et la grand-mère. Il est face à l'art, la littérature dans « Combray » à travers la lecture faite par sa mère des œuvres de George Sand achetées par la grand-mère, le théâtre dans les *Jeunes filles en fleurs*. C'est dire combien le théâtre représente un enjeu important pour le héros et pour la construction de l'œuvre.

L'attente du héros est exigeante : il veut écouter la Berma dans des rôles qui lui permettent d'atteindre le sublime, autrement dit dans son répertoire classique. Il est à la recherche du Beau, ce Beau que peuvent lui offrir les peintures du Titien et de Carpaccio à Venise ou le spectacle d'une violente tempête, ainsi que du Vrai. Nous découvrons ainsi un critère esthétique de Proust : la grandeur est une garantie de beauté et de vérité. La représentation théâtrale doit lui apporter des vérités autant que du plaisir. Il est important pour lui de retrouver un texte connu de façon à pouvoir évaluer l'apport de l'interprétation, à savoir la diction, l'intonation et la gestuelle de la comédienne. La pièce classique – contrairement au théâtre de boulevard dont la Berma est devenue l'étoile – possède une valeur d'éternité, comparable en cela à un chef-d'œuvre de musée. Une nouvelle fois, l'affiche est analysée dans sa sémiotique et le titre de *Phèdre*, perdu au milieu des autres sans intérêt, suscite une métaphore filée où le nom d'Anatole France prononcé discrètement dans une soirée devient l'équivalent de celui de *Phèdre*. Et cette affiche est l'élément déclencheur dans la décision du héros de se rendre au théâtre. Tout est affaire de mots : le héros dans sa phase d'attente récite des vers de *Phèdre*, cite les mots employés par Bergotte pour décrire la Berma, « pâleur janséniste » et « mythe solaire », qui soudain sont remplacés par les suivants, encore plus magiques dans l'esprit de l'enfant : « Les dames ne seront pas reçues à l'orchestre en chapeau, les portes seront fermées à deux heures » lus sur l'affiche. D'une représentation imaginaire construite à partir de mots, nous passons aux conditions réelles de la représentation théâtrale.

Avec l'arrivée de la Diva, c'est toute l'avant-représentation qui est dévoilée, jusqu'au pot d'eau chaude utilisé pour faire tomber la poussière du plateau. Nous suivons le déroulement de la représentation qui commence par la petite pièce, dite « lever de rideau » et qui se termine par les applaudissements du public, en passant par les traditionnels trois coups. Ces trois coups auront comme symétriques ceux que le héros frappe à la cloison de sa chambre au Grand-Hôtel de Balbec, dans l'ouverture d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pour appeler sa grand-mère : « Et en effet, ce soir-là, je frappai trois coups – [...] je risquais trois petits coups, timidement, faiblement, distinctement malgré tout [...]. Et à peine j'avais frappé mes coups que j'en entendais trois

autres »<sup>7</sup>. Les trois coups sont un signe de complicité entre l'enfant et sa grand-mère et prennent une valeur affective forte, d'autant plus que l'enfant est allé au théâtre, accompagné de sa grand-mère. Gêné par la vulgarité du public dans la manifestation de son enthousiasme, le héros sacralise la comédienne et est soudain déçu : son interprétation, sa diction, son interprétation n'apportent rien de plus au texte qui est, selon son expression, passé « au rabot d'une mélopée uniforme »<sup>8</sup>. Si le héros n'a pas été en mesure de distinguer les qualités de la Berma, M. de Norpois les lui révèle : le bon choix des rôles, le bon goût dans ses toilettes, ses couleurs, la simplicité et la modération dans son interprétation. Sont citées des tournées faites par la Berma en Angleterre et en Amérique qui sont celles réalisées par son modèle, Sarah Bernhardt (ainsi, en 1900, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond de Rostand, lors d'une tournée aux États-Unis ; en 1905, *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck à Londres).

La critique journalistique porte à son tour un jugement sur la représentation de *Phèdre*. Elle est extrêmement élogieuse : « un véritable événement théâtral », « une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre », « la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister »<sup>9</sup>. Le texte cité intégralement mentionne la réaction enthousiaste du public, la présence des principales notabilités du monde des arts et de la critique. Jugement que l'enfant fait sien. La Berma est une idole pour le héros ; il en achète la photographie, le jour de l'An, alors que Françoise choisit les photographies de Pie IX et de Raspail. Cette photographie, longuement décrite, suscite le désir chez le héros par « ce regard coquettement tendre et ce sourire artificieusement ingénu. »<sup>10</sup> La comédienne fait partie de son univers affectif, voire sentimental puisqu'il est capable d'éprouver de la jalousie en regardant la photographie lors d'une nuit d'insomnie en l'imaginant aimée par d'autres hommes.

La comédienne marque les esprits par une gestuelle, celle que le héros observe et celle que lui rappelle Bergotte, en la commentant. Quand elle reste

---

<sup>7</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 29.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

<sup>9</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 472.

<sup>10</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 478.

« le bras levé à la hauteur du visage »<sup>11</sup>, l'écrivain voit en ce geste une évocation de chefs-d'œuvre anciens, « une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érechthéion »<sup>12</sup>. Le héros reprend le dialogue à propos de la Berma avec Bergotte, l'écrivain, après l'avoir entamé avec Norpois, le diplomate. Figures tutélaires qui admirent la comédienne et qui sont des initiateurs pour le héros. C'est toujours la même scène, celle où la Berma reste le bras levé à la hauteur de l'épaule, qui suscite les commentaires. Un autre lieu, Athènes, un autre temps, l'Antiquité, un autre art, l'architecture surgissent à travers ce geste particulier. L'Antiquité à travers ses monuments les plus symboliques, Olympie, l'Érechthéion, l'Acropole, ses statues féminines les plus caractéristiques, les Hespérides, les belles vierges, les admirables orantes, vient se superposer à l'histoire de *Phèdre*. L'enfant n'ayant pas été informé de toutes ces subtilités n'a pu en apprécier la profondeur ; en revanche il a été ébloui par l'éclairage vert qui accompagne le geste de Phèdre et qui suscite un autre type de métaphore dans la bouche de Bergotte : « la petite Phèdre là-dedans fait trop branche de corail au fond d'un aquarium »<sup>13</sup>. Tout en maintenant un lien avec l'Antiquité à travers une référence à Neptune autant qu'avec *Phèdre*, l'éclairage particulier fait passer du registre tragique au registre comique. Yoko Matsubara, dans son article « Le théâtre dans le roman : le lien intertextuel entre la *Recherche* et *Phèdre* »<sup>14</sup>, commente cette métaphore en rappelant que le corail dans cet emploi est un emprunt à *La Curée* de Zola et le relie aux fleurs aquatiques qui, dans la *Recherche*, sont associées à l'amour et à une certaine ambiguïté sexuelle. Si Bergotte est séduit par le geste de la comédienne, Swann l'est par l'intonation, celle produite dans la phrase que Phèdre adresse à C enone : « Tu le savais ! »<sup>15</sup> Mais cette intonation, aussi brillante soit-elle, n'arrive pas à combler le héros parce qu'elle pourrait être imitée, à force de maîtrise et de talent.

<sup>11</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

<sup>12</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 550.

<sup>13</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 551.

<sup>14</sup> Yoko Matsubara, « Le théâtre dans le roman : le lien intertextuel entre la *Recherche* et *Phèdre* », in *Proust et Alain-Fournier. La transgression des genres. 1913-1914*, sous la direction de Mireille Naturel, préface d'Agathe Corre-Rivière, postface de François Bon (Paris : Honoré Champion, 2017).

<sup>15</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 557.



Fig. 2 : Sarah Bernhardt, 1844-1923, dans le rôle de Phèdre, de Jean Racine, 1913.

### **La deuxième représentation : une révélation**

Le héros est devenu indifférent à la Berma et lui préfère les peintres pour pouvoir confronter le réel à son imagination. À la diction et à la gestuelle de la grande actrice, il substitue les toiles et les tapisseries. Néanmoins, dans *Le Côté de Guermantes, I*, profitant d'un billet reçu par son père, il assiste à la représentation d'un acte de *Phèdre* par la Berma à l'Opéra, dans l'espoir d'y apercevoir Mme de Guermantes. Celle-ci est venue spécialement de Combray pour assister à la représentation, ce qui est le comble de la gloire pour la comédienne. Après avoir décrit les personnes présentes et en particulier celles

placées dans les baignoires, le narrateur annonce le lever de rideau et c'est pour lui l'occasion de rappeler longuement l'état d'esprit dans lequel il se trouvait lorsqu'il est venu assister à la première représentation. Cette phrase « Puis le rideau se leva. »<sup>16</sup> qui tire toute sa force de sa brièveté exprime le passage d'un monde à l'autre, mais aussi d'un temps à un autre. Le lever de rideau déclenche un processus analogique comme certains objets lors des expériences de mémoire involontaire. Le narrateur replonge dans son passé. Tout en lui est alors prêt à vivre « un phénomène extraordinaire » ; la Berma incarne le divin – le théâtre lui est consacré comme un autel – et la magie. Sarah Bernhardt, principal modèle de la Berma, était surnommée « la Divine ». Le terme même d'« apparition » – souvenons-nous de sa force dans l'ouverture de *L'Éducation sentimentale* – participe à l'expression de cette magie.

Toutes les composantes de l'univers sont associées, dans le souvenir du héros, au culte rendu à la Berma. Sa photographie présente sur les programmes a une fonction de leitmotiv dans la narration en tant que souvenir personnel du héros et symbole de la sacralisation de la comédienne. Une longue métaphore filée avec l'astronomie puis une comparaison avec l'électricité font du héros l'équivalent d'une plaque sensible et d'une pile, concourant à la poétisation du passage à partir de comparants scientifiques. L'expérience est unique : « *Phèdre*, la "scène de la déclaration", la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. »<sup>17</sup> Après cette plongée dans le passé, le narrateur revient au présent de la représentation et commente le jeu des acteurs autres que la Berma. Les artistes sont évalués d'abord par leur voix puis par leur gestuelle. Les deux modes d'expression gardent une part de naturel malgré le travail sur l'intonation et sur la gestuelle interprétative. Il y a une véritable résistance de l'être de l'acteur face au jeu qui lui est imposé. Les commentaires sont théâtralisés, illustrés de dialogues supposés entre l'acteur, sa voix et son corps. Le corps garde sa part d'autonomie et refuse de se soumettre entièrement au jeu de la représentation.

La Berma est dénigrée, avant même d'être entrée en scène par une actrice jalouse. Son train de vie est dénoncé, dans ses multiples aspects matériels, ses dettes, sa légèreté, ses annulations en tous genres, ses caprices

---

<sup>16</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 344.

<sup>17</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 344.

comme les « océans de parfums pour laver ses chiennes »<sup>18</sup>, autant de traits qui sont empruntés à Sarah Bernhardt. Parmi les excentricités de cette dernière, on trouve sa passion pour les animaux. Elle avait chez elle lions, crocodiles et même scarabées. Mais c'est évidemment la voix si particulière qui est le principal point commun entre la Berma et Sarah Bernhardt ; cette dernière ayant été surnommée la « Voix d'or » par Victor Hugo. Le jeu de Sarah Bernhardt était emphatique, tant dans la gestuelle que dans la déclamation ; les modulations de la voix s'éloignaient délibérément du naturel. Soudain – « ô miracle »<sup>19</sup> – le narrateur perçoit autrement le talent de la Berma, après des années d'oubli dans l'indifférence. L'expérience vécue ressemble étrangement à une expérience de résurrection du passé où soudain, de manière inattendue et involontaire, à des années d'intervalle, une sensation de joie fait renaître un moment du passé. Auparavant, le héros essayait, par une démarche délibérée, de percevoir le talent particulier de la Berma en le séparant du rôle, c'est-à-dire celui de Phèdre que différentes actrices avaient également incarné. Dans le cas de la Berma, le rôle et l'interprétation sont inséparables. Une longue comparaison est alors établie avec le pianiste – tel Vinteuil – qui fait *un* avec son interprétation, au point de disparaître derrière le morceau de musique. La Berma se différencie des autres comédiens qui interprètent Aricie, Ismène et Hippolyte, par cette fusion totale avec son rôle. Chez elle, il n'y a pas de démarcations, pas de « bordures », pas de « déchet », dit le texte<sup>20</sup> ; tout est absorbé, unifié, résorbé, contrairement à l'excédent de larmes qui coule sur la voix de marbre des acteurs secondaires.

Plusieurs comparaisons avec la nature viennent illustrer ce phénomène de transmutation qu'opère l'interprétation de la Berma à travers les trois composantes que sont l'intonation, le corps et les voiles. Cette analyse poétique s'inscrit dans une très longue phrase qui représente presque une page, construite en quatre temps, les trois premiers consacrés successivement aux bras de la Berma, à son attitude en scène et aux voiles, le quatrième étant une synthèse qui se déploie au moyen d'une longue parenthèse, d'images et de multiples propositions relatives. Les voiles, désignés par « les blancs voiles »<sup>21</sup>,

---

<sup>18</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 346.

<sup>19</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 347.

<sup>20</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 347.

<sup>21</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

sont poétisés par une métaphore filée avec « un cocon fragile et frileux »<sup>22</sup> et par une personnification qui les fait coïncider avec la souffrance qu'ils enveloppent. Le vers est le cœur de toute cette réflexion, défini habilement comme le « corps d'une idée », comparé à « un vêtement purifié, vivifié où elle [l'âme] se diffuse et où on la retrouve »<sup>23</sup>. Voix, gestuelle et voiles sont des enveloppes pour cette âme qui les habite, comme l'illustrent les images qui se superposent et s'amplifient : des coulées de substances diverses traversées par un rayon central et de la matière imbibée de flamme où il est engainé. Cette longue analyse poétique se clôt par une phrase aussi brève que percutante : « Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie. »<sup>24</sup>

Ce passage, par la densité de son analyse et sa richesse poétique, rappelle celui sur la sonate de Vinteuil dans « Un amour de Swann ». Partant d'une expérience vécue – le concert dans un cas, la représentation théâtrale dans l'autre – le narrateur livre son analyse des deux formes d'interprétation, avant de réfléchir à la question de la réception de l'œuvre artistique. Pourquoi avait-il été déçu lors de la première représentation ? La réponse se trouve dans un excès de désir et dans un jugement porté à partir d'idées préconçues. Le talent – celui qu'exprime « l'interprétation large, poétique, puissante » de la Berma<sup>25</sup> – exige au contraire une réaction particulière, individuelle. Se pose également, à partir de cette représentation théâtrale, la question de la hiérarchie entre les œuvres. Or le talent de la Berma montre que la qualité de l'interprétation permet précisément de dépasser le clivage entre œuvres majeures et œuvres secondaires, de même qu'un peintre comme Elstir donne la même valeur artistique à un bâtiment quelconque qu'à une cathédrale. L'art transcende le réel.

En dehors de ces deux grands moments, la Berma reste présente dans l'esprit du narrateur. Dans *Sodome et Gomorrhe*, II, I, Françoise est comparée à la Berma pour sa façon de faire parler ses vêtements et son visage : elle met en valeur ses cheveux blancs pour mieux accuser Albertine – qu'elle n'apprécie pas – de la fatiguer. Le contexte s'y prête : Albertine est allée voir

---

<sup>22</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

<sup>23</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

<sup>24</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

<sup>25</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 349.

*Phèdre* sur les conseils du narrateur. La Berma incarne l'expérience déceptive dans la mémoire du narrateur. Ainsi, à la Raspelière, chez les Verdurin, dans *Sodome et Gomorrhe*, II, II, le souvenir de la Berma resurgit dans une parenthèse : « mon enthousiasme qui, sans cela, les eût agacés un peu, à cause des déceptions qu'il comportait (comme celles que l'audition de la Berma m'avait jadis causées) et dont je leur faisais l'aveu sincère. »<sup>26</sup> Elle fait partie de son monde familial et son récit lui-même porte des traces de familiarité, avec des intrusions d'auteur telles que « comme je l'ai dit »<sup>27</sup>, « On a vu que la fille de la Berma »<sup>28</sup>.

### **La mise à mort de la Berma**

#### *La mort de la Berma par anticipation*

Le héros apprend la mort de la Berma dans l'ouverture d'*Albertine disparue*. Doit-on voir une pure coïncidence entre la disparition d'Albertine et la mort de la comédienne, ou au contraire un lien ? D'autre part, il découvre cette mort en lisant un journal, de même qu'il lisait les affiches pour retrouver le nom de la comédienne. Le journal est aussi le support où il a publié son article, désigné par « l'article dans *Le Figaro* ». La Berma est ainsi liée à ce qu'il a de plus cher, l'amour et l'écriture. Les trois personnages tutélaires que sont la grand-mère, Bergotte et Swann meurent également dans la *Recherche* ; la Berma s'inscrit dans cette chaîne. Quand le héros apprend la nouvelle, il repense aux deux façons différentes dont il avait écouté *Phèdre* et pense, d'une troisième façon, à la scène de la déclaration. Il voit, dans cette scène, une « sorte de prophétie des épisodes amoureux de [s]a propre existence »<sup>29</sup>. Le passage abonde en vers provenant de la scène des aveux de Racine, notamment le célèbre vers : « On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous. »<sup>30</sup> Ce passage qui comporte un ensemble de

---

<sup>26</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 298.

<sup>27</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 572.

<sup>28</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 590.

<sup>29</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 43.

<sup>30</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 42.

citations extraites de la scène des aveux est une addition. Quelques pages auparavant, étaient cités dans la lettre que le narrateur adresse à Albertine des vers du poème de Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. » Dans les moments d'une grande intensité dramatique, d'une forte puissance émotionnelle, les références littéraires s'imposent, comme si elles pouvaient apporter un apaisement à la souffrance. Il est aisé pour le héros-narrateur de faire un parallèle entre les aveux dans *Phèdre* et sa propre situation à l'égard d'Albertine : dire et ne pas dire qu'on aime, faussement dire qu'on souhaite la séparation pour susciter un retour de l'être aimé. À cela s'ajoute le rôle de la jalousie qu'éprouve Phèdre quand elle apprend qu'Hippolyte aime Aricie et c'est un sentiment bien proustien. À travers cette représentation de la passion, se dévoile la mauvaise foi amoureuse comme moyen de persuasion. De nombreuses similitudes se dessinent entre la situation que vit le narrateur et celle qu'a connue Phèdre ; à celles que nous avons citées s'ajoute le fait qu'Hippolyte meurt en prenant la fuite, tout comme Albertine.

Dans *Le Temps retrouvé*, quand le narrateur rentre à Paris, après sa longue absence, il trouve deux invitations, une pour un goûter donné par la Berma en l'honneur de sa fille et de son gendre (elle a été annoncée morte dans le volume précédent), une autre pour une matinée chez le prince de Guermantes. Le narrateur se rend d'abord chez les Guermantes, puis chez la Berma. On assiste à une mise à mort de la Berma, par ses enfants, par ses anciens admirateurs, par Rachel.

#### *Le goûter chez la Berma*

Le goûter de la Berma prend place à la fin du « Bal de têtes ». Deux rencontres parallèles et antithétiques ont lieu, celle de la princesse de Guermantes, réunion mondaine pléthorique et celle de la Berma abandonnée par ses invités (un seul jeune homme est présent). Un deuxième effet de parallélisme antithétique est souligné : il oppose la représentation donnée par Rachel à celle donnée par la Berma. Pour la Berma, Rachel est une « grue », entretenue par Robert de Saint-Loup, qui a réussi à s'imposer socialement : elle reçoit chez la princesse de Guermantes qui n'est autre que Mme Verdurin, autre exemple de dérision sociale. D'autre part, la Berma incarne le drame de la maternité, comme le père Goriot incarne celui de la paternité. Sa fille manifeste la même ingratitude que les filles du père Goriot.

Or, la comédienne nous a été présentée dans le contexte familial du héros, indirectement à Combray puis à Paris, lors du « dîner Norpois » : la déception est grande par rapport aux attentes que la comédienne avait suscitées mais aussi par l'image qu'elle donne d'un tissu familial détruit. La Berma, atteinte d'une maladie mortelle, s'est mise à rejouer pour satisfaire les goûts de luxe de sa fille. La scène de la déclaration à Hippolyte sert encore de référence, suscitant souffrance mais aussi applaudissements. Et pour fêter sa fille et son gendre, elle organise le goûter qui se transforme en « goûter funéraire »<sup>31</sup>. Les représentations qu'elle donne aggravent son état de santé et pourtant son médecin ne s'y oppose pas, par amour pour sa fille. De même, les enfants, grâce à l'argent que leur donne leur mère, font des travaux d'embellissement pour se conformer à la mode et ceux-ci gênent le sommeil de leur mère qui en a tant besoin. La Berma entreprend des tournées où l'on était obligé de la piquer à la morphine, pour maintenir son prestige social face à Réjane<sup>32</sup>, la seconde grande comédienne de l'époque, et ainsi répondre aux attentes égoïstes et cruelles de ses enfants. Le visage de la Berma fait renaître le souvenir de la photographie achetée le jour de l'An et contemplée avec un désir jaloux. Les comparaisons avec la statuaire antique développées lors de la première représentation (le marbre de l'Érechthéion) renaissent, provoquant une description féroce du visage de la Berma, avec « ses artères durcies », « de longs rubans sculpturaux », « une rigidité minérale », « ce terrible masque ossifié »<sup>33</sup>. Le passage du goûter où la Berma est désignée par « Phèdre ou la mort » se termine sur la mention des « gâteaux funéraires »<sup>34</sup> qui à la fois renvoient à l'Antiquité et annoncent la mort. Le destin de la Berma s'achève dans le dénouement du *Temps retrouvé*, conclusion de l'œuvre entière ; c'est dire combien le personnage est important. Par l'oubli qui fait suite à la gloire, le cynisme social est dénoncé. Dans cette fin, les valeurs s'inversent, aussi bien celles de la société que celles de l'art.

---

<sup>31</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.

<sup>32</sup> Marcel Proust connaissait personnellement le fils de Réjane, l'écrivain Jacques Porel. La comédienne mit un appartement à sa disposition quand il dut quitter celui du boulevard Haussmann. Pour la remercier, l'écrivain glissa certains de ses traits dans le personnage de la Berma et la cita furtivement à deux reprises dans son œuvre.

<sup>33</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.

<sup>34</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.



Fig. 3 : Rachel, par Jean-Léon Jérôme 1824-1904, collection du musée d'Orsay, (<https://commons.wikimedia.org/>)

*La Berma et Rachel*

Rachel juge la Berma avec condescendance et mépris, déclarant à l'ami de Bloch qui vient de la féliciter et qui l'interroge sur la Berma : « ce n'était pas au fond du vrai talent, elle n'aimait que des horreurs, mais enfin elle a été utile, certainement ; elle jouait d'une façon plus vivante que les autres, et puis c'était une brave personne, généreuse »<sup>35</sup>. Quand il lui dit : « Elle ne disait pas très bien les vers ? », elle répond « Oh ! ça, elle n'a jamais su en dire un ; c'était de la prose, du chinois, du volapük, tout, excepté un vers. »<sup>36</sup> On ne peut mieux faire part de roserie, pour reprendre un terme de Proust. Le

---

<sup>35</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 580.

<sup>36</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 580.

dernier coup de poignard asséné à la Berma lui vient de ses enfants qui ne résistent pas à l'envie de se rendre chez la Princesse de Guermantes et la quittent alors qu'elle crache le sang. Ils s'humilient en demandant une invitation à Rachel qui non seulement les maintient à distance avant de la leur accorder mais aussi prend plaisir à faire souffrir la Berma en lui racontant la scène avec ses enfants. Ce coup porté à la Berma fut mortel, selon les termes utilisés par Proust ; s'y ajoute, dans la bouche de Rachel, l'idée d'assassinat. Et le passage se conclut ainsi : « les grandes tragédiennes meurent souvent victimes des complots domestiques noués autour d'elles, comme il leur arrivait tant de fois à la fin des pièces qu'elles jouaient. »<sup>37</sup> Le théâtre suscite une mise en scène de la cruauté incarnée par l'arrogance triomphante de Rachel.

### Conclusion

Le rapport que le héros entretient avec le théâtre est d'abord affectif : Gilberte aux Champs-Élysées et la Berma se rejoignent pour lui en tant que projection dans un imaginaire déçu. Le théâtre a une place particulière dans *À la recherche du temps perdu*. Certes, les temps forts de l'œuvre qui mettent en scène la Berma correspondent à trois épisodes narratifs bien délimités mais les références à la comédienne sont éparses dans l'ensemble de l'œuvre. La première rencontre sert souvent de référent à des situations diverses signifiant la désillusion. La représentation théâtrale est un témoignage sociologique en même temps qu'une expérience esthétique. Elle sert de révélateur de vérités philosophiques, à propos de la perception erronée, ou du rapport à la vérité et à la réalité. Proust réhabilite le théâtre qui, pour l'opinion de l'époque et même pour celle du père du héros, était un sous-art, un art immoral, un art dangereux. Il fait de l'interprétation un art à part entière, l'équivalent des chefs-d'œuvre artistiques. Sa conception est encore classique dans la mesure où le vers est le point de focalisation mais il sait donner de l'importance à la gestuelle, au costume et surtout à la voix. Certes, cette dernière est d'abord un attribut du modèle, Sarah Bernhardt, mais elle s'inscrit aussi dans une

---

<sup>37</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 592.

chaîne sémantico-poétique propre à la *Recherche* qui valorise le doré, celui de l'ensoleillement de Balbec et aussi celui de la voix de la Berma<sup>38</sup>. L'interprétation théâtrale est très souvent mise en parallèle avec les autres arts. Danièle Gasiglia-Laster le constate : « Comme Elstir, la Berma fond les éléments, abolit les ruptures et les démarcations [...]. Bien plus, elle a son style, comme un peintre ou un musicien. »<sup>39</sup> Et d'ailleurs la critique rappelle que dans les premières versions, la Berma était appelée la Brema, célèbre chanteuse wagnérienne. Le mérite de Proust aura été d'élever l'interprétation au rang des arts considérés comme majeurs et de nous avoir rendu sensibles, dans son roman, à « ce que la Berma dégageait de poésie personnelle »<sup>40</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., « Bibliothèque de La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1987-1989, rééd. vol. 4 : 1995.  
*Bulletin Marcel Proust* n° 69, Numéro spécial, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, prix Goncourt 1919. Illiers-Combray : SAMP, 2019.  
*Proust et Alain-Fournier. La transgression des genres. 1913-1914*, sous la direction de Mireille Naturel, Préface d'Agathe Corre-Rivière, Postface de François Bon. Paris : Honoré Champion, 2017.

*Mireille Naturel* is Senior Lecturer at the University Sorbonne Nouvelle-Paris 3 and is habilitated to coordinate doctoral theses. She is the director of the *Bulletin Marcel Proust* and is in charge of the "Proust" research team at the Sorbonne Nouvelle's CRP19. She is the author of *Proust et Flaubert: un secret d'écriture* (Rodopi, 1999; re-edited in 2007), *Proust et le fait littéraire* (Champion, 2010; re-edited in 2012). She edited several volumes, the latest being *Littérature et médecine : le cas de Proust* (Hermann, 2018).

---

<sup>38</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 433.

<sup>39</sup> Danièle Gasiglia-Laster, « Théâtre et théâtralité dans les *Jeunes filles* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, (Numéro spécial, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, prix Goncourt 1919, SAMP, Illiers-Combray, 2019), 139-152.

<sup>40</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 354.