

LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE (Proust, *Sodome et Gomorrhe*)

DE LA MÉTAPHORE STRUCTURANTE AU MODÈLE THÉORIQUE IMPLICITE

Introduction

Le point de départ de cette étude est une réflexion critique suscitée par un ouvrage par ailleurs fort stimulant, celui de Livio BELLOÏ, *La scène proustienne*¹. La thèse de Livio Belloï est la suivante : les interactions sociales, dans l'œuvre romanesque de Marcel Proust, obéissent parfaitement aux différents aspects du modèle des interactions sociales que propose Goffman² : la distinction entre la scène et les coulisses, la distribution des rôles, la structure dramatique des interactions, leurs incidents et leurs péripéties s'expliquent alors à partir de la métaphore théâtrale qui sert de fondement au modèle de Goffman.

Mais la démarche adoptée par Livio Belloï néglige un fait essentiel, qu'elle exploite pourtant abondamment : la métaphore théâtrale est déjà présente chez Proust, et elle y est largement développée et exploitée sous tous ses aspects ; la référence à Goffman n'apparaît plus alors, dans ce cas, aussi explicative qu'il semblait au premier abord. Il faudrait se poser cette question, certes naïve, mais bien utile en l'occurrence : qui a inventé la métaphore théâtrale pour comprendre les interactions sociales ? Proust ou Goffman ? La primeur de la découverte reviendrait à Proust, s'il n'y avait par ailleurs une longue tradition, dans la culture européenne, qui fait du théâtre un modèle de la vie individuelle aussi bien que collective. Reste à savoir si Proust parvient, en cela, à une modélisation cohérente des phénomènes qu'il s'efforce de saisir.

Il faut donc, pour compléter la démonstration, vérifier si l'usage qu'il fait de la métaphore théâtrale vise les interactions sociales en général nous montrerons que ce n'est pas le cas, et si son domaine d'application se limite aux interactions sociales ce sera un autre volet de cette étude : notre hypothèse de travail, en effet, est que Proust a inventé, par le moyen de cette métaphore, un modèle herméneutique qui est à la fois plus spécifique, plus complexe, plus efficace et de plus grande portée que celui de Goffman.

La démonstration se fera en cinq actes :

- * Acte 1 : La naissance d'un modèle théorique (1) : les rôles et les acteurs
- * Acte 2 : La naissance d'un modèle théorique (2) : la salle, la scène et les coulisses
- * Acte 3 : Les connexions thématiques avec l'inversion sexuelle et la judéité
- * Acte 4 : Les quatre dimensions de la configuration (institution, fiction, représentation, mention)
- * Acte 5 : Le théâtre du monde, au-delà des interactions sociales.

Chaque "acte" de la démonstration sera lui-même une suite ordonnée de *scènes*, choisies dans *Sodome et Gomorrhe*, et qui fournissent chacune un nouvel argument.

¹ Livio BELLOÏ, *La scène proustienne*, Paris, Nathan, 1993

² Tel qu'il le développe, par exemple, dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, ????

Dans une perspective sémiotique, l'enjeu est de taille : il s'agit en effet de scruter, à l'intérieur même du texte, les conditions d'émergence d'un modèle théorique, une sorte de *méta-sémiotique immanente*, à l'intérieur du discours, qui fournit la clé interprétative d'une très grande part des figures, des acteurs et des situations romanesques. A cet égard, le travail théorique d'un Goffman, par exemple, consisterait à externaliser, à généraliser, et à soumettre à de nouvelles conditions épistémologiques, de tels modèles internes.

La question n'est plus alors celle de l'antécédence de l'un ou de l'autre, mais celle de la relation (d'adéquation ou d'inadéquation) entre modèles internes (méta-sémiotiques non scientifiques) et modèles externes (méta-sémiotiques scientifiques)³. L'analyse du texte proustien devrait même permettre de montrer (telle est en tout cas notre seconde hypothèse) que le "modèle théâtral", tel qu'il est mis en œuvre dans *Sodome et Gomorrhe*, présente déjà quelques propriétés d'une "méta-sémiotique scientifique" : réduction de la diversité des occurrences à une schématisation unique, utilisation hypothético-déductive, voire analytique (et pas seulement analogique) du modèle, débrayage et transitivité de la dimension méta-sémiotique (et non seulement "réflexivité").

Enfin, comment repérer les connexions qui, à partir du discours-énoncé, signalent les moments où nous avons affaire à cette activité énonciative de "modélisation" ? La plus évidente, et que rappelle l'intitulé de cette étude, est la connexion rhétorique, qui fait du théâtre un modèle analogique de certains aspects de la vie sociale, ou d'autres configurations discursives ; mais il y en a d'autres, notamment les occasions où le modèle théâtral apparaîtra comme une hypothèse explicative, en réponse à une question qui prend forme dans la narration elle-même. Plus généralement, les connexions les plus fréquentes dans *Sodome et Gomorrhe* seront des situations critiques du fonctionnement social, où, justement, le modèle théâtral fournit une explication et une interprétation alternative : que ce soit à propos de la vie mondaine ou de la vie sentimentale, tout autant que de l'inversion sexuelle ou de la judéité des personnages, le modèle herméneutique fourni par la métaphore théâtrale prend à contre-pied les interprétations les plus courantes, celle de la *doxa* sociale et culturelle. Le modèle théâtral se présente alors comme un modèle en opposition et en contraste, susceptible de nous épargner les poncifs et les interprétations stéréotypées de la vie sociale.

Acte 1. La naissance d'un modèle théorique : rôles et acteurs

Scène 1 (p. 470).⁴ ACTEURS, RÔLES ET ACTANTS

Le directeur du palace de Balbec se met à découper des dindonneaux, mais le narrateur regrette de ne pouvoir assister à cette activité, car elle est rare, insolite et adoptée en quelque sorte par "dérogation" ; c'est alors que, pour faire comprendre la valeur de cette rareté, il extrait, de la liste de choses rares qu'il n'a pas vues, et qu'il avance en guise d'équivalents, une seule d'entre elles, apparemment parce que c'est *la plus adéquate* : les rares occasions où un grand comédien (Coquelin) avait choisi de jouer des rôles de figurants muets et immobiles.

La métaphore théâtrale repose donc d'abord ici sur la distinction entre *acteur* (Coquelin) et *rôle*

³ Le problème sous-jacent peut être formulé par la métaphore de l'"étai" épistémologique : l'activité de modélisation est prise en "étai" entre l'adéquation aux objets et la cohérence théorique.

⁴ Les indications de pagination des différentes "scènes" sont celles de l'édition Gallimard, collection Folio.

(figurant muet et immobile), et permet de comprendre le décalage qu'il y a entre la fonction du directeur (en tant qu'*acteur* du palace-théâtre) et le *rôle* qu'il se complaît à jouer (en tant que "découpeur de volailles").

On se trouve là dans une situation limite entre métaphore et modèle théorique général : la distinction entre *acteur* et *rôle*, voire le décalage entre l'importance d'un acteur et le rôle qu'il joue, ne sont pas aujourd'hui considérés comme relevant d'une métaphore théâtrale : la sémiotique narrative, la sémiologie des actants et des acteurs se sont depuis longtemps approprié cette distinction pour en faire un thème de discussion théorique autonome. Il n'en reste pas moins qu'à l'époque de Proust, cet usage théorique autonome n'existait pas, et que, par ailleurs, parmi les sources de Greimas, Souriau, théoricien des actants et de rôles dramatiques, figure parmi les premiers⁵, juste après Propp⁶.

On peut donc assister ici à la naissance d'un modèle théorique de grande notoriété et de grand avenir, sous la forme d'une simple extension métaphorique, du domaine théâtral vers le domaine hôtelier ; mais ce déplacement n'est pas un hapax, loin de là, comme on va le voir.

Toutefois, il faut tout de suite remarquer que l'apparition de cette distinction, voire de sa problématisation, est liée à un dysfonctionnement (ou à un fonctionnement particulier ou étrange) de la relation entre *acteur* et *rôle* : Proust ne prend pas la peine de nous signaler que l'*acteur* qui porte le titre de "Directeur" joue un *rôle* de directeur, c'est-à-dire qu'il en assume tous les parcours figuratifs prévisibles ; en revanche, il s'intéresse au moment où l'acteur "Directeur" joue un rôle de "découpeur de dindonneaux". En termes de modélisation, il s'agit donc de savoir ce que cherche à saisir la métaphore théâtrale, et dans cet exemple, on voit bien que le phénomène à saisir ne relève pas des relations sociales ordinaires : tout se passe comme si le modèle théâtral permettait de saisir *des relations sociales hors normes*, qui constitueraient, tout comme le découpage des dindonneaux pour un directeur d'hôtel, un rite ou un jeu, construit comme *une représentation de second degré* par rapport aux relations sociales habituelles.

Il y a en effet de la "pose", pour un grand comédien, à jouer les hallebardiers en fond de scène, comme il y a de la "pose", pour un directeur d'hôtel, à découper des volailles à la place de ses cuisiniers. La "pose" c'est le rôle au second degré, celui que l'on joue à l'intérieur de notre rôle social de base, et qui, par conséquent, s'affiche ostensiblement en tant que rôle, sur le fond de notre identité sociale quotidienne : il se reconnaît alors à cette légère touche d'exagération, d'imprévisibilité ou de réflexivité, à cette touche "modale"⁷, donc, qui signale qu'on a déjà quitté la simple socialité.

Faisons encore un pas. Là où nous remarquons que le personnage joue ostensiblement un rôle, nous comprenons du même coup que le sujet d'énonciation nous offre en miroir une clé de lecture de l'acteur ; le rôle qui pose problème, en somme, se présente comme un indice et un connecteur entre d'une part le fonctionnement narratif de l'énoncé, et, d'autre part, une réflexion sous-jacente sur la relative indépendance entre acteurs et rôles. Ce serait, au sens strict, un connecteur méta-sémiotique, qui signale en une position donnée du discours un point d'ancrage particulier pour un commentaire méta-sémiotique virtuel.

⁵ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986 [Paris, Seuil, 1966], pp. 175-176. L'ouvrage de Souriau mentionné est *200 000 situations dramatiques*.

⁶ Mais, à la différence de V. Propp, Souriau n'a pas eu la chance d'être mis au premier plan et légitimé, aux yeux des structuralistes, par Lévi-Strauss...

⁷ Nous devons à Ivan Darrault la proposition (orale) suivante : en termes de modalisation du sujet, il y aurait ici une tentative pour passer du statut de "non-sujet" programmé pour des parcours stéréotypés, au statut de "sujet" proprement dit, qui s'efforcerait d'inventer ses propres parcours. C'est, en effet, une des latitudes ouvertes par l'indépendance ici postulée entre les parcours figuratifs stéréotypés de l'acteur et les rôles qu'il est susceptible de jouer.

Modèle de socialité ou modèle de marginalité ?

Jupien et Charlus jouent ensemble “la scène des deux muets” : Charlus *prenait un air fat, négligent, ridicule*; Jupien *prenait des poses* (dans le détail : des poses de la tête, de la taille, du poing, de la hanche, et du derrière saillant).

Si les deux savent se donner la réplique en silence, c’est *comme selon les lois d’un art secret*. C’est pourquoi chacun sait *tenir sa partie à l’improvisiste dans cette sorte de scène des deux muets*.

Il y a un code qui définit des rôles (thématiques & figuratifs) et leur répartition ; un code secret (pour l’observateur), mais dont l’existence est tout de même trahie par le décalage entre acteurs et rôles, décalage qui s’exprime dans des “poses”, c’est-à-dire dans des expressions qui se donnent à la fois comme (1) en elles-mêmes stéréotypées, artificielles et/ou exagérées, (2) coordonnées et “en dialogue” avec les poses de l’autre. Elles constituent alors les “figures” d’un parcours figuratif suivi à deux acteurs, et d’une sorte bien particulière, puisque le trait d’exagération ou de figement stéréotypé qui les caractérise signale à l’observateur l’existence d’un “système de rôles” (voire d’un “jeu de rôles”), qui se superpose aux rites de l’échange social ordinaire.

Cette première remarque permet de distinguer soigneusement entre (1) le niveau des interactions sociales proprement dites, et *qui n’est pas visé ici par l’énonciateur*, et (2) le niveau des interactions proprement théâtralisées (ici, en l’occurrence, les interactions de la séduction homosexuelle). Cette différence sera toujours valide : la métaphore théâtrale modélise les relations entre invertis (et avec les non-invertis), les relations entre juifs et non-juifs, les relations mondaines, etc., mais jamais les interactions sociales au premier degré ; en d’autres termes, la question des acteurs et de leurs rôles sert à traiter de l’homosexualité, des diverses identités religieuses et culturelles, voire de la mondanité, *mais pas de la socialité en général*.

L’inversion comme représentation de représentations

Le “code secret” implique que les acteurs (et non les rôles) appartiennent à une sorte de confrérie ou de corporation spécifique, qui se partage le secret du code, et qui définit dans et par l’usage les figures typiques des rôles.

La notion même de “rôle” implique que les identités empruntées soient à la fois (1) fictives par rapport à l’identité même de l’acteur, (2) parfaitement cohérentes avec les autres identités affichées comme rôles, (3) des simulacres vraisemblables et correctement représentés d’identités bien réelles celles-là. Le fait même qu’il y ait, par contraste avec les identités sociales, “fiction” et “simulacre”, indique bien que le modèle théâtral permet de décrocher de la socialité ordinaire.

En d’autres termes, la “socialité ordinaire” (celle saisie par le modèle de Goffman) et la “socialité théâtralisée” (celle que cherche à saisir Proust) ne se jouent ni sur la même scène, ni dans les mêmes espaces modaux, puisque le second est d’emblée posé comme “simulé”, “fictionnel” et à peine vraisemblable, par rapport au premier.

En clair, dans l’inversion, les hommes jouent (sur le mode de la représentation codifiée et fictive) un rôle qui ne peut être défini qu’en tant que représentation de l’identité féminine. L’identité représentée (le rôle) est l’identité féminine, l’identité de représentation (l’acteur) est l’identité masculine. On comprend alors que la métaphore théâtrale, notamment parce qu’elle implique les distinctions entre acteur et rôle, entre “identité de représentation” et “identité représentée”, est bien plus qu’une analogie de l’inversion ; elle impose à cette dernière une structure et un modèle sémiotique que les conceptions ordinaires ne sauraient soutenir, et avec

lesquelles elle entre en conflit : pour “jouer” l’inversion sexuelle, il faut se transporter dans cet espace fictionnel des simulacres théâtralisés, et qui autorise alors tous les “emboîtements” de la fiction dans la fiction. Cet aspect du modèle théâtral échappe complètement si l’on part de l’hypothèse qu’il sert seulement à rendre compte de la socialité en général.

Cette hypothèse se vérifie une vingtaine de pages plus loin. La scène fera en effet l’objet d’un long développement sur la double identité des invertis (ici, celle des “hommes / femmes”) qui repose entièrement sur *la mobilité des “rôles” par rapport aux identités de base*. C’est par exemple le cas (p.24) quand Proust examine une certaine sorte d’inversion au second degré : celle des invertis masculins qui aiment les femmes ; en effet, ce sont des invertis *qui donnent au plaisir matériel d’impérieuses localisations*, et qui, par conséquent, *peuvent prendre avec [les femmes] le même plaisir qu’ils pourraient prendre avec un homme*. Le jeu de rôles qui s’installe alors a quelque chose de vertigineux :

Car dans les rapports qu’ils ont avec [les femmes], ils jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d’une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu’ils trouvent chez l’homme, si bien que l’ami jaloux souffre de sentir celui qu’il aime rivé à celle qui est pour lui presque un homme, en même temps qu’il le sent presque lui échapper, parce que, pour ces femmes, il est quelque chose qu’il ne connaît pas, une espèce de femme.

La métaphore théâtrale est la seule qui permette de restituer cet abîme de “représentations de représentations” (au sens de la *mise en abîme*, du *théâtre dans le théâtre*) : un acteur joue un rôle qui consiste lui-même, en tant que rôle, à jouer un rôle ou un autre, selon le rôle adopté par son ou sa partenaire. C’est pourquoi, à la page précédente (p. 23), au moment même où la longue digression sur la “race” des invertis, comparée à la “race juive”, prend fin, et au moment où cette digression revient sur la question de l’ “identité plurielle”, la métaphore théâtrale refait surface, sous la forme, cette fois, d’une simple comparaison allusive, avec le théâtre de Shakespeare, où les rôles de filles étaient joués par des garçons.

Cet “abîme” des représentations repose sur une propriété des espaces fictionnels : la possibilité d’emboîtements spatiaux (à chaque jeu de rôle son espace de simulation), et la récursivité de ces emboîtements. En revanche, un espace de représentation fictionnel qui s’efforcerait d’être vraisemblable devrait renoncer à une telle propriété.

En somme, la “normalité”, en amour, se contente de l’adéquation entre l’être (homme ou femme) et le faire (masculin ou féminin) : les jeux sont faits, et, même s’il y a représentation sociale, chacun y joue toujours le même rôle, comme l’Arlequin dans la comédie italienne ; en revanche, l’inversion, c’est le jeu dans le jeu de l’amour, c’est la représentation baroque, toujours susceptible d’accueillir en son sein une représentation, qui elle-même..., etc. Il serait ici bien difficile de soutenir plus longtemps que la métaphore se contente de transposer un domaine dans un autre ; elle le schématise et le modélise d’une manière peu prévisible, c’est-à-dire d’une manière qui dépasse une analogie intuitive : de toute évidence, dans cette conception de l’inversion comme “représentation d’espaces fictionnels mis en abîme”, il y a une question en suspens, un problème à résoudre...A titre de pierre d’attente, indiquons-en seulement les horizons : que deviennent, en effet, dans cette mise en abîme, les rôles sociaux conventionnels relevant de l’espace de premier degré ? Que deviennent les conventions et les normes ? On a déjà suggéré que ces espaces fictionnels emboîtés étaient systématiquement ceux de la transgression, de l’imprévu ou de l’étrange. La question reste pourtant ouverte, car l’ “étrange”, l’ “imprévu” et le “transgressif”, qui fonctionnent comme des “connecteurs” de modélisation, ne s’opposent pourtant pas catégoriquement au “social” et au “conventionnel”.

Scène 3 (p. 142). LE MODÈLE DE LA VIE MONDAINE

Lors d'une visite chez Odette Swann, Mme d'Epinoüy découvre un salon très animé :
...comme grâce à un changement à vue dans une féerie, elle reconnut dans des figurantes éblouissantes, [...] les altesses, les duchesses...[...]...le marquis du Lau, le comte Louis de Turenne, ...[...] servaient de panetiers et d'échansons. La princesse d'Epinoüy, comme elle mettait, sans s'en rendre compte, la qualité mondaine à l'intérieur des êtres, fut obligée de désincarner Mme Swann et de la réincarner en une femme élégante.

Pour apprécier le rôle de cette métaphore (*féerie, figurantes, servir de...*) il faut préciser que la position sociale de Mme Swann, ancienne Odette de Crécy et courtisane, est très discutée; Mme d'Epinoüy arrive donc en pensant visiter une bourgeoise demi-mondaine. La *révélation* prend la forme d'une représentation théâtrale, avec figurantes, rôle principal et domestiques, car ce que découvre la visiteuse, c'est bien *la fiction de la vie sociale mondaine*, dissociée de la vie sociale réelle comme peut l'être une pièce de théâtre de la vie quotidienne.

A l'intérieur de cette scène, la position dominante et *élégante* de Mme Swann est *vraie*, tout comme la position de figurantes et de domestiques, tenue par des nobles ; vues de l'extérieur, ces positions et rôles ne sont qu'une fiction provisoire, un jeu de rôles qui ne peut fonctionner que parce que tous les participants acceptent la *suspension d'incroyance* qu'il exige. Plus tard (p. 143), l'apparition publique d'Odette avec son groupe mondain au théâtre (lors d'une répétition générale d'une pièce de Bergotte), que personne n'aurait crue possible, fait l'effet d'un *vrai coup de théâtre*.

Mais, si les nobles étaient de fait transformés en domestiques et figurantes, habillés comme tels, se comportant comme de vrais acteurs sur une scène de théâtre, tout l'effet de la scène serait perdu. La condition *sine qua non* est donc que les nobles restent nobles en jouant des rôles de domestiques, tout comme les invertis masculins doivent absolument rester hommes pour jouer des rôles féminins (Proust ne manque pas, d'ailleurs, de ridiculiser les invertis qui s'habillent en femmes, ou de se désintéresser de leur cas). La "scène proustienne" est donc bien particulière, puisque les rôles qu'on y joue ne doivent pas suspendre les parcours figuratifs les plus typiques des acteurs ; en d'autres termes, l'espace fictionnel doit bien être *emboîté* dans l'espace social, pour le contredire, et non se substituer à lui.

Mme d'Epinoüy fait donc partie de ces gens qui n'ont ni la science ni la perspicacité sociale du narrateur, et qui n'ont pas compris que toute la vie mondaine reposait sur une certaine indépendance entre l'*identité sociale*, d'un côté, et le *rapport acteur / rôle*, de l'autre. L'identité sociale, c'est toujours, pour l'une, ex-demi-mondaine, épouse d'un riche bourgeois juif, et, pour les autres, altesses, duchesses, comtes et marquis. Et le rapport "acteur / rôle", c'est celui que définit la "position mondaine" relative de chacun : avoir une "position" dans le monde, c'est être en mesure de tenir un rôle de premier plan dans l'espace de simulation fictionnelle, et non avoir une identité sociale de premier plan. Le "monde" n'est donc pas une partie de la société, un groupe social plus ou moins fermé, mais un espace social théâtralisé et simulé qui s'emboîte à l'intérieur de l'espace des identités sociales.

La possibilité même de saisir la vie sociale de Mme Swann à travers la grille de lecture d'une "représentation" suffit en somme à prouver qu'elle est une "vie mondaine". En d'autres termes, le modèle théâtral est devenu le critère de reconnaissance d'une sémiotique mondaine.⁸

⁸ Il serait donc particulièrement hâtif (et abusif) d'en conclure que le modèle théâtral est, pour Proust, destiné à saisir le fonctionnement des interactions sociales.

Acte 2. La naissance d'un modèle théorique : salle, scène et coulisses

Scène 1 (pp. 9-10). LA SCÈNE ET LES COULISSES : UNE MISE EN SCÈNE INVRAISEMBLABLE

Le risque, le hasard et le naturel

Lors de la rencontre entre Jupien et Charlus, et particulièrement au moment de leur “conjonction” sexuelle, la position et le parcours de l'observateur sont très précisément décrits comme *imprudents* et *invraisemblables*, en même temps que définis comme le ressort de toute la *mise en scène*.

L'imprudence et l'invraisemblance tiennent simplement au fait qu'au lieu de passer à l'intérieur des bâtiments pour espionner Charlus et Jupien, le narrateur choisit de couper au plus court, au risque d'être lui-même surpris, soit par les protagonistes, soit par les habitants de la cour. Il explique cette “prise de risque” de trois manières : (1) l'impatience ; (2) un bref rapprochement avec la “scène” de Montjouvain :

...un obscur ressouvenir de la scène de Montjouvain, caché devant la fenêtre de Mlle de Vinteuil..., qui lui permet d'identifier une sorte de “coïncidence”, nécessaire à ce type de “mise en scène” :

De fait, les choses de ce genre auxquelles j'assistai eurent toujours, dans la mise en scène, le caractère le plus imprudent et le moins vraisemblable, comme si de telles révélations ne devaient être que la récompense d'un acte plein de risques, quoiqu'en partie clandestin.

(3) un goût passager pour le risque physique et les démonstrations de courage, sur une autre isotopie (isotopie militaire, sous l'influence de Saint-Loup), qui lui fait percevoir par ailleurs le théâtre de la rencontre entre Jupien et Charlus comme le “théâtre des opérations” (p. 10).

Mais au-delà de la diversité des explications, et même des nombreux commentaires sur le “voyeurisme” inhérent à ces situations, l'“imprudence” et l'“invraisemblance” de la mise en scène reposent sur deux propriétés élémentaires, proches parentes, le *hasard* et le *risque*.

Dans les lignes qui précèdent ces considérations sur les imprudences du narrateur, la conjonction entre les deux partenaires a été longuement fondée comme *strictement due au hasard*, le hasard étant par ailleurs considéré comme une *ruse de la nature*, qui permet à ceux qui sont faits l'un pour l'autre de se rencontrer, malgré les obstacles nécessaires qui les séparent, et en particulier *malgré les obstacles sociaux*. Le *risque*, du côté du narrateur consiste aussi à *se livrer au hasard*, pour se conjoindre lui-même à cette scène inespérée, invraisemblable, contingente.

D'où l'“impatience”, car l'improbable conjonction des planètes sera éphémère, et la synchronisation des deux “hasards”, celui de la conjonction mise en scène et celui de la position d'observation, ne se reproduira pas. D'où, bien sûr, l'apparente règle de construction de ce genre de scènes (cf. Montjouvain), puisque la position de l'observateur doit obéir à la même condition modale (la *contingence*) que la rencontre elle-même.

La modalité principale de la mise en scène est donc la *contingence*, et cette *contingence* contribue explicitement, si l'on en croit l'énonciateur, à *naturaliser* la représentation théâtrale : en effet, ces hasards et ces coïncidences sont des *ruses de la nature*, pour lui ôter tout caractère de convention sociale. En effet, tout se passe comme si l'“improbable coïncidence” entre les deux hasards, celui qui engendre la scène et celui qui décide de la position d'observation, en ouvrant la porte d'un autre univers, à l'intérieur de l'univers social, donnait accès à la *nature profonde des acteurs* : si l'univers social est défini par des normes, des usages et des parcours stéréotypés, en somme par des “devoir-être”, l'“ouverture” correspond alors à la contingence (“ne pas devoir être”), et cette contingence, en suspendant les normes et conventions, redonne libre cours au *naturel*. On aboutit alors à cette situation paradoxale, et peu prévisible, sur laquelle nous reviendrons, selon laquelle le

nouvel univers qui s'actualise est plus "naturel" que l'univers social dont il se détache, grâce à la rupture contingente.

La relation entre les deux types d'espaces se précise, puisque nous en connaissons maintenant la teneur modale, mais au prix d'une découverte : au lieu d'une "représentation de représentations", l'espace qui s'ouvre est celui de la nature, c'est-à-dire du *non-représenté par excellence*.

Frontières menacées

Mais en quoi la position et le parcours de l'observateur sont-ils "risqués" ?

Passer par la cour, c'est passer sur la *scène* de la représentation ; passer par les bâtiments et les caves, c'est passer par les *coulisses* de la même représentation. Le narrateur choisit donc, en traversant la cour, de prendre le risque d'une assimilation avec les protagonistes, le risque d'être happé dans la représentation, s'il est surpris par des observateurs occasionnels extérieurs, ou le risque, enfin, de compromettre la représentation, par sa présence même, s'il est surpris par les protagonistes.

La métaphore théâtrale retrouve ici tout son pouvoir explicatif : la séparation des lieux (la scène, les coulisses et la représentation) est une condition pour que la représentation soit pleinement une représentation. En effet, en passant des coulisses à la scène, les comédiens deviennent des acteurs qui jouent un rôle ; et, en repassant par les coulisses, ils peuvent même changer de rôle ou se préparer à leur rôle. De la salle à la scène, le spectateur saisit le spectacle, mais le perturbe s'il franchit la frontière⁹ ; le spectateur peut aller de la salle aux coulisses, sans perturber la représentation, dans la mesure où il n'aura affaire à ce moment qu'à des comédiens, et non à des acteurs en représentation.

Il est clair que le "risque" pris par le narrateur est soit de perturber la représentation, soit d'y entrer : dans les deux cas, *il la dévoie et la pervertit à son profit ou à ses dépens*. Cette condition du voyeurisme (être sur la frange de la représentation, en jouir tout en restant extérieur, mais toujours susceptible de la perturber par une présence trop sensible) est explicitée très simplement et très sûrement par la métaphore théâtrale : *passer par la cour plutôt que par les caves, c'est passer par la scène ou sur ses bords plutôt que par les coulisses*. Le texte du roman exploite certes la distinction entre *coulisses* et *scène*, mais pour en explorer une réalisation problématique.

Il faut ici confronter deux des propriétés de ces espaces théâtralisés : d'un côté, l'effet du "rôle" et de la "pose" exige que les caractéristiques de l'acteur soient encore perceptibles, et que l'espace fictionnel soit emboîté dans l'espace social, et non substitué à lui ; de l'autre, ici-même, pour que la condition modale (la *contingence*) du passage de l'un à l'autre soit vérifiée, il faut que la frontière entre scène, coulisses et salle reste fragile, indécise, et que cette fragilité, facteur de risque et de hasard, garde tout leur prix aux improbables *coïncidences*. Cette dernière propriété spécifie la nature de l'*emboîtement des espaces* : dans l'espace théorique qui se dessine (espace du modèle ou espace mental, peu importe), la relation d'emboîtement est une *surimpression contingente et fugace*, une superposition éphémère d'un espace "translucide" sur un autre.

En cet exemple, encore une fois, ce n'est pas le fonctionnement standard du modèle théâtral qui intéresse le romancier : ce sont les limites du fonctionnement, les conditions nécessaires et élémentaires, et les situations indécises où la représentation révèle sa fragilité : ce que le hasard a fait (la coïncidence improbable), le hasard peut le défaire. En somme, le discours romanesque n'accueille que des situations critiques, qui autorisent une *problématisation* de la mise en scène des relations sociales, et constituent, comme nous le signalions plus haut, des zones de connexions entre le fonctionnement narratif de l'énoncé et une énonciation théorique et réflexive sous-jacente.

⁹ Comme c'est le cas dans *Les Fâcheux* de Molière

Les deux mouvements se rejoignent : d'un côté, la contingence ouvre la porte d'un univers plus "naturel" que l'univers social de référence ; de l'autre, la situation critique ouvre la porte d'une réflexion méta-sémiotique sur le modèle théâtral. Pour accéder à une énonciation réflexive et méta-sémiotique, il faut donc se détacher des nécessités internes de l'énoncé narratif, il faut que l'activité énonciative apparaisse provisoirement autonome et non-motivée (d'où la contingence, d'où l'exploration des cas limites).¹⁰

Scène 2. LA SALLE ET LES COULISSES, LE CHEMIN DE FER ET L'AUTOMOBILE

Fiction, réalité & contingence(s) (p. 394)

Découvrir une ville en chemin de fer et la découvrir en automobile, c'est comme arriver dans un théâtre par la salle ou par les coulisses : la voyage de découverte en automobile est au voyage de découverte en chemin de fer ce qu'un spectacle vu des coulisses est au même, vu de la salle.

Ce système semi-symbolique suscite une forte discontinuité sémantique entre la salle et les coulisses du théâtre. Dans le texte de Proust, il se déploie ainsi :

CHEMIN DE FER	AUTOMOBILE
Salle de théâtre	Coulisses du théâtre
Gare	Rues
<i>une grande demeure vide qui porte le nom de la ville</i>	<i>"La belle mesure de la terre"</i>
la matérialise et la rend accessible	
<i>Un but soustrait aux contingences de la vie ordinaire</i>	<i>s'arrêter à demander un renseignement à un habitant, tâtonnements, chassés-croisés de la perspective</i>

La métaphore théâtrale permet de distribuer des modalités et des valeurs sur deux pratiques différentes du voyage :

- (1) l'une, celle de la position d'un spectateur dans une salle, qui attend qu'un texte virtuel prenne corps et se réalise sous ses yeux (le chemin de fer) ; le *but soustrait aux contingences de la vie ordinaire* dit assez bien qu'on est dans l'ordre de la fiction (la *suspension d'incroyance*) et de la rupture de nécessité (*soustrait aux contingences*)¹¹ ;
- (2) l'autre, celle du visiteur indiscret des coulisses, qui est d'emblée confronté à toutes sortes de réalités contingentes et néanmoins contraignantes, entre lesquelles il faut choisir, trier, et qui sont alors régies par le "pouvoir faire", le "savoir faire" et le "devoir faire".

Mais ces deux dispositifs modaux et ces deux régimes énonciatifs pourraient passer, dans la conception

¹⁰ Cette clause de "non-motivation" (un segment textuel semble ne plus être motivé ou explicable par la logique du récit) est invoquée par Christian Metz, dans *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris, Klincksieck, 1985), comme principe de repérage des marques énonciatives dans un film.

¹¹ Une précision terminologique et lexicologique s'impose ici : nous avons employé "contingence" en son sens logico-sémiotique (à savoir ce qui "peut ne pas être" ou qui "ne doit pas être") : en ce sens, la contingence maintient ouverte une alternative entre "être" et ne "pas être"; mais, de cette acception héritée de la philosophie, a été dérivée dans un usage moins technique une autre acception, celle même dont Proust fait ici usage, et qui est équivalente à "accessoire", "inessentiel", mais "contraignant" ; paradoxalement, du point de vue sémantique, le sens dérivé inverse la valeur modale : ce qui n'est pas essentiel, et qui, pour cela, "pourrait ne pas être", semble d'un poids et d'un encombrement d'autant plus grand. C'est pourquoi "extrait des contingences de la vie quotidienne" peut devenir l'équivalent de "détaché des nécessités triviales et accessoires du quotidien" .

ordinaire, comme deux ensembles étanches l'un à l'autre (par exemple : la fiction et la réalité quotidienne) alors que la métaphore théâtrale les présente au contraire comme étroitement solidaires l'un de l'autre : les coulisses font fonctionner la salle, la salle justifie l'activité en coulisse ; en somme, automobile et chemin de fer sont deux modes d'accès à la même configuration : *la ville comme représentation sémiotique*.

Cela nous conduit à réexaminer les propriétés sémantiques des "coulisses" (et du voyage en automobile) : loin d'être une exploration d'une plate réalité, le passage en coulisses est justement l'exploration de la *zone frontière* qui sépare la fiction de la vie quotidienne. Les demandes de renseignements, les *chassés-croisés de la perspective*, s'opposent tout autant à la vie quotidienne (où l'on ne voyage pas, où les portes contingentes des univers de fiction restent closes) qu'à la salle où s'installe le spectateur (où le spectacle se déroule sans heurts, sans hésitations, sous une seule perspective, et sans qu'on ait besoin d'interroger les acteurs). La salle (et le chemin de fer) comportent certes *un but soustrait aux contingences de la vie quotidienne*, mais au prix d'une autre contingence, celle qui arrache aux règles du social, et qui ouvre sur la fiction.

La présentation "paradigmatique" que nous avons adoptée, sous la pression du texte lui-même, qui oppose terme à terme les deux moyens de transport, est trompeuse car le voyage en automobile n'est pas présenté comme "soumis aux contingences de la vie quotidienne", mais comme la recherche tâtonnante, et plus ou moins livrée au hasard, d'une entrée dans la fiction.

Espaces-cellules et espaces déformables (p. 385)

Par ailleurs, dans cette comparaison entre deux expériences du voyage "mécanique", la machine joue un rôle essentiel dans la structuration des paysages. Dans les termes mêmes d'U. Eco, le moyen de déplacement devient une *prothèse démultipliante* pour la construction sémiotique des espaces traversés.

Le voyage en chemin de fer engendre des espaces cloisonnés, qui font dire au narrateur que les paysages sont :

...des prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes... (p. 385)

Le cloisonnement de l'espace est la transposition sémiotique d'une expérience de trajet linéaire, contraignant et conventionnel. Le voyage en automobile bouleverse tout cela, et fait en sorte que les paysages :

délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, [viennent] assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, et... (*ibid.*)

Le regroupement et la contiguïté prédominent alors :

L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. (*ibid.*)

Mais la transformation la plus spectaculaire, cohérente avec la précédente, tient à la place du mouvement : dans le cas du chemin de fer, le mouvement est un déplacement entre deux "paysages-cellules", et il n'appartient donc pas au paysage ; dans le cas de l'automobile, le mouvement entre à l'intérieur du paysage :

la mer s'élargissait,....Les maisons anciennes...accoururent... Les sapins...coururent...

Cet espace déformable à vue n'est pas celui du théâtre, puisque le caractère artificiel et emphatique des gares-théâtres est attaché au voyage en chemin de fer. Pourtant, cette intégration du mouvement, qui rappelle la même intégration dans l'épisode des clochers, dans *Du côté de chez Swann*, repose exactement sur le même principe que la théâtralisation de certains aspects de la vie sociale : (1) les acteurs jouent des rôles qui ne coïncident pas avec leurs identités habituelles (les maisons *accourent*, les sapins *courent*), (2) cette indépendance entre acteurs et rôles (syntactico-sémantiques) est provisoire et contingente.

Cette transformation de l'espace nous permet de préciser ce que Proust attend du modèle théâtral : non

pas l'insertion d'une convention fictionnelle à l'intérieur d'une convention sociale, non pas l'emboîtement d'un espace fermé à l'intérieur d'un autre espace fermé, mais la superposition "contestataire" d'un *espace ouvert, mouvant et déformable* sur l'espace des conventions sociales.

Acte 3. Théâtralité, inversion sexuelle, judéité et naturalité

Scène 1 (p. 7-8). LE PARADOXE ESTHÉTIQUE DE L'HOMOSEXUALITÉ : LE NATUREL DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

La représentation donnée par Jupien et Charlus, dans la cour de l'hôtel de Guermantes, est l'objet d'un commentaire esthétique ; après plusieurs jugements péjoratifs (*ridicule, grotesque*) qui feraient pencher pour une farce :

Cette scène n'était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d'une étrangeté, ou si l'on veut d'un naturel, dont la beauté allait croissant.

Le "naturel", en somme, refait surface sous le masque :

pour Charlus, malgré l' "air détaché".....un regard attentif

Chaque regard.....accompagné d'une parole

Le ressort de la beauté, finalement, c'est le caractère "immotivé" de la scène :

Mais justement, la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait, au contraire, de ce que, provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose.

Ce caractère "immotivé" sera ensuite commenté comme "rituel" :

leur accord semblait conclu, et ces inutiles regards n'être que des préludes rituels, pareil aux fêtes qu'on donne avant un mariage décidé.

La "parade", le "rite", le caractère gratuit, convenu et purement formel de ces échanges caractérisent paradoxalement le "naturel" de la scène : ce qui manque à ces regards pour qu'ils fussent "culturels" et plus "sociaux", c'est justement une intentionnalité, un but et un contenu de signification ; certes, ils véhiculent une "parole", mais les exemples donnés par Proust montrent bien que ces "paroles" sont insignifiantes et sans rapport avec la situation.

Le regard est alors un mode d'expression codifié rituellement, dont l'efficacité tient justement (1) à ce qu'il reproduit mécaniquement et fidèlement le code, et (2) à ce qu'il ne se préoccupe pas de "sémantiser" l'échange. Si cet échange est "naturel" et "étrange" à la fois, c'est justement parce que ce paradoxe (gratuit, convenu, formel, DONC naturel) *inscrit la représentation théâtrale dans l'ordre naturel.*

Scène 2 (p. 46). MIMÉTISME, TRANSFORMATION ET ADAPTATION

Le mimétisme complémentaire

L'inversion sexuelle est un jeu de rôles et le ressort d'une mise en abîme, que nous avons déjà qualifiés de "vertigineux". Il en résulte une très grande instabilité de la "représentation sexuelle" : une profusion de combinaisons, plus ou moins mimétiques ou conflictuelles, se dessinent, dont certaines n'ont jamais été considérées comme des "inversions" ; comment décider, par exemple, du caractère inversé de la relation entre un homme et une femme, si l'on n'a pas connaissance d'autres relations qu'ils pourraient avoir, l'un avec des

hommes, l'autre avec des femmes ? La perspective narrative, la circulation du savoir et son extension (en termes de cercles d'acteurs) sont alors déterminantes.

Mais toutes ces représentations et leur mise en abîme reposent, comme on l'a déjà suggéré, sur la synchronisation et l'adaptation des rôles pris deux à deux ; on pourrait même formuler une sorte de *règle élémentaire de la relation "invertie"* : (1) l'opération minimale de l'inversion repose sur le principe élémentaire de la différence sexuelle, par complémentarité entre la masculinité et la féminité ; (2) chaque acteur sexuel, quelque soit son identité sexuelle de base, ou même quelque soient les rôles sexuels qu'il joue par ailleurs, s'attribue le rôle sexuel complémentaire de celui de son ou sa partenaire.

Cette règle, nous pourrions l'appeler celle du *mimétisme complémentaire*, et elle fonderait le jeu de rôle élémentaire de toute relation sexuelle. C'est exactement ce qui est arrivé à Mme de Vaugoubert : pour s'adapter à son époux, qui est un homme jouant un rôle féminin, elle devient une femme qui joue un rôle masculin, et le narrateur y voit la raison de leur bonheur.

Une socialité "biologique"

Voici comment le narrateur explique l'adaptation de Mme de Vaugoubert aux tendances inverties de son mari :

Mme de Vaugoubert, c'était un homme. [...] ...si la femme n'a d'abord pas les caractères masculins, elle les prend peu à peu pour plaire à son mari, même inconsciemment, par cette sorte de mimétisme qui fait que certaines fleurs se donnent l'apparence des insectes qu'elles veulent attirer. Le regret de ne pas être aimée, de ne pas être homme, la virilise.

Mme de Vaugoubert n'est pas une invertie, elle est simplement une femme qui s'est "adaptée", par "mimétisme complémentaire", aux goûts de son époux. Jouer un rôle, ce n'est donc pas forcément "prendre des poses" éphémères et stéréotypées, ce peut être aussi, transformer progressivement et profondément son apparence, et de manière irréversible.

Mais ce mécanisme d'adaptation (*mimétisme complémentaire*) est immédiatement commenté par une *métaphore végétale-animale* (les *fleurs* et les *insectes*) ; cette relation entre la fleur et l'insecte est strictement homologue de celle utilisée pour Jupien et Charlus (le *bourdon* et l'*orchidée*), sauf que, pour ces derniers, la métaphore biologique est associée à une "scène", en synchronie, et non à une transformation de longue durée. Quoiqu'il en soit, dans les deux cas, on assiste à une connexion de métaphores lourde d'implications : (1) la représentation qui se donne dans l'espace fictionnel théâtralisé n'est pas "artificielle", mais proprement *une manifestation du monde vivant naturel*, ce dont attestent (i) le rôle de la contingence (cf. supra), (ii) les développements et les taxinomies "zoologiques" des modes de conjonction, qui prolongent la rencontre entre Jupien et Charlus, à propos des "hommes-femmes", (iii) la règle du "mimétisme complémentaire", qui a tout l'air d'une loi naturelle de l'évolution des espèces, mais observable ici à l'échelle d'une vie humaine.

En somme, la distinction entre "acteurs" et "rôles" est une propriété des êtres vivants en général, et pas seulement des sociétés humaines, et une propriété qui conditionne leur adaptation à l'environnement : elle caractérise le fonctionnement de la relation sociale entre plantes, animaux et humains, et ne peut donc plus être réduite à l'effet d'un genre littéraire et d'une pratique culturelle humaine. Le modèle théâtral n'est appliqué à des interactions apparemment marginales ou critiques que pour mieux être *problématisé*, mais, de fait, les phénomènes qu'il s'efforce de saisir sont de bien plus grande portée que les interactions sociales humaines : ce qui transparaît, à travers ces interactions marginales ou critiques, c'est donc, encore et toujours la *naturalité du modèle théâtral*, et, par suite, la *naturalité* des espaces de fiction théâtralisés, superposés aux espaces sociaux.

Scène 3 (p. 39). VICES ET RÔLES

Lors de la soirée chez les Guermantes, un dialogue de sourds s'installe entre Charlus et Sidonia. Les deux protagonistes, ayant compris que *dans le monde* ils étaient tous les deux *monologuistes*, ont pris le parti de parler ensemble sans s'écouter l'un l'autre :

Cela avait réalisé ce bruit confus, produit dans les comédies de Molière par plusieurs personnes qui disent ensemble des choses différentes.

Le théâtre fournit là un "échantillon" d'une manière de se comporter qui n'est pas légitime en société, mais qui le devient au théâtre : parler sans s'écouter, parler "parallèlement"; l'incongruité est en quelque sorte réduite, et convertie en procédé comique, par son identification avec un "lieu" de la rhétorique théâtrale.

Mais la métaphore va plus loin, puisqu'elle attribue aux personnages-acteurs un "rôle", celui de "monologuistes" (en tant que rôle type au théâtre), et ce qui est un rôle au théâtre est caractérisé comme un "vice" dans la vie.

Ce serait en somme une validation "en sourdine" et anecdotique des propositions que nous avons avancées jusque-là : (1) les vices et perversions sont des situations sociales critiques, à l'occasion desquelles l'indépendance entre l'"identité sociale" des acteurs et l'"identité représentée" des rôles qu'ils jouent peut se manifester ; (2) ces vices et perversions, qui ont leur place dans le jeu de hasard qui se joue dans la nature, ne passent pour des transgressions que par rapport à l'ordre social ; (3) le modèle qui permet de saisir la "naturalité" transgressive de ces vices et perversions est le modèle théâtral : paradoxal simulacre qui donne accès aux comportements les plus naturels qui soient.

"Vice" en société = "rôle" au théâtre = possible dans la nature,

voilà une équation qui se donne à lire comme une sorte de "parcours génératif" des espaces figuratifs : ce qui est *possible* dans l'espace naturel est converti en *vice* dans l'espace social, sous l'influence des codes et modalités propre à ce second espace, mais peut encore apparaître comme un *rôle* dans l'espace fictionnel théâtralisé. Le caractère étrange et exagéré du *rôle*, en somme, n'exprimerait rien d'autre que la nostalgie d'un possible naturel qui serait, autrement, forclos. En d'autres termes, il y a certains possibles naturels qui ne peuvent plus s'exprimer socialement que sous forme de jeux de rôles affectés et contingents.

Scène 3 (pp. 64-65). CONNEXION ENTRE MÉTAPHORES ET RAPPROCHEMENTS DE RAPPROCHEMENTS

Au moment où sont évoqués les réactions et commentaires de M. de Vaugoubert, lors de la soirée Guermantes, apparaissent en parallèle des citations de Racine (*Esther*). Ce rapprochement sera très souvent exploité dans le roman, notamment pour signaler le parallélisme entre l'inversion et la judéité : en effet, les citations de Racine surviennent comme leitmotiv accompagnant les préoccupations, les discours et les rencontres d'invertis, mais elles sont empruntées aux "pièces juives" ; la judéité, en ce cas, est l'arrière-plan culturel qui sert de référent pour la mise en scène de l'inversion, et le modèle théâtral est la configuration discursive type où ce montage thématique est possible.

Que ce soit la métaphore théâtrale ou la métaphore juive, nous avons toujours affaire à deux modèles de socialités critiques et spécifiques, deux métaphores qui permettent de comprendre le fonctionnement social de l'inversion sexuelle ; mais, d'un côté, celui du théâtre, il s'agit d'une métaphore de la mise en abîme des rôles (et aussi de la naturalisation de l'inversion sexuelle, puisque l'inversion théâtralisée, on l'a vu est "naturalisée") ; de l'autre, celui de la judéité, il s'agit d'une métaphore d'un comportement collectif, qui permet de comprendre

une autre dimension de l'inversion sexuelle : comment un tel groupe social peut être segmenté, organisé et exclu à la fois, en tant que sous-groupe porteur d'une identité sociale spécifique.

La rencontre entre les deux métaphores prend alors une grande puissance explicative : si M. de Vaugoubert agit "comme s'il était un juif reconnaissant des juifs" en reconnaissant des invertis parmi les jeunes secrétaires d'ambassade qui se présentent à la soirée Guermantes, c'est donc que la constitution de ce sous-groupe (auquel il sait appartenir et auquel appartiennent ceux qu'il reconnaît) repose sur un ensemble de phénomènes qui leur est commun, et que ces phénomènes communs ne peuvent la plupart du temps être saisis ensemble que grâce au modèle théâtral.

Il s'agit bien dans les deux cas, comme dit Proust, de reconnaître une *race*. Mais la reconnaissance de l'appartenance à une race obéit au modèle théâtral : en effet, pour reconnaître l'appartenance raciale, il faut en l'occurrence identifier *le jeu de rôles* (subtil et récuratif) qui se superpose aux identités sociales de base. Par conséquent, la métaphore théâtrale, qui fait office de *connecteur* entre les isotopies de l'inversion sexuelle et de la judéité, est aussi le modèle qui permet de fonder l'analogie entre les deux ; il y a bien d'autres types de connexions entre ces deux isotopies, mais seule la connexion théâtrale à cette fonction fondatrice et modélisante.

On retrouve alors, sous un autre éclairage, le thème de la "naturalisation" par le modèle théâtral, puisque ce qui s'exprime sous la forme d'un jeu de rôles, c'est l'appartenance à une "race", constituée par un mélange de critères physiques et sociaux, de traits "naturels" et de traits "culturels", et non à une classe ou à un groupe uniquement défini par des critères sociaux. A cet égard, le modèle théâtral contribue à démontrer le caractère "naturel" de l'exclusion sociale : transversale à toutes les catégorisations sociales, la différence raciale, tout comme la différence sexuelle, il apparaît comme des traits de nature, sur le fond des identités sociales ; mais ces traits de nature ne sont, encore une fois, reconnaissables qu'à travers des "rôles".

Acte 4. Les quatre dimensions de la configuration (institution, fiction, représentation et mention)

Scène 1 (p. 61). LE PERSONNEL DES REPRÉSENTATIONS & LA FICTION VRAISEMBLABLE

Lors de la soirée Guermantes, et à propos de l'ambassadrice de Turquie, on lit :

[les femmes pareilles à l'ambassadrice ottomane] sont utiles à ces sortes de représentations qui s'appellent une soirée, un raout, [...]. Elles sont les figurantes sur qui on peut toujours compter...

Pour faire une soirée-représentation, il faut des acteurs principaux, des *figurants*, etc.

La métaphore théâtrale sert encore à distribuer et reconnaître les rôles et la hiérarchie entre les *rôles*. Mais le commentaire qui suit signale de quel côté il faut regarder : du côté de la compétence de l'observateur :

Aussi les sots jeunes gens, ignorant que ce sont de fausses étoiles, voient-ils en elles les reines du chic.

Les apparences trompeuses et la circulation de "fausse monnaie" sociale est une constante de la vie mondaine chez Proust ; aussi la perspicacité et la science mondaine du narrateur sont-elles sans cesse mises à contribution (par contraste, les autres sont de *sots jeunes gens*) : cette science s'exprime à travers la métaphore théâtrale, car nulle autre figure ne saurait rendre compte aussi exactement de la différence de position sociale entre quelqu'un qui organise une soirée ou qui en est le centre, et quelqu'un qui en "meuble" le décor, en tant que rôle de second rang.

Cela signifie en somme qu'à l'intérieur de la vie sociale en général, il existe un monde à part, fait de fiction vraisemblable et de règles théâtrales, où la hiérarchie entre les différents protagonistes ne peut être comprise autrement que sous la forme d'une hiérarchie dramatique.

On voit bien ici que l'on peut isoler une des dimensions du modèle théâtral : l'*institution*, son personnel, la répartition des tâches, leurs lieux attitrés, etc. L'espace fictionnel est donc d'abord un espace institutionnel.

Mais, du même coup, les différentes dimensions de ce modèle apparaissent comme des dimensions de la *compétence du sujet d'énonciation* : on voit bien ici que la connaissance de cette institution est un trait de compétence de l'observateur, qui est le délégué de l'énonciation, projeté dans l'énoncé. Modèle de lecture des situations narratives, modèle herméneutique, le modèle théâtral est d'abord un modèle interne, qui structure la compétence d'énonciation.

Scène 2 (p. 64-65). MOTIVATION NARRATIVE-ÉNONCIATIVE

La compétence de l'énonciation

Lors de l'échange entre Vaugoubert et Charlus, chez les Guermantes, les citations de Racine sont directement attribuées non à l'énonciateur actuel du récit, mais au narrateur-observateur de la scène elle-même : il précise très clairement que ces fragments raciniens lui sont venus à l'esprit sur le moment même, en écoutant parler Vaugoubert et Charlus, et il explique cette association d'idées par une habitude d'enfance, et par son goût pour les classiques :

M. de Vaugoubert se taisait, je voyais seulement ses regards. Mais habitué dès mon enfance à prêter, même à ce qui est muet, le langage des classiques, je faisais dire aux yeux de M. de Vaugoubert les vers par lesquels Esther explique à Elise que Mardochée a tenu, par zèle pour sa religion, à ne placer auprès de la reine que des filles qui y appartenissent.

Voilà donc une autre dimension de la *compétence énonciative*, propre au modèle théâtral : les textes dramatiques, mémorisés et restitués à bon escient, comme commentaire en contre-point des situations narratives, sous forme de *citations* ou de *mentions*, sont explicitement signalés comme faisant partie de la compétence du délégué de l'énonciation, témoin direct des scènes évoquées. Mais alors, le paradoxe est (apparemment) à son comble : au sein de l'institution théâtrale, et dans le sous-espaces des textes dramatiques, le sujet d'énonciation trouvera le ressort nécessaire pour mettre en scène des phénomènes considérés comme "naturels" : mais il faut bien comprendre que cette transposition théâtrale est *leur seul mode d'existence sémiotique possible* dans la société: bien que naturels, ils ne peuvent *signifier* qu'à l'intérieur d'un espace artificiel et simulé.

Modélisation ou effet de subjectivité ?

La métaphore théâtrale est ici convoquée sous le contrôle d'une motivation narrative, puisque les citations de Racine viennent à l'esprit et "sur les lèvres" d'un des personnages de la scène racontée. Cette "motivation" narrative constitue, par rapport à l'énonciation, un "débrayage énoncif", et, du même coup, la *valeur modélisante* de la métaphore diminue, pour faire place à une *valeur subjective* : non seulement le rapprochement et la citation n'adviennent que sous le contrôle du point de vue subjectif du narrateur-témoin de la scène, mais en outre, ils sont "psychologiquement" motivés par son histoire personnelle ; non seulement il connaît les textes et les rappelle à bon escient, mais cette compétence découle d'un goût ancien, qui lui est propre et lui vient de son enfance ; lui et lui seul, en tant qu'individu doté d'une histoire, est susceptible de convoquer ainsi le texte racinien : le contraire d'un modèle général, en somme ¹².

¹² Cette remarque présuppose une parenté entre les effets de subjectivité (une sémiotique connotative "individualisante" et embrayée, en somme) et les effets de modélisation (une sémiotique connotative

Il est clair qu'à ce moment, et lors d'une saisie "locale" et restreinte, en prenant ce caractère anecdotique et narratif, la métaphore perd son caractère théorique. Mais, saisie d'un autre point de vue, global cette fois, cette même motivation pourrait être simplement une *personnalisation* de l'activité interprétative globale véhiculée par le discours romanesque : toujours aussi explicative et modélisante, elle n'en est pas moins ici signalée comme "personnelle", et appartenant en propre à l'énonciateur. La métaphore modélise et explique, certes, mais elle ne délivre pas pour autant obligatoirement et automatiquement une vérité stéréotypée et universelle; elle est soumise à un point de vue, à une orientation préalable, comme toute véritable théorie, sauf que, dans ce cas, l'orientation est subjective et individuelle : n'est-ce pas le propre d'une théorie immanente, saisie dans le mouvement même d'une énonciation particulière ?.

Scène 3 (p. 404). LE SPECTACLE ET SES SPECTATEURS

L'ancien commis du grand hôtel de Balbec, devenu chef de rang se déplace sous les yeux du narrateur et d'Albertine comme un *jeune dieu courant*, qui semble faire du restaurant *une piste illuminée*.

L'évocation théâtrale est ici très discrète, mais elle est le support d'un développement original sur l'*entrée sur la scène* d'un personnage qui appartient à la salle. Le narrateur a déjà remarqué à propos du palace de Balbec que les spectateurs sont mêlés aux acteurs et la salle se confond avec la scène. Cette dramaturgie *participative* (nous avons déjà rencontré et expliqué la fragilité de ces frontières) se reconnaît ici aussi (au restaurant de Rivebelle), mais cette fois entremêlée avec le motif de la jalousie : car seule Albertine, apparemment fascinée par le jeu et le déplacement du serveur, semble entrée dans la scène, et absente auprès du narrateur, qui, lui, est resté en dehors de la représentation. En témoigne cette dernière impression :

Même quand rappelé avec violence par son patron, il se fut éloigné, Albertine tout en continuant à déjeuner n'avait plus l'air de considérer le restaurant et les jardins que comme une piste illuminée, où

généralisante et débrayée). Si, en outre, on compose cette distinction avec la capacité de diffusion des marques et opérations énonciatives, alors on obtient un modèle des "régimes énonciatifs des sémiotiques connotatives" :

Style
(embrayé & diffus)

Modèle
(débrayé & diffus)

Subjectivité
(embrayée &
localisée)

Marques impersonnelles
de l'énonciation
(débrayées & localisées)

apparaissait, çà et là, dans des décors variés, le dieu coureur aux cheveux noirs.

Il faut ici préciser un point : il ne s'agit plus de théâtre au sens strict (et donc d' "art dramatique"), mais de *spectacle* et de *représentation*. La fragilité de la frontière entre la salle et la scène met donc en évidence une troisième dimension du modèle théâtral, une nouvelle et troisième version de la métaphore théâtrale : après le théâtre en tant qu'institution, après la mention textuelle, voici le *spectacle* en tant que tel.

Scène 4 (p. 170). LE GRAND HÔTEL COMME UN THÉÂTRE : LES DEUX NIVEAUX DE MODÉLISATION

Le narrateur médite sur le charme du palace de Balbec :

Je comprenais très bien le charme que ce grand palace pouvait offrir à certaines personnes...

Et suit la grande comparaison de l'hôtel avec un théâtre. Mais, quand on y regarde de plus près, cette comparaison concerne trois types de figures ; les figures actorielles (*une nombreuse figuration*, le *spectateur*, les *acteurs*, les *figurants*, le *choeur*), les figures spatiales (*une scène*, la *salle*, les *cintrés*) et les figures textuelles (les pièces de Racine).

Mais le plus surprenant est que cette reprise fasse directement référence aux *vers de Racine qui m'étaient venus à l'esprit tandis que M. de Vaugoubert regardait les jeunes secrétaires...*

Et le narrateur de préciser qu'il ne s'agit plus cette fois d'*Ester* mais d'*Athalie*. On assiste donc à une transformation des *acteurs* en *rôles figuratifs* (*lévites*) et des lieux du théâtre en *espaces figuratifs* (*parvis*, *temple de Salomon*), les uns et les autres, propres au texte de Racine, étant alors saisis sous forme de "mentions". Le tout est toujours sous le contrôle de la même compétence énonciative, motivée, subjective, et modélisante à la fois (cf. supra).

On peut distinguer ici trois plans différents (et trois degrés différents de la prise en charge énonciative de la métaphore):

- 1) l'équivalence schématique et générique entre le spectacle théâtral et le palace, qui correspond à la fois, mais seulement en partie, à ce que nous avons appelé l'*institution* (personnel, lieux) et la *représentation* (spectacle, spectateurs, etc.)
- 2) la *mention* des figures extraites du texte de Racine
- 3) la *citation* du texte racinien

On remarque aussitôt que seuls le second et le troisième plans de connexion exigent la présence d'un narrateur-témoin, observateur présent à la scène : quand il ne s'agit que du "charme théâtral" du palace, l'équivalence vaut pour n'importe quel observateur ; quand il s'agit des "mentions" et "citations", c'est bien le narrateur-témoin qui "voit" la scène en personne :

je pouvais me demander si je pénétrais dans le Grand-Hôtel de Balbec ou dans le temple de Salomon.

On voit bien ici encore pourquoi on a dépassé la métaphore : (1) il s'agit d'intertextualité avouée, affichée (l'entrelacement du texte de Racine avec celui de Proust) ; (2) il s'agit d'une métaphore qui serait plus constante et permanente que les scènes différentes qu'elle subsume (soirée mondaine, fonctionnement quotidien d'un palace, etc.) ; (3) il s'agit en fait toujours d'une connexion d'isotopies et d'une double métaphore, qui permet de maintenir en sourdine le complexe thématique de la *judéo-inversion*.

C'est pourquoi, via la métaphore théâtrale, la vie au palace peut-elle être définie comme "une tragédie judéo-chrétienne".

Pourquoi, au palace même, le thème de l' "inversion"? Parce que la métaphore théâtrale ne dérive vers

Ester ou *Athalie* qu'en raison de

l'élément masculin qui dominait et faisait de cet hôtel, à cause de l'extrême et oisive jeunesse des serviteurs, comme une sorte de tragédie judéo-chrétienne ayant pris corps et perpétuellement représentée.

Et on voit bien dans cet exemple que la métaphore théâtrale fonctionne comme modèle sur deux dimensions différentes :

(1) d'un côté, sur la dimension figurative, celle de la distribution spatiale, temporelle et actorielle, le théâtre fournit un modèle pour l'interprétation de toutes sortes de situations sociales, psychologiques, naturelles, etc. (c'est l'*institution*)

(2) de l'autre côté, sur la dimension thématique, et par réduction à deux occurrences particulières du genre de discours "théâtre", les deux pièces "judéo-chrétiennes" de Racine, le théâtre fournit des éléments pour saisir la composition de scènes à dominante "invertie", telle qu'elle se présente, au moins virtuellement, parfois réellement, sous le point de vue d'un inverti. (c'est la *mention*)

On pourrait dire que

* le premier espace de modélisation (l'*institution*) ne requiert que l'opération d'un énonciateur, qui élabore les équivalences et modélise au fur et à mesure que le discours se déploie ;

* le second espace de modélisation (la *mention-citation*) requiert l'intervention d'un "assistant", c'est-à-dire d'un observateur doté d'un corps et d'une identité d'acteur, pour la simple raison que le monde ne peut être vu comme une "tragédie judéo-chrétienne" que sous le regard d'un inverti (ce qui est à mettre en relation avec l'idée selon laquelle ces "mentions" et "citations" présupposaient une compétence individuelle, soumise à une histoire de vie.

On remarquera enfin que le deuxième type de modélisation est "problématisé", qu'il apparaît littéralement comme une "question" et une "hypothèse" soumise à vérification : *je pouvais me demander si...*, alors que le premier est simplement traité comme une série d'équivalences peu à peu déployées (client = spectateur ; serviteurs = figurants ; etc.). Le premier espace de modélisation accueille donc déjà une méta-sémiotique, où s'ébauche une démarche inductive et abductive ; le second, en revanche, fonctionne comme une sémiotique connotative.

Scène 5 (p. 274). LA FICTION VRAISEMBLABLE

Des effets persuasifs et des croyances

Une remarque sur la "splendeur vestimentaire" des gens du monde conduit le narrateur à reconsidérer la "facticité" de la vie quotidienne. La comparaison avec le théâtre met encore en avant les conditions de la perception figurative : peu importe la richesse effective de tel ou tel vêtement de scène, pourvu que l'éclairage soit le bon :

...un grand décorateur donnera une impression de luxe mille fois plus somptueuse en dirigeant un rayon factice sur un pourpoint de grosse toile semé de bouchons de verre et sur un manteau en papier.

La "splendeur" et la "médiocrité" sont dans le regard des observateurs, et dans l'éclairage qu'ils procurent à la scène. L'équivalent du "rayon factice", dans la vie quotidienne, précise le narrateur, ce sont des préjugés, des classifications stéréotypées, des habitudes de pensée : du *préconçu* au *pré-perçu*, en somme.

La référence au théâtre, et plus généralement au *spectacle*, permet de comprendre le lien indissoluble qu'il y a entre les réalités de la mise en scène et la réception du spectateur : une signification construite en

commun, et qui ne doit pas grand chose au “réfèrent” (et à la vérité “référentielle”). Dire que le théâtre fait aussi bien que le luxe, et même mieux avec des moyens qui ne sont pas luxueux (en termes économiques), revient à dire que globalement, *le “luxe” est un effet qui peut être produit par de très nombreux moyens*, des choix de matières considérées comme “luxueuses”, des choix de lumières ou de couleurs, un regard prévenu, etc. Le luxe est alors converti en une configuration sémiotique (un système de signes) dont les matières et marques ordinairement classées comme luxueuses ne sont qu’une des réalisations possibles.

Dire qu’un décorateur ferait aussi bien, avec un éclairage approprié, que les gens du monde qui s’habillent luxueusement, cela revient à dire que la vie mondaine est une représentation où le prix des choses ne vaut que par leur effet, et où leur effet ne vaut que par l’efficacité des moyens qui le produisent. L’*efficience* et la *croissance* se substituent alors à la valeur économique et sociale.

Ce nouvel espace de modélisation ne se confond pas avec celui de l’*institution théâtrale*, il n’en est qu’une partie, la *fiction vraisemblable*, où la vérité est un effet, un simulacre de même nature que l’illusion ou le mensonge, et où le luxe, propriété éminemment sociale, devient lui aussi un effet et un simulacre qui ne vaut que par son efficience et la croyance qu’il suscite. La *fiction vraisemblable* peut être définie comme un univers où les nécessités et catégories socio-économiques sont suspendues, c’est-à-dire un univers de croyances et d’effets persuasifs : c’est celui-là même dont la porte était ouverte, ci-dessus, par la *contingence*.

Scène 4 (p. 61). INSTITUTION, FICTION, CITATION, REPRÉSENTATION

Genres et espèces

A propos de l’ambassadrice ottomane, lors de la soirée Guermantes, la soirée toute entière est directement qualifiée de “représentation”. On a ici affaire à une métaphore de la vie sociale en général, et le théâtre y est utilisé dans le même sens que chez Goffman ; néanmoins, ce n’est pas ici vraiment une métaphore, à peine une comparaison : *ces sortes de représentations qui s’appellent...* est en effet une formule qui est inapplicable à une vraie métaphore :

**cette sorte de faucille qui s’appelle une lune*

**cette sorte de champ de blés murs qui s’appelle une femme*

**cette sorte de bourdon cherchant une orchidée qui s’appelle Charlus en train de regarder Jupien...*

La “soirée”, l’activité sociale est une *espèce* d’un *genre*, le genre étant la *représentation*. Dès lors, l’hypothèse selon laquelle la configuration théâtrale n’est pas une métaphore de la vie mondaine, mais qu’elle en est une description quasiment dénotative, se confirme. Mieux encore, la vie mondaine est une espèce, un “sous-genre”, de l’activité théâtrale.

On a donc bien affaire avant tout à un problème de classification et de catégorisation, et non de rhétorique décorative.

Mais, par ailleurs, nous tenons là une troisième dimension du modèle théâtral : le théâtre en tant que *représentation*. Cette dimension, en effet, totalement indépendante de l’*institution* et de la *mention* théâtrales, concerne le mode de fonctionnement sémiotique et phénoménologique du modèle en question : présentée comme le “simulacre construit”, mis à la place de quelque chose qui serait représenté, la représentation est bien plus générale que le modèle théâtral lui-même (tout comme la vie mondaine, le théâtre n’est qu’une espèce du genre “représentation”).

Toutefois, toutes les analyses qui précèdent, notamment concernant les relations entre acteurs et rôles, montrent que la représentation ne doit pas être considérée comme “transparente”; tout au contraire, c’est en tant que représentation qu’elle est significative (cf. l’abîme des jeux de rôles), et non en tant qu’elle est “mise pour” un représenté. Par exemple, dans l’inversion, comme nous l’avons déjà signalé, ce n’est pas la femme qui se

cache dans un corps d'homme qui intéresse Proust, mais le jeu même de la représentation de l'un par l'autre, et que révèle le modèle théâtral.

Les quatre sémèmes du modèle théâtral

La métaphore et ses différents usages constituent donc, par le biais des actualisations spécifiques, différentielles et successives de chacune des propriétés de la configuration, se déploie en *quatre espaces de modélisation* ; il est question en effet, et de manière très contrastée :

- 1) du théâtre en tant qu'ensemble de lieux et d'acteurs : l'isotopie -essentiellement lexicale et figurative- que nous appellerons l'*institution théâtrale* ;
- 2) du théâtre en tant que forme dramatique, fait de thèmes et de structures narratives, de tensions dramatiques et de péripéties, soumis à un régime de persuasion et de croyance, que nous résumerons par l'expression *fiction vraisemblable*.
- 3) du théâtre en tant que genre littéraire (sous-espace de l'institution et de la fiction), avec ses écoles, ses œuvres, ses auteurs et ses textes : il s'agit alors de la dimension intertextuelle, que nous désignerons comme *citation-mention textuelle* ;
- 4) du théâtre en tant que spectacle, en tant que relation entre un public et une scène et des acteurs, en somme en tant que "modalité sémiotique" générique : c'est la problématique de la *représentation-spectacle*.

Institution, fiction, mention et représentation, voilà en somme les quatre *sémèmes distincts* qui composent la configuration qui sert de modèle dans le roman.

Eu égard à l'organisation des "espaces" de modélisation, dans la perspective d'un "emboîtement", on voit tout de suite que l'*espace institutionnel* accueille en son sein l'*espace citationnel*, qui est une partie de l'institution, celle qui s'est actualisée en textes que l'on peut se rappeler et qu'on peut mentionner, et qu'il est lui-même englobé dans l'*espace fictionnel*, dont il est une des variétés, qui lui-même est une variété de l'*espace représentationnel*, car il obéit à de nouvelles croyances, et à la *contingence*.

Les trois premiers espaces de modélisation relèvent d'une *sémiotique connotative*, dans la mesure où des *variantes* (les rôles, par rapport aux acteurs ; l'espace théâtralisé, par rapport aux lieux sociaux, la contingence, par rapport aux nécessités et aux normes sociales, etc.) sont traitées comme des *invariants de configurations institutionnelles, fictionnelles et citationnelles* de plus en plus spécifiques : ce mouvement de *particularisation* nous conduit en effet de l'espace fictionnel vraisemblable du théâtre aux textes d'*Esther* et d'*Athalie*.

L'*espace spectaculaire*, en revanche, résulte d'une *généralisation*, de telle manière que les trois premiers espaces de modélisation apparaisse comme des "sous-genres" ou des "espèces" du quatrième. Ce détachement (une forme du *débrayage*) se marque par (1) le déploiement de règles différentes, acceptées dans un espace-temps limités, refusées au-delà, et (2) la mise en œuvre des rôles, totalement indépendante des parcours figuratifs des acteurs et des lieux sociaux. L'espace de la *représentation spectaculaire* est un espace de transgression et de liberté, où la *contingence* (par rapport aux normes sociales) est réinterprétée comme un *fait de nature*.

Ce dernier espace de modélisation relève donc d'une méta-sémiotique immanente, dans la mesure où les invariants caractéristiques des trois premiers espaces (acteurs et lieux, fictions dramatiques et textes cités) y sont traités comme des variantes d'un nouvel invariant, la *représentation-spectacle d'une nature* qui impose ses "ruses" et ses propres nécessités.

Acte 5. Le théâtre du monde : au-delà des interactions sociales

Scène 1 (p. 64-65). REGARDS, SILENCES ET MÉTALANGAGE THÉÂTRAL

Si la métaphore théâtrale était uniquement une analogie destinée à caractériser certains aspects de la vie sociale (version goffmannienne), alors on devrait s'attendre à une correspondance "point" par "point", notamment paroles à paroles, personnages à personnages.

Mais il est très fréquent que la métaphore théâtrale servent à *faire parler* le silence d'un échange de regards : c'était le cas entre Julien et Charlus ; c'est aussi le cas de Vaugoubert, qui, lors de la soirée Guermites, parle beaucoup, mais qui justement se tait au moment où se déploie la métaphore et la citation.

La configuration théâtrale devient alors une "grille de lecture et de traduction" qui, appliquée à un échange de regards, permet de reconstituer une signification et de la traduire en paroles. On pourrait dire, littéralement, qu'elle joue à l'égard de tous les autres domaines sémiotiques du texte proustien le même rôle que le langage verbal à l'égard des sémiotiques non-verbales : un langage de transposition méta-linguistique, de paraphrase modélisante et explicative.

La métaphore théâtrale peut donc ici être explicitement constituée en "méta-langage" d'une *sémiotique de l'inversion*.

Scène 2 (p. 89). DE LA SCÈNE À L'HISTOIRE

Lors de la soirée Guermites, la description de Swann va fournir le prétexte pour une autre association entre la judéité et le théâtre :

Il y a chez certains Israélites, très fins pourtant et mondains très délicats, chez lesquels restent en réserve et dans la coulisse, afin de faire leur entrée à une heure donnée de leur vie, comme dans une pièce, un mufle et un prophète. Swann était arrivé à l'âge du prophète.

De même qu'il y a des "non invertis" qui prennent peu à peu, en s'adaptant à leur partenaire, les traits du sexe qu'ils recherchent, de même il y a des vies qui sont toutes entières une représentation, où l'apparition de tel ou tel rôle est un événement.

On pourrait croire que, si la métaphore fonctionnait comme analogie, là aussi elle devrait coïncider trait pour trait : elle ne devrait, à ce titre, prendre en charge que la vie sociale et que des scènes de cette vie sociale. Or nous avons au moins deux exemples qui contredisent cette coïncidence : (1) celui de Mme de Vaugoubert, qui dure toute une vie, mais qui reste dans les limites d'une interaction, à ceci près qu'elle n'a rien d'une interaction verbale, conversationnelle ou théâtrale ; (2) celui, ici-même, de Swann, qui dure aussi toute une vie, mais qui concerne aussi des rôles d'interaction sociale (*un mufle et un prophète*), à ceci près que ces rôles ne supposent pas uniquement et obligatoirement des interactions verbales et théâtrales.

Une histoire de vie, le parcours complet, sont alors pris en charge comme une configuration dramatique (coulisses, rôles, entrée en scène) : elle sert ici en particulier à distinguer un mode d'existence virtuel et un mode d'existence actuel ; le rôle figuratif "israélite" comprenant un certain nombre de rôles thématiques, certains peuvent se manifester très tôt (*mondains délicats*), alors que d'autres restent virtuels longtemps (*mufle, prophète*) et ne se manifestent qu'à *une heure donnée*.

Scène 3 (p. 165). UN SENTIMENT EST UN RÔLE

Le narrateur a été envahi par le souvenir douloureux de sa grand-mère morte, et il commence à comprendre le chagrin de sa mère :

Quant à un chagrin aussi profond que celui de ma mère, je devais le connaître un jour... Néanmoins comme un récitant qui devrait connaître son rôle et être à sa place depuis bien longtemps... mon chagrin tout nouveau me permet quand ma mère arriva, de lui parler comme s'il avait toujours été le même.

Le point de départ est la différence d'intensité entre le chagrin du narrateur et celui de sa mère ; sans pour autant simuler ce qu'il n'éprouve pas, le narrateur s'efforce de "compatir", et de mettre son propre chagrin à la hauteur de celui de sa mère, pour la comprendre. Il s'agit donc alors d'exprimer une nuance très subtile : le chagrin exprimé est vrai, sans affectation, mais pourtant, ce qui est exprimé ne correspond pas tout à fait à ce qui est ressenti ; la différence est purement aspectuelle et temporelle : un chagrin occasionnel et récent se fait passer pour un chagrin ancien et permanent, mais sans qu'il y ait pour autant mensonge.

D'où la métaphore du "récitant" en retard qui remplace un long apprentissage et la ponctualité par l'"habileté" à dire sa partie sans l'avoir apprise ni révisée.

Mais le modèle sous-jacent est celui du "*sentiment comme un rôle*" : un rôle à apprendre soit par répétition, soit par habileté spontanée, un rôle joué par habitude, ou endossé occasionnellement. C'est alors la structure aspectuelle d'une disposition passionnelle (une "compétence" affective) qui est ainsi mise en question.

On voit très bien ici comment fonctionne la métaphore théâtrale : non pas comme un miroir des interactions sociales, mais comme un modèle qui fournit déjà une certaine panoplie de concepts utiles à l'interprétation (rôle, récitant, répétition, etc.), sous forme d'hypothèses explicatives, qui dépassent la seule intuition immédiate.

En l'occurrence, le modèle théâtral nous interdit l'interprétation la plus évidente, à savoir qu'un sentiment non ressenti est un sentiment "affecté" : la distinction entre l'"être" et le "paraître" n'a plus cours, dès lors que ce qui émerge d'une "représentation de représentation", c'est toujours, chez Proust, un fait de nature ; le modèle théâtral nous écarte par conséquent de cette interprétation et nous en propose une autre : celle du "mimétisme complémentaire" entre rôles naturels. En effet, c'est exactement le but visé par le narrateur : se hausser à la même intensité de douleur que sa mère, se mettre intérieurement en mesure de partager sa peine, ou du moins de se mesurer à elle, et ce sentiment devenu un "rôle" (retardataire et improvisé) est le moyen par lequel l'acteur parvient à se mettre en empathie avec l'autre acteur.

Scène 4 (pp. 236-240). LA MÉTAPHORE ET L'ENQUÊTE

L'évocation des amours de Nissim Bernard est un grand moment de la métaphore théâtrale, sous tous ses aspects.

Elle commence par rassembler les éléments nécessaires au déploiement du modèle interprétatif : *C'est qu'il entretenait, comme d'autres un rat d'opéra, un 'commis' assez pareil à ces chasseurs dont nous avons parlé, et qui nous faisaient penser aux jeunes israéliites d'Ester et Athalie.*

La métaphore va se développer ensuite dans trois des quatre espaces de modélisation :

- 1) dans l'espace *institutionnel*, le palace est "comme un théâtre" : les commis sont des *rats d'opéra*, entretenir un employé c'est *entretenir une figurante* (236-37), le directeur de l'hôtel est un *directeur de théâtre*, le régisseur est un *metteur en scène*, une place de maître d'hôtel est un *grand rôle* (238).
- 2) dans l'espace *citationnel* : des mentions, qui permettent de convertir et spécifier des rôles et des

parcours figuratifs : le commis est devenu un *enfant de chœur*, ou un *jeune israélite*, ou un *lévite*, et le dîner, *une cérémonie racinienne*, et des citations, qui sont extraites d'*Athalie* (Racine) et de *La Juive* (Halévy).

4) dans l'espace *fictionnel*, sous forme d'intrigue narrative.

Examinons plus attentivement ce dernier.

Avant que ne commence la métaphore, il a été précisé que Nissim Bernard, qui *pratiquait au plus haut point les vertus de famille*, pourtant *jamais ne déjeunait chez lui. Tous les jours, il était à midi au Grand-Hôtel.*

Et la métaphore commence comme l'exposé de la *solution d'une énigme* :

C'est qu'il entretenait, comme d'autres un rat d'opéra, un 'commis'...

La métaphore est donc un élément de réponse (introduit par *C'est que*) à une question qui se pose dans l'intrigue (l'absence aux déjeuners familiaux). Nous retrouvons ici la structure "hypothético-déductive" qui caractérise en général les modèles méta-sémiotiques, mais qui, ici, débrayée dans l'énoncé de l'intrigue, va fonctionner comme une procédure d'enquête par induction et abduction, grâce à la métaphore.

Mais l'enquête ne se limite pas à cette figure initiale : troublés par l'absence systématique de leur oncle, les parents de Nissim Bernard se posent la même question, et élaborent une réponse qui est plus proche de la réponse métaphorique que de la réalité narrative des choses. Comme le dit le narrateur :

A vrai dire cette erreur des parents de M. Nissim Bernard, ...[...]...cette erreur était une vérité plus profonde au second degré.

Les parents, en effet, font l'hypothèse d' *une liaison avec quelque actrice* (p. 244), mais surtout un grand attrait pour les charmes de l'hôtel et la vue de la mer depuis le restaurant. Et le narrateur d'insister sur l'indissoluble lien, dans la manie de M. Bernard, entre le spectacle général du déjeuner à l'hôtel (le théâtre et sa mise en scène, la cérémonie racinienne) et le rôle qu'y joue le 'commis' entretenu. La résolution de l'énigme nous fait donc accéder au dernier espace de modélisation, l'espace générique de la *représentation spectaculaire*, où le mouvement de particularisation de la métaphore connotative s'inverse en une hypothèse générale.

La métaphore devient alors une hypothèse explicative, qui fournit la clé d'un comportement original et incompréhensible, et dont le premier élément, stéréotypé et particulier (entretenir une actrice ou un figurant), est intégré, dans le dernier espace de modélisation, à la méta-sémiotique du spectacle.

L'abduction, c'est ce mouvement de généralisation *en quatre temps* qui, en partant du comportement particulier de Nissim Bernard (entretenir un commis de restaurant), en vient

(1) à le rapporter à un cas qui n'est pas moins spécifique ("entretenir un rat d'opéra, une figurante, une actrice") dans l'espace *institutionnel*,

(2) pour parvenir, dans l'espace *fictionnel*, à reconstruire une *intrigue*, qui participe de la configuration thématique "judéo-invertie";

(3) cette dernière se spécifie, dans l'espace *citationnel*, sous forme de mentions figuratives et de citations de Racine et Halévy, en un réseau figuratif et intertextuel, la *cérémonie racinienne*, qui semble tout particulièrement attirer Nissim Bernard : le seul regret qu'il éprouve, de fait, c'est que *la différence de siècles ne lui eût pas permis de connaître l'auteur, Jean Racine, afin d'obtenir pour son protégé un rôle plus considérable.*

(4) enfin, dans l'espace *spectaculaire*, il apparaît que ce que recherche Nissim Bernard, à travers l'amour pour un jeune commis, c'est bien la *représentation* qui se donne au cours du déjeuner, dans son ensemble et de manière indivise.

Scène 5 (pp. 255-56). LE MONDE EST PETIT : CLÔTURE THÉÂTRALE ET "FORMES DE VIE"

Ayant reconnu l'un des amis de Charlus (Morel) comme une de ses connaissances, le narrateur "compare" ce type de surprises à celles que procurent, au théâtre, les "reconnaisances":

...la vie de bains de mer et la vie de voyage me font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs, et de moins d'acteurs que de 'situations'...[...]...je commençais à trouver que les 'reconnaisances', pauvre expédient des oeuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai...

Dans cette équivalence anecdotique entre le lieu commun "le monde est petit" et la clôture de l'univers dramatique, reposant sur le postulat qu'un univers de fiction est composé d'un nombre fini d'acteurs et de décors, un renversement de l'orientation métaphorique se produit : si le théâtre permet de comprendre la vie et le monde réel, c'est *parce que* la vie et le monde réel sont organisés selon des "formes de vie" qui obéissent à de grands genres sémiotiques (le "dramatique", le "romanesque", le "spectaculaire" etc.). De ce fait même, si construire la signification du vécu suppose qu'on reconnaisse d'abord la "bonne forme de vie", cette-ci obéissant à une clôture sémiotique, celle-là doit aussi s'y soumettre.

Cette clôture, précise le narrateur, est plus étroite pour les "décors" que pour les "acteurs", et plus étroite encore pour les deux précédents que pour les "situations" : ce qui voudrait dire que les "formes de vie" génériques sont plus restrictives et spécifiques quand elles s'actualisent sur la dimension figurative de l'*espace institutionnel* (les acteurs et les espaces figuratifs), alors que la combinatoire narrative de l'*espace fictionnel* (les "situations") échappe en partie à cette clôture.

Scène 6 (pp. 499-500). CONSERVATION DES IMAGES : SPECTACLE & ICONISATION

Vers la fin du roman, de plus en plus obsédé par les éventuelles tendances lesbiennes d'Albertine, et tenaillé par la jalousie, le narrateur se souvient d'une scène de son enfance :

une image s'agitait dans mon coeur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner en l'emmagasinant jadis qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; conservée vivante au fond de moi[...]pour mon supplice, pour mon châtement, peut-être, qui sait ?[...]... pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas ![...]...j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir.

L'image en question, le texte le précise, est celle dite de la "scène de Montjouvain", scène de profanation du père mort, et scène d'inversion sexuelle entre deux jeunes filles ; le commentaire qu'on avance le plus souvent, pour ce type de scène, s'empare d'un indice de culpabilité, qui apparaît ici aussi :

...pour mon supplice, pour mon châtement peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand-mère... , pour le rapprocher de l'association entre les amours inverties des deux profanatrices, et la mort du père : voir, c'est comme faire, et donc c'est donc, ici aussi, profaner la morte...

Mais le sémioticien va s'intéresser à un autre aspect de cette expérience. Certes, les "scènes" d'amours inverties se prêtent tout particulièrement, dans *La Recherche*, à des dispositifs de voyeurisme : la scène de Montjouvain, la scène de la cour de l'hôtel de Guermantes, la scène de la maison de tolérance de Maineville, toutes représentent des conjonctions sexuelles inverties, sous différents aspects, et toutes offrent à la fois le lieu d'une "scène"(chambre, cour, etc.) et un poste d'observation dissimulé (lucarne, fenêtre ou glace sans tain).

Indépendamment de l'exploitation banalement psychologique qui peut être faite d'un tel dispositif, il n'en reste pas moins que ce sont aussi les rares "scènes théâtrales" où le spectateur soit vraiment isolé du

spectacle : le palace-théâtre, précise le narrateur, déplaçait la scène dans la salle et mêlait public et acteurs, et, comme dans ce cas exemplaire, la plupart des *cérémonies raciniennes*, le *théâtre du monde* en général, n'offrent pas la position perceptive et perspective idéale ; celle-ci, en effet, suppose que les acteurs, éclairés par la rampe, ne distinguent pas les spectateurs, et ne doivent pas les entendre, alors que le spectateur, au contraire voit et entend tout à son aise ; mieux encore, le jeu de l'acteur n'étant destiné à aucun spectateur en particulier, mais à tous en général, il ne peut se déployer que dans (et grâce à) la conscience d'être observé, vu et écouté ; c'est ainsi que l'amie de Mlle de Vinteuil disait à Montjouvain :

Hé bien! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur.

Omni-percevant, silencieux et presque invisible, mais présence devinée et souhaitée par l'acteur, telle est la position idéale du spectateur.

Or, c'est ce type de scène dont le narrateur dit que (1) d'une part, elles se conservent "vivantes" dans son cœur (et en effet, la scène de Montjouvain, comme celle de la cour de l'hôtel de Guermantes, reviennent très souvent dans le roman, avec des effets tout aussi intenses), et que (2) d'autre part, elles donnent accès à un Savoir douloureux et dangereux (c'est de ce Savoir que naît la jalousie à l'égard d'Albertine, notamment). Le caractère spectaculaire et canonique de ces scènes leur confère donc le même pouvoir de "conservation" et la même qualité de présence que les divers agencements synesthésiques, comme l'*enveloppe* et le *mouvement*, qui transforment en "image" vivante les ensembles sensoriels que sont, le plus souvent, les "impressions" proustiennes. On devrait alors dire dans ce cas que la "spectacularisation" est un cas particulier de l'"iconisation", et qu'en ce sens elle contribue à stabiliser un ensemble sensoriel sous la forme d'une "image", et à conserver la qualité de présence (fût-elle nocive) de cette image.

Dans le dernier espace de modélisation, se forment donc des "icones" stables, disponibles, et dont la présence affective reste toujours aussi vive.

Scène 7 (pp. 512-514). MENTION SPECTACULAIRE, TABLEAU ET HALLUCINATION

La description du lever du soleil, à la fin du roman, et juste avant la décision du narrateur (il lui faut épouser Albertine) est présenté comme un "spectacle", qui réorganise le monde autour du spectateur, et autour d'un sentiment dominant :

La lumière du soleil qui allait se lever, en modifiant les choses autour de moi me fit prendre à nouveau, comme en me déplaçant un instant par rapport à elle, conscience plus cruelle encore de ma souffrance.

Il faut préciser que cette aube suit immédiatement l'acquisition d'une certitude : Albertine est lesbienne, et a connu l'amie de Mlle de Vinteuil. La dimension spectaculaire se reconnaît : (1) dans la présence d'un certain nombre de "motifs" théâtraux (appartenant à l'espace *institutionnel*): le soleil crève le *rideau* de scène, *entre en scène*, s'installe comme un acteur sur cette *scène*, et (2) à certaines tensions dramatiques, appartenant à l'espace *fictionnel*, qui laissent supposer que les mouvements observés sur la scène résultent de conflits et de véritables événements narratifs: le soleil, *frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer*, efface la *pourpre mystérieuse et figée du rideau*. Ou encore, *des bateaux passaient en souriant à la lumière oblique qui jaunissait leur voile..*

Après l'isotopie lexicale de l'*institution* théâtrale, les structures narratives et discursives de la *fiction* dramatique. Mais cette scène de lever de soleil comprend elle aussi sa propre citation textuelle (ce dispositif qui relève de l'espace *citationnel*) ; toutefois, la scène et le texte cités ne sont pas, cette fois empruntés à Racine et à ses pièces judéo-chrétiennes : il s'agit encore de la scène de Montjouvain, appartenant au texte même de *La Recherche* :

Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec

des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle de Vinteuil, ...

C'était cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même en effet presque irréaliste, comme une vue peinte...

C'est alors qu'un glissement métaphorique se produit : la scène du lever du soleil, devenue une "vue peinte", devient un décor pour la scène fantasmée, et on y retrouve les ingrédients nécessaires pour la modalité sémiotique picturale : le vernis sur les couleurs, l'arrangement des masses en forme de *tableau*, une véritable *scène imaginaire*.

La transformation de la scène vivante en tableau n'enlève pourtant rien aux propriétés d'animation et de tension dramatique de la première version, ce qui voudrait dire que la seconde métaphore (le tableau) ne se substitue pas à la première (le théâtre), mais vient l'amender et la faire changer de statut.

Comme dans tous les cas de "mention textuelle", en effet, le texte scénique "mentionné", ici celui de Montjouvain, passe au premier plan, occupe un segment de manifestation et relègue les autres aspects de la scène, notamment les aspects descriptifs et anecdotiques, en arrière-plan; l'arrière-plan ayant déjà ici un double statut, celui d'une scène théâtrale (au sens de l'*institution* et de la *fiction*) et celui d'un paysage, la transformation de cette scène-paysage en décor d'arrière-plan en fait naturellement un panneau de décor peint.

Mais on voit ici clairement le modèle théorique peu à peu élaboré dans *Sodome et Gomorrhe* fonctionner à la manière d'un principe herméneutique, et d'une règle de textualisation: 1) les quatre sémèmes constitutifs des espaces théâtralisés sont mis en oeuvre : l'institution, la fiction et la mention textuelle, comme nous l'avons déjà vu ; mais aussi le spectacle en général, d'abord en ce qu'il subsume, en tant que genre sémiotique, les nuances qu'il conviendrait de faire entre "scène", "paysage", et "tableau", et ensuite, parce que la relation spectaculaire est tout particulièrement modalisée, et même chargée affectivement :

...et pour que je ne perdisse pas le fruit d'un spectacle que ma grand-mère regrettait que je ne contemplasse jamais, elle me montra la fenêtre.

2) il y a conflit et tension entre deux spectacles et deux "voix" textuelles : le spectacle du soleil levant, qui est porté du point de vue de l'énonciation par la voix de la grand-mère, relayée par la mère, d'une part, et le spectacle des amours lesbiennes, qui est porté du point de vue de l'énonciation par le narrateur lui-même. Cette tension polyphonique est en partie résolue par une figure de mention et de superposition : la scène de Montjouvain est "mentionnée" à l'intérieur de l'autre, et la relation d'emboîtement s'inverse, de sorte que la scène "actuelle" entre à titre de décor peint à l'intérieur de la scène "virtuelle" et fantasmée.

3) la scène mentionnée est elle-même traitée comme la plupart de scènes citées et mentionnées dans le roman :

* comme une variation sur le thème de l'inversion sexuelle (en sourdine, la judéité est aussi invoquée, puisque l'amie de Mlle de Vinteuil, celle que remplace Albertine dans le fantasme, est juive : il s'agit de la cousine de Bloch)

* comme une variation d'acteurs pour le même rôle (Albertine à la place de Mlle Bloch) : d'ordinaire, cette variation est traitée comme une métaphore, un commis comme un rat d'opéra, une bande de domestiques comme un groupe de lévites, mais ici, elle est traitée comme une substitution fantasmatique, une sorte d'*hallucination*.

Conclusion

La métaphore théâtrale, dans *Sodome et Gomorrhe*, non seulement déborde le cadre des interactions sociales, mais, en outre, ne les prend pas vraiment pour objet. Elle les déborde, en ce qu'elle permet de rendre compte de bien d'autres phénomènes : la vie affective intérieure, la stabilisation du monde sensible, la représentation des hallucinations et des paysages ; elle ne les prend pas vraiment non plus pour objet, en ce sens que ce n'est pas la théâtralité des relations sociales qui est visée, mais au contraire, la théâtralité de résurgences naturelles, hors normes et hors conventions, au sein du monde social. En d'autres termes, le seul mode d'existence possible de cette "naturalité" de l'homme, dans la vie sociale, est une représentation, une fiction, une cérémonie tragique et dérisoire à la fois.

En outre, plutôt que de projeter prématurément un modèle externe sur le discours dont il faut rendre compte, nous avons proposé ici une démarche plus exigeante et plus patiente à la fois : la métaphore théâtrale est plus qu'une métaphore, puisqu'on ne peut la séparer de figures qui n'ont rien de métaphoriques, comme par exemple les citations et les mentions ; il s'agit d'un *principe esthétique et théorique*, celui du *rapprochement herméneutique*, qui est supposé engendrer des modèles de vérité, sous-jacents à l'apparence immédiate des comportements et des situations romanesques.

Cette stratégie de modélisation dessine, à l'intérieur même du discours romanesque, quatre *espaces de modélisation* emboîtés, qui relèvent, pour partie (*institution, fiction, citation*) d'une sémiotique connotative, à orientation particularisante, et pour une autre partie (*représentation-spectacle*), d'une méta-sémiotique interne, à orientation généralisante. On a pu remarquer à plusieurs reprises que c'était justement ce dernier type d'espace de modélisation qui a le dernier mot chaque fois que les phénomènes dont il faut rendre compte (l'inversion sexuelle, la judéité, la vie intérieure, les paysages) échappent au cadre des interactions sociales proprement dites.

Le modèle méta-sémiotique généralisable est donc, finalement, celui d'une *sémiotique du spectacle* et non celui d'une métaphore théâtrale, et ce spectacle est celui de la nature.