

**Texte publié dans**

*Au corps du texte, Hommage à Georges Molinié*, Michael Rinn & Delphine Denis, eds., Collection « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », Paris, Champion, 2010.

***Suivi de la version longue dont le texte publié est extrait.***

## ***L'artistisation de la nature dans Sodome et Gomorrhe***

### **DE LA MÉTAPHORE À LA MÉTA-SÉMIOTIQUE**

La *sémio-stylistique* de Georges Molinié, notamment dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*<sup>1</sup>, part de l'hypothèse que les langages sont supposés médiatiser des « mondes » (c'est ce qu'il appelle la *mondanisation*), et, pour cela, lors du passage de la substance à la forme du contenu, ils procèdent par catégorisation. Mais Molinié confronte la catégorisation des mondes à une autre manière de les médiatiser : en effet, par *l'effet de l'art*, le processus de sémiotisation connaît une alternative, *l'artistisation*. Je cite :

L'artistisation possible – je parlerai de littérisation – d'une pièce de discours s'opère dans la mesure ce discours indique du monde, fait signe qu'il y a du monde, signale un espace de monde. Cette fonction (...) n'efface pas celle de dire (du mondain), à quoi elle ne se substitue point.<sup>2</sup>

Molinié prévoit donc deux types de rapports au monde, complémentaires et non commutables : la *mondanisation* et *l'artistisation*. La *mondanisation* est à la fois de nature *iconique* (en raison de la stabilisation catégorielle) et *symbolique* (en raison des règles de catégorisation), alors que *l'artistisation* serait *indiciel* (il « indique », il « signale »).

Puisque ces deux processus ne sont pas commutables, ils ne peuvent être qu'enchaînés sur l'axe syntagmatique du discours, et le sémioticien peut alors se donner comme objet de recherche la forme de cette hypothétique *syntagmatique des processus*, entre *mondanisation* et *artistisation*. Mais, pour que ces processus puissent être imputés à une pratique d'écriture, voire à un « style » et

<sup>1</sup> Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique. L'effet de l'art.*, Paris, PUF, 1988, notamment pp. 8-18.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 33.

à une énonciation, ils doivent être plus qu'un modèle d'analyse. Il faut alors supposer qu'ils participent d'une *modélisation interne*, une activité méta-sémiotique interne au texte même.

Nous avons choisi pour aborder cette question le roman *Sodome et Gomorrhe*,<sup>3</sup> où nous examinerons le rôle de la métaphore théâtrale<sup>4</sup>. Il s'agit en effet d'identifier les conditions d'émergence de cette *méta-sémiotique immanente*, et de montrer que le modèle théâtral présente dans *Sodome et Gomorrhe*, et donc « en interne », déjà quelques propriétés d'une « méta-sémiotique scientifique », prête, en quelque sorte, à une « externalisation » : (i) il réduit la diversité des figures à un schème unique ; (ii) il est exploité dans des raisonnements déductifs, abductifs, et pas seulement analogiques.

Mais il nous faut des « observables » de cette activité de modélisation interne, et par conséquent, les moyens de repérer les connecteurs modélisants. Pour commencer, la connexion rhétorique *stricto sensu*, qui met en scène une analogie entre le théâtre et certains aspects de la vie sociale ; ensuite, la connexion « explicative » : le narrateur, ou des observateurs délégués expliquent, grâce au modèle théâtral, une bizarrerie ou une énigme propre à la narration elle-même.

Car les connexions les plus fréquentes dans *Sodome et Gomorrhe* ne correspondent pas à des interactions sociales ordinaires, mais à des situations critiques, dont la métaphore théâtrale éclaire le fonctionnement atypique : à propos de la vie mondaine ou de la vie sentimentale, le modèle théâtral prend à rebours les interprétations les plus courantes, celle de la *doxa* sociale et culturelle. Et, de fait, les isotopies sur lesquelles portent ces connexions sont en petit nombre : ce sont celles – *sexualité, judéité et mondanité* – où le modèle théâtral peut prendre à rebours la *doxa*, et imposer sa propre axiologie.

Comment aborder sous ces conditions le double processus de *mondanisation* et d'*artistisation* (dire le monde & indiquer qu'il y a monde)? La métaphore théâtrale catégorise le monde narré, et lui procure une forme textualisable et intelligible ; mais en outre, par l'« effet d'art », elle transfigure cette part d'intelligible, et en fait l'indice systématique d'un « autre sens », quasi *anagogique* ; le modèle théâtral nous dit alors, au sens de Molinié, que ce monde *artistisé* (l'inversion sexuelle, la judéité, les mondanités), obéit à d'autres fins que le monde *mondanisé* (celui des catégories de la vie sociale ordinaire).

## LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU MODÈLE THÉÂTRAL

### LA TEXTUALISATION DE LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE

La métaphore théâtrale exploite *quatre configurations textuelles*, qui débordent largement le mode de textualisation propre à un trope. Ces quatre configurations sont : (1) *le texte* : le théâtre en tant que genre littéraire, avec ses écoles, ses auteurs et ses textes, est convoqué par *citation-*

<sup>3</sup> Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1988.

<sup>4</sup> Il existe plusieurs études sur ce thème, dont celle de Livio Belloi (*La scène proustienne*, Paris, Nathan, 1993), qui repose sur l'application du modèle de Goffman. Mais Belloi semble oublier que la métaphore théâtrale est déjà dans le texte proustien, et que la référence à Goffman n'ajoute rien au modèle théâtral proustien, et même qu'elle le banalise. Le modèle théâtral de Proust est plus puissant et raffiné que celui de Goffman !

*mention* dans le texte romanesque ; (2) *l'intrigue* : le théâtre en tant que forme dramatique, fait de thèmes et de structures narratives, de tensions dramatiques et de péripéties, est textualisé comme *fiction narrative* ; (3) *la scène* : le théâtre en tant qu'ensemble de lieux et d'acteurs, est convoqué comme *institution théâtrale* ; (4) *le spectacle* : le théâtre en tant que relation entre un public et une scène et des acteurs, en tant que régime de croyance spécifique et global, est textualisé comme *représentation en acte*.

*Institution, fiction, mention et représentation*, voilà en somme les quatre espèces textuelles qui manifestent le modèle théâtral dans le roman.

## **MENTIONS ET CITATIONS**

### LA COMPÉTENCE INTERTEXTUELLE DU NARRATEUR

Les citations et mentions textuelles, affichent ostensiblement l'ancrage du modèle théâtral dans la compétence du narrateur. Lors d'un échange entre Vaugoubert et Charlus, chez les Guermantes, les citations de Racine sont directement attribuées à l'observateur de la scène : il précise que ces fragments raciniens lui sont venus à l'esprit *in situ* et sur le moment même, en écoutant la conversation, et par association d'idées avec une habitude d'enfance :

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.<sup>5</sup>

Les textes dramatiques mémorisés font partie de la compétence acquise par le narrateur au cours même de l'histoire dont il fait la narration, et ils sont appelés et restitués comme commentaires des situations qu'il relate, sous forme de *citations* ou de *mentions*. Le théâtre n'est donc ni dans la situation racontée, ni sous le contrôle d'une instance extérieure, mais il appartient à la compétence herméneutique d'un des acteurs de la situation elle-même. On est donc loin d'une métaphore décorative, et même explicative et structurante.

La métaphore théâtrale est motivée dans le récit : les citations de Racine viennent à l'esprit et « sur les lèvres » d'un des acteurs, grâce à un débrayage énoncif ; du même coup, le modèle théâtral est associé à une *valorisation subjective* : la citation advient sous le point de vue du narrateur, sous la pression de son propre passé et son éducation.

Cette motivation *personnalise* et *subjectivise* l'activité interprétative ; toujours aussi explicative et modélisante, elle n'en est pas moins ici signalée comme assumée en propre par le narrateur et sous un point de vue subjectif. Aussi la « théorie » qu'il esquisse ne peut-elle être qu'une *théorie immanente*, qui se forme dans le mouvement même d'une énonciation particulière.

---

<sup>5</sup> Op. cit., pp. 64-65.

#### LA CITATION COMME CONNECTEUR

Sous cette orientation subjective, se produisent les connexions les plus fortes entre les trois isotopies déjà indiquées comme critiques. Les citations et mentions des « pièces juives » Racine (*Esther*) seront systématiquement associées, comme un leitmotiv, aux évocations de l'homosexualité : la judéité devient alors l'arrière-plan culturel de l'inversion sexuelle. Connectées par la métaphore théâtrale, judéité et homosexualité deviennent en outre deux formes de socialités critiques, toutes deux caractérisées par une mise en abîme des rôles (sociaux et sexuels), et par le caractère clos et exclusif de l'espace social où elles se déploient.

Le modèle explicatif se met alors en place : si 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 que ces deux sous-groupes sont caractérisés par des propriétés communes, mais que cette communauté de propriétés ne peut être saisie que grâce au modèle théâtral. Il s'agit bien dans les deux cas, comme dit Proust, de reconnaître, grâce à la médiation du théâtre, une *race*, car ces deux races se reconnaissent principalement à leurs *jeux de rôles*, qui se superposent aux identités sociales de base, comme un spectacle de second degré. La métaphore théâtrale fournit donc la « clé » actantielle et modale commune à l'homosexualité et à la judéité.

#### **LA FICTION : INTRIGUE ET PÉRIPÉTIES**

Ayant reconnu l'un des amis de Charlus (Morel), le narrateur compare ce type de surprises à celles que procurent, au théâtre, les « reconnaissances » :

...le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs, et de moins d'acteurs que de 'situations'...[...]...les 'reconnaisances', pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai...<sup>6</sup>

La métaphore théâtrale transfigure un lieu commun (*le monde est petit*) en dérivant ce lieu commun des propriétés d'un type fictionnel, et conduit encore à une explication : si le théâtre permet de comprendre la vie et le monde réel, c'est *parce que* des pans entiers de la vie sociale sont organisés selon des *formes de vie* qui obéissent à de grands genres sémiotiques (le « dramatique », le « romanesque », le « spectaculaire », etc.). Par conséquent, la signification du vécu ne peut apparaître que par la médiation des intrigues et des jeux de rôles types qui caractérisent les formes de vie.

#### **L'INSTITUTION THÉÂTRALE : RÔLES ET ACTEURS**

Les éléments constitutifs du modèle théâtral (acteurs, rôles, intrigue, texte, salle et spectateurs, coulisses et scène) participent à une autre configuration, celle de l'*institution*, où le narrateur occupe une place très particulière.

---

<sup>6</sup> Op. cit., pp. 255-56.

## POSE ET FACTICITÉ

Dans une des scènes à Balbec<sup>7</sup>, le directeur du palace se met à découper des dindonneaux, ce qui est pour lui une activité rare, et adoptée en quelque sorte par dérogation. Pour faire comprendre la valeur de cette rareté, le narrateur compare cette situation aux rares occasions où un grand comédien (Coquelin) avait choisi de jouer des rôles de figurants. Proust joue donc sur la distinction entre *acteur* (Coquelin) et *rôle* (figurant), et le théâtre permet alors 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").

Toutefois, cette distinction n'est convoquée que pour signaler un fonctionnement étrange. Proust, en effet, ne prend pas la peine de nous signaler que l'*acteur* Directeur joue un *rôle* de directeur ; en revanche, il s'intéresse au moment où il joue un rôle étranger à son répertoire. Le phénomène à saisir ne relève donc pas des relations sociales ordinaires : le modèle théâtral est dédié aux *relations sociales hors normes*, et notamment à celles qui impliquent *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 joué au second degré, à l'intérieur d'un rôle social de base, et qui *s'affiche ostensiblement en tant que rôle second* ; une légère touche d'exagération signale qu'on a dépassé la simple socialité, pour entrer dans une méta-représentation sociale : l'emphase, en effet, signale que la relation entre *acteur* et *rôle* est envisagée dans une perspective méta-sémiotique.

Mais, pour être en mesure de repérer la « pose » de l'acteur, qui ne cesse d'être Directeur tout en découplant ostensiblement la volaille, il ne suffit pas d'un spectateur ordinaire : l'observateur doit être situé à mi-chemin entre les coulisses et la salle, et participer d'un double savoir, sur ce qui se passe actuellement sur la scène, et sur ce qui se passe d'ordinaire dans le théâtre. En somme, pour faire fonctionner la métaphore théâtrale comme un modèle méta-sémiotique, le narrateur doit avoir en permanence un pied dans les coulisses.

**SPECTACLE ET REPRÉSENTATION**

## SCÈNE ET COULISSES

Lors de la rencontre entre Jupien et Charlus, et particulièrement au moment de leur « conjonction » sexuelle<sup>8</sup>, la position et le parcours de l'observateur sont très précisément décrits comme *imprudents* et *invraisemblables*. 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. Cette prise de risque est expliquée par la fragilité de l'occasion et de la coïncidence.

---

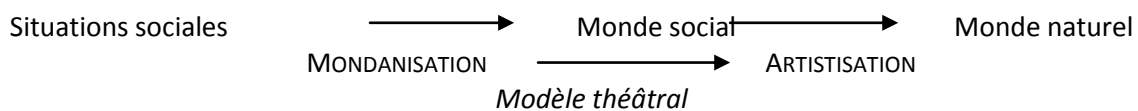
<sup>7</sup> Op. cit., p. 470.

<sup>8</sup> Op. cit., pp. 9-10.

La scène est un *hasard* et le passage des coulisses à la scène est un *risque*. En effet, la conjonction entre les deux invertis est décrite 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 et contingente : l'improbable conjonction est éphémère, et la synchronisation des deux hasards, celui de la « conjonction » et celui de son observation, ne se reproduira pas.

La modalité dominante est donc la *contingence*, qui contribue explicitement, si l'on en croit le narrateur, à *naturaliser* la représentation théâtrale (cf. les « ruses de la nature »). Dès lors, l'« improbable coïncidence » entre les deux hasards ouvre la porte d'un autre monde, à l'intérieur du monde social, et révèle *la nature profonde des acteurs*. Le monde social est défini par des normes et des usages stéréotypés (des *devoir-être*), et l'ouverture sur l'autre monde est le fait de la contingence (ne pas *devoir être*), qui, en suspendant les normes et conventions, redonne libre cours au *naturel*. On aboutit alors à cette situation paradoxale selon laquelle le monde révélé au second degré est plus naturel que le monde social de premier degré. La contingence ouvre un espace et un moment où s'engouffre la nature, le *non-représentable par excellence* dans l'espace et le temps des déterminations sociales.

La mondanisation des interactions sociales emprunte sa forme à la métaphore théâtrale, mais cette dernière provoque un effet de surimpression spectaculaire, qui *indique* que la scène ainsi produite appartient à un autre monde, celui de la nature. La séquence des processus aboutit donc à l'artistisation, qui ouvre sur le monde de la nature :



En quoi consiste le risque pour l'observateur ? 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 risque donc, en traversant la cour, d'être happé dans la représentation, s'il est surpris par des observateurs occasionnels extérieurs, ou de compromettre la représentation, par sa présence même, s'il est surpris par les protagonistes.

La frontière entre la scène et les coulisses est une condition pour que la représentation ne soit rien d'autre qu'une représentation. 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*. La 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 aussi une condition axiologique : se tenir sur la frontière, c'est se tenir là où la « nature » se signale. La métaphore théâtrale modélise la socialité marginale et ce qui intéresse Proust, ce n'est pas le fonctionnement standard du théâtre, mais ses limites critiques, les situations les plus instables, celles qui débouchent sur une *problématisation* des relations sociales, à partir de connexions spécifiques et hautement valorisées.

### **BILAN SUR LES CONNECTIONS « THÉÂTRALES »**

Chacun des modes de textualisation du théâtre contribue à la fois à la mondanisation et à l'artistisation, et réalise à sa manière la séquence de leur enchaînement syntagmatique. L'articulation entre les deux processus est le plus souvent de nature modale ; nous en avons incidemment rencontré deux espèces : la modalisation *aléthique* (contingence) et la modalisation *véridictoire* (facticité).

Un exemple anodin permettra de préciser la fonction de chacune de ces deux opérateurs modaux. Une remarque sur la « splendeur vestimentaire » des gens du monde conduit le narrateur à reconsidérer la facticité de la vie mondaine. 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.<sup>9</sup>

Dire que le théâtre fait mieux que le luxe ordinaire, avec des moyens peu coûteux, revient à dire que l'effet de luxe ne relève pas de l'être, mais du paraître, et d'un paraître devenu autonome de l'être, quels qu'en soient les modes d'expression. Dès lors, la vie mondaine, dont le luxe est une des propriétés, est une représentation où les choses ne valent que par leur effet sensible, et donc par l'efficacité des moyens qui produisent cet effet. On a ici affaire au processus de mondanisation, à une recatégorisation qui rend le monde intelligible.

Mais le monde des apparences ainsi conçu suscite un autre effet modal, la *contingence*. Premièrement, la recatégorisation ci-dessus implique le régime de croyance propre au *spectacle* ; c'est seulement au spectacle, en effet, que n'importe quel tissu, n'importe quelle verroterie bien éclairés passeront pour luxueux. Et dans ce régime de croyance, le régime des apparences impose la suspension de la plupart des contraintes et des catégorisations propres à la mondanisation ordinaire : ce monde 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, est un monde où les nécessités et catégories socio-économiques sont suspendues.

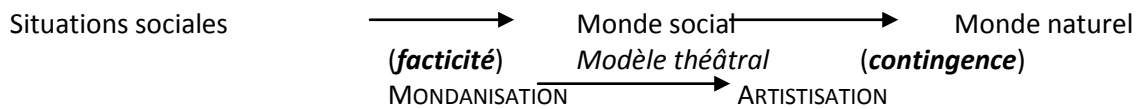
La suspension de la nécessité a pour nom la *contingence* (le « ne pas devoir être »), modalité que nous avons déjà identifiée lors de la rencontre en Charlus et Jupien. C'est aussi le nom que l'on pourrait donner à la prise d'autonomie du paraître, et l'opérateur de cette prise d'autonomie contingente, c'est le modèle théâtral, mais considéré cette fois dans le processus d'artistisation.

L'articulation syntagmatique entre mondanisation et artistisation exploite donc successivement chacun des deux opérateurs modaux : d'un côté, la *facticité*, qui permet le déploiement des figures de l'institution théâtrale, en même temps que la catégorisation d'un monde intelligible ; de l'autre côté, la *contingence*, qui autonomise ce monde, et, sous un nouveau régime de croyance, fait du spectacle le signalement indiciel d'un autre monde, à l'intérieur du monde social.

---

<sup>9</sup> Op. cit., p. 274.

Ce qui permet de compléter ainsi la séquence précédente :



## PRATIQUES HERMÉNEUTIQUES

La métaphore théâtrale « modélise » les isotopies qu'elle sélectionne, et c'est la condition, disions-nous, pour que la catégorisation de ces mondes sociaux en signale un autre, au cours du processus d'artistisation. Il reste à examiner maintenant les parcours de « recatégorisation ». Le modèle s'installe en effet sur une dimension méta-sémiotique, où il nourrit une activité cognitive complexe : inductive, déductive et abductive.

### *INVERSION SEXUELLE, INDUCTION ET DÉMONSTRATION*

Les invertis semblent partager un même « code secret » : pour l'observateur ancré dans la socialité ordinaire, le jeu de rôles propre à l'autre monde est régi par un code qui lui échappe. C'est ainsi que les hommes jouent un rôle qui est un simulacre de l'identité féminine ; la métaphore théâtrale est bien plus qu'une analogie de l'inversion, car elle impose à cette dernière un modèle qui la transfigure. Au cours d'un long développement sur la double identité des invertis (les « hommes / femmes ») Proust décrit *la mobilité des « rôles » par rapport aux identités de base*<sup>10</sup>. Par exemple, les invertis masculins qui aiment les femmes, et qui, par conséquent, *peuvent prendre avec [les femmes] le même plaisir qu'ils pourraient prendre avec un homme*, entrent dans un jeu de rôles vertigineux :

...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.<sup>11</sup>

La métaphore théâtrale est la seule qui permette de restituer cet abîme spectaculaire : 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. Cette mobilité est celle même de l'improvisation : chacun s'adapte aux rôles de tous les autres. 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 chacun 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 autre représentation. En somme, sous l'éclairage du modèle théâtral, un monde peut toujours en cacher et en signaler un autre...et la mondanisation cache donc toujours une artistisation.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>11</sup> Op. cit., p. 23.



Mais le modèle théâtral va plus loin, puisque, comme nous l'avons suggéré, ce monde signalé est celui de la nature. Cette *naturalisation* du modèle théâtral fait l'objet, à propos de l'inversion, d'une véritable démonstration.

La mobilité adaptative des rôles repose sur un ajustement synchrone, que nous appellerons *mimétisme complémentaire*, et dont nous formulerons la règle ainsi : chaque acteur, quelle que soit son identité sexuelle de base, s'attribue le rôle sexuel complémentaire de celui de son ou de sa partenaire. Mme de Vaugoubert, pour s'adapter à son époux, qui est un homme jouant un rôle féminin, devient une femme qui joue un rôle masculin, et le narrateur y voit la raison de leur bonheur :

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.<sup>12</sup>

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.

Cette mobilité adaptative est ensuite relayée par *une métaphore végétale-animale* (les fleurs et les insectes), sur le même principe que celle utilisée pour Jupien et Charlus (le bourdon et l'orchidée). Dans les deux cas, la connexion isotopique est lourde d'implications : en revenant à la surface grâce au spectacle, la nature impose ses lois ; de fait, le mimétisme complémentaire a toutes les apparences d'une loi de l'évolution des espèces, qui se trouve être partagée et exprimée par une loi du théâtre. Les processus adaptatifs entre acteurs et rôles sont des propriétés communes aux êtres vivants et aux acteurs de théâtre : la démonstration est achevée, et le narrateur-spectateur a trouvé la raison de la puissance heuristique du modèle théâtral.

### **ENQUÊTE, ABDUCTION ET NARRATION**

L'évocation des amours de Nissim Bernard est un grand moment de la métaphore théâtrale. Elle commence par rassembler les éléments du modèle, en référence à d'autres évocations antérieures du même modèle :

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 israélites d'*Ester* et *Athalie*.<sup>13</sup>

La métaphore va se développer d'abord dans deux des modes de textualisation : (i) dans l'*institution*, 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* ;<sup>14</sup> et (ii) sous le mode de la

<sup>12</sup> Op. cit., p. 46.

<sup>13</sup> Op. cit., pp. 236-240.

<sup>14</sup> Op. cit., p. 238.

mention, le commis est devenu un *enfant de chœur*, ou un *jeune israélite*, ou un *lévite*, et le dîner, une *cérémonie racinienne*, en référence à *Athalie* (Racine) et *La Juive* (Halévy).

Mais, sous le mode *fictionnel*, l'intrigue théâtrale va déclencher un raisonnement abductif. 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 le fonctionnement des modèles méta-sémiotiques ; mais elle est ici débrayée dans l'énoncé de l'intrigue, et elle va se convertir en une procédure d'enquête par abduction.

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. » Ils font l'hypothèse d'une *liaison avec quelque actrice*<sup>15</sup>, alors même que le narrateur insiste sur l'indissoluble lien, dans la manie de M. Bernard, entre le spectacle général du déjeuner à l'hôtel et le rôle qu'y joue le commis entretenu. La résolution de l'énigme exploite globalement la configuration générale du *spectacle*.

La métaphore procure alors une hypothèse explicative, pour un comportement original et incompréhensible, et dont le premier élément, stéréotypé et particulier (entretenir une actrice ou un figurant), est intégré, pour finir, à la méta-sémiotique du spectacle. L'abduction, c'est ce mouvement de généralisation *en quatre temps* qui, en partant du comportement de Nissim Bernard (entretenir un commis), en vient (i) à le rapporter à autre cas (entretenir un rat d'opéra, ou une actrice) dans l'*institution*, (ii) puis, dans la *fiction*, à reconstruire une *intrigue*, qui participe de la configuration thématique « judéo-invertie » ; (iii) ensuite, à spécifier, grâce aux *mentions et citations*, un réseau figuratif et intertextuel, la *cérémonie racinienne*, et (iv) enfin, dans le *spectacle*, faire apparaître 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.

## CONCLUSION : LE STYLE ET LE MODÈLE

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. En effet, 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 de second degré, une cérémonie tragique et dérisoire à la fois.

---

<sup>15</sup> Op. cit., p. 244.

Le modèle théâtral est plus qu'une métaphore, puisqu'il emprunte d'autres figures, comme les citations : il apparaît en ce sens participer d'un *principe esthétique et théorique* plus général chez Proust, 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 herméneutique relève, selon le cas, d'une sémiotique connotative, à orientation particularisante (le style), et d'une méta-sémiotique interne, à orientation généralisante (le modèle). C'est la méta-sémiotique interne qui l'emporte chaque fois que les phénomènes visés (inversion, judéité, mondanité) échappent au cadre des interactions sociales proprement dites, et touchent à la *nature* même des êtres.

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. Mais il ne faut pas oublier les autres usages, et notamment les usages subjectifs et connotatifs, et la possible parenté entre les effets de subjectivité (une sémiotique connotative "individualisante" et embrayée, en somme) et les effets de modélisation (une sémiotique connotative généralisante et débrayée). On obtient le modèle suivant :

		<i>Tension énonciative</i>	
		Embrayage	Débrayage
<i>Tension de la diffusion textuelle</i>	Localisé	Marques de <b>SUBJECTIVITÉ</b>	Marques d' <b>ÉNONCIATION IMPERSONNELLE</b>
	Diffus	Marques de <b>STYLE</b>	Déploiement du <b>MODÈLE INTERNE</b>

## ***Texte complet non publié***

# Métaphore et modélisation interne : le cas de la métaphore théâtrale dans *Sodome et Gomorrhe* chez Proust.

### **SOMMAIRE**

1. Introduction : de la métaphore à la méta-sémiotique
2. Les éléments constitutifs du modèle théâtral
  - 2.1. Rôles et acteurs
  - 2.2. Spectacle et spectateurs
  - 2.3. Scène, salle et coulisses
  - 2.4. Intrigue
  - 2.5. Texte et auteurs
3. Les quatre modes de textualisation de la métaphore théâtrale
  - 3.1. Intertexte institutionnel
  - 3.2. La fiction vraisemblable
  - 3.3. Citations et mentions
  - 3.4. Représentations
4. Pratiques herméneutiques et opérations interprétatives
  - 4.1. La reconfiguration thématique et l'axiologisation
    - a- Sexualité et inversion sexuelle
    - b- Mondanité
    - c- Judéité
    - d- Naturalité
  - 4.2. La compétence interprétative
    - a- Modélisation et compréhension
    - b- Constitution d'une compétence herméneutique
    - c- Enquête et abduction
5. Conclusion : le style et le modèle

## 1. INTRODUCTION : DE LA MÉTAPHORE À LA MÉTA-SÉMIOTIQUE

La contribution de Georges Molinié en matière de style est essentielle, et il n'est sans doute pas utile de le rappeler, puisque la *sémio-stylistique* qu'il défend est une de ses propositions les plus connues. La sémiotique qu'il convoque dans ce projet, directement inspirée de Hjelmslev, compos une plan de l'expression et un plan du contenu, et, pour chacun, deux instances, la forme et la substance. Il insiste tout particulièrement, notamment dans le premier chapitre de *Sémiostylistique. L'effet de l'art*<sup>16</sup>, sur la substance du contenu ; globalement, en effet, les langages sont supposés accueillir ou produire une médiatisation de mondes, dans ses propres termes, une *mondanisation* ; mais c'est surtout du côté de la substance du contenu que la mondanisation fait problème, car c'est lors du passage de la substance à la forme que se produit la catégorisation dont le mondanisé est le fruit. Passons sur la difficulté, pour en identifier une autre, qui nous retiendra tout au long de cette étude.

En effet, par *l'effet de l'art*, la mondanisation doit aussi rencontrer, au cours du processus de sémiotisation, ce que Molinié appelle *l'artistisation*. Je cite :

« *L'artistisation possible – je parlerai de littérisation – d'une pièce de discours s'opère dans la mesure ce discours indique du monde, fait signe qu'il y a du monde, signale un espace de monde. Cette fonction (...) n'efface pas celle de dire (du mondain), à quoi elle ne se substitue point.* »<sup>17</sup>

Cette *sémio-stylistique* prévoit donc deux types de rapports au monde, complémentaires, distincts et non commutables : la mondanisation et l'artistisation. Le premier rapport pourrait être qualifié, selon le cas, d'iconique (en raison du rapport de référence médiatisé) ou de symbolique (en raison des règles de catégorisation), alors que le second serait exclusivement indiciel (il « indique », il « signale »). Mais il ne faut pas oublier que c'est principalement le processus d'artistisation qui portera à la fois l'effet stylistique (du côté de l'expression) et l'effet axiologique (du côté du contenu), et, par conséquent, il ne peut pas être entièrement indépendant de celui de la mondanisation, puisque à l'axiologisation propre au second ne peut pas être indifférente à la catégorisation propre au premier.

Puisque les deux rapports au monde ne sont pas commutables, leur relation sera donc syntagmatique, et il y aurait donc *une syntagmatique des processus*, entre mondanisation et artistisation, qui éveille l'intérêt du sémioticien, et qui reste à décrire. En d'autres termes, et pour faire bref, en quoi le style peut-il contribuer à une catégorisation du monde ? ou, inversement, de quel mode de catégorisation et de médiation est-il question dans l'effet de style ? Et, en déplaçant quelque peu la question : comment mettre en relation la fonction de catégorisation qui est reconnue au langage en général, et aux langues en particulier, avec la production de schèmes stylistiques qu'on observe dans les discours particuliers ? Pour ébaucher une réponse à cette question trop ambitieuse, on se référera seulement aux processus de *modélisation interne* qui caractérisent une part de la praxis énonciative, et ce, en nous limitant à une seule œuvre, pour ébaucher quelques hypothèses.

Nous avons choisi pour cela une œuvre, *Sodome et Gomorrhe*, de Proust, et un thème : le rôle de la métaphore théâtrale dans ce roman. Ce thème a déjà été abordé plusieurs fois, et la dernière en

<sup>16</sup> Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique. L'effet de l'art.*, Paris, PUF, 1988, notamment pp. 8-18.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 33.

date, signée de Livio Belloï<sup>18</sup>, est une des plus aboutie, et repose sur l'application aux romans proustiens du modèle théâtral proposé par Goffman, et projeté, de l'extérieur, sur le texte à analyser. Mais Belloï passe sous silence un fait qui nous semble essentiel : la métaphore théâtrale est déjà présente dans le texte proustien lui-même, 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 pertinente 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, et que l'un et l'autre, Proust comme Goffman, et chacun à sa manière aurait recueillie. Reste à savoir si Proust parvient, en cela, à une modélisation cohérente des phénomènes qu'il s'efforce de saisir : si c'était le cas, le détour par le modèle de Goffman ne serait plus nécessaire.

Il faut donc, pour compléter la démonstration, vérifier si l'usage qu'il fait de la métaphore théâtrale vise, comme chez Goffman, les interactions sociales en général : nous montrerons que ce n'est pas le cas : 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.

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 propres au texte lui-même. 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)<sup>19</sup>. 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*, et donc « en interne » 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 (et pas seulement « réflexivité ») de la dimension méta-sémiotique.

---

<sup>18</sup> Le point de départ de cette étude est en effet une réflexion critique suscitée par un ouvrage par ailleurs fort stimulant, celui de Livio BELLOÏ, *La scène proustienne*<sup>18</sup> (Paris, Nathan, 1993.) 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 Goffman (Tel qu'il le développe, par exemple, dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, ????) : 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.

<sup>19</sup> Le problème sous-jacent peut être formulé par la métaphore de l' "étau" épistémologique : l'activité de modélisation est prise en "étau" entre l'adéquation aux objets et la cohérence théorique.

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 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. Et dans ce cas, ce sont les acteurs de la narration eux-mêmes, ou le narrateur, qui utilisent la métaphore théâtrale pour éclairer le comportement d'autres acteurs.

Plus généralement, les connexions les plus fréquentes dans *Sodome et Gomorrhe* seront, non pas des interactions sociales ordinaires, mais 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, à la différence d'une « application » goffmanienne, prend à contre-pied les interprétations les plus courantes, celle de la *doxa* sociale et culturelle. En somme, la portée structurante du modèle est en elle-même significative, puisque les isotopies thématiques sur lesquelles il s'exerce sont en petit nombre : ce sont celles, justement, sexualité, judéité et mondanité, où le modèle théâtral peut prendre à rebours la *doxa*, et imposer sa propre axiologie. Nous qualifierons désormais d'« électives » ces isotopies survalorisées, et qui font l'objet de connexions récurrentes sous l'égide de la métaphore théâtrale.

Comment aborder sous ces conditions le double processus de *mondanisation* et d'*artistisation* (dire le monde, et indiquer qu'il y a monde)? Il semble évident que la métaphore puisse participer à l'un et à l'autre : à l'un, parce que la métaphore est ici, à la manière de Goffman, une manière de catégoriser le monde narré, et de substituer à ce monde indicible une forme textualisable et intelligible ; à l'autre, parce que la métaphore ne se contente pas de restituer la part d'intelligible mondain, mais, par l'« effet d'art », la transfigure, et en fait l'indice systématique d'un « autre sens » ; le modèle théâtral nous dit bien ici qu'« il y a monde », et mais que ce monde-ci, celui qu'indique l'artistisation, le monde de l'inversion sexuelle, de la judéité, des « mondanités », n'est pas le même que ce monde-là, celui que catégorise la mondanisation, le monde de la vie sociale quotidienne.

La première recherche à conduire est celle des modes de textualisation du modèle théâtral, pour y déceler autant que possible les points de clivage et de bascule entre les deux processus. La seconde recherche consistera en une exploration des modes opératifs du modèle : iconisation du monde, compréhension et interprétation, parcours herméneutique, tout ce qui, en somme, mène du « monde 1 » (catégorisé) au « monde 2 » (indiqué).

## **2. LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU MODÈLE THÉÂTRAL**

### **2.1. LES QUATRE MODES DE TEXTUALISATION DE LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE**

Par le biais des actualisations successives et différentes de la configuration théâtrale, on constate qu'elle se déploie en *quatre dimensions de modélisation*, qui constituent autant de modes de textualisation, bien au-delà du mode de textualisation ordinaire d'une métaphore. S'agissant d'une

sémiotique-objet spécifique, la représentation théâtrale, comprenant une scène (décors, acteurs, etc.), une intrigue, du texte, et un spectacle (salle, spectateurs, coulisses), et qui doit recevoir une mise en forme textuelle, cette textualisation-là relève d'une transposition inter-sémiotique. Et même, si l'on se réfère au processus de mondanisation invoqué par Georges Molinié, nous aurions affaire à trois sémiotiques-objets : (i) la première, la vie sociale, doit être « mondanisée » pour recevoir une existence textuelle ; (ii) la seconde, le théâtre, doit aussi être « mondanisée » pour devenir pur texte verbal ; (iii) la troisième, le texte du roman, accueille la première, sous le filtre de la seconde.

Ces quatre modes de la convocation textuelle sont :

1) *le texte* : du théâtre en tant que genre littéraire, avec ses écoles, ses auteurs et ses textes : il s'agit alors de la dimension proprement intertextuelle, où le théâtre est convoqué par *citation-mention* ; à proprement parler, dans un texte, seul un autre texte peut avoir un mode d'existence *réalisé*.

2) *l'intrigue* : du théâtre en tant que forme dramatique, fait de thèmes et de structures narratives, de tensions dramatiques et de péripéties, textualisé comme *fiction narrative* ; dans un texte, *a fortiori* s'agissant d'un roman, la fiction a un mode d'existence *actualisé*.

3) *la scène* : du théâtre en tant qu'ensemble de lieux et d'acteurs, qui est convoqué sous les espèces de *l'institution théâtrale* ; dans un texte, cette institution ne peut avoir qu'un mode d'existence *potentialisé*.

4) *le spectacle* : du théâtre en tant que relation entre un public et une scène et des acteurs, en tant que « modalité sémiotique » générique, impliquant un régime de croyance spécifique et global, et qui est textualisé comme *représentation en acte* ; dans la mesure où il s'agit d'une pratique multi-dimensionnelle, elle ne peut avoir dans un texte qu'un mode d'existence *virtuel*.

*Institution, fiction, mention et représentation*, voilà en somme les quatre espèces textuelles sous la forme desquelles le modèle théâtral se manifeste dans le roman.<sup>20</sup>

## 2.2. MENTIONS ET CITATIONS

### LA COMPÉTENCE INTERTEXTUELLE DE L'ÉNONCIATION

Les citations et mentions textuelles, en raison de leur caractère « homo-sémiotique », et de leur intégration au texte sous un mode réalisé, ont un statut bien à part dans le modèle théâtral. Elles permettent notamment de fixer avec une grande fermeté le statut de ce modèle comme « interne » au déploiement textuel, grâce à leur ancrage dans la compétence du narrateur.

<sup>20</sup> Eu égard à l'organisation du modèle lui-même, de manière canonique, *la scène institutionnelle* accueille en son sein la *fiction*, qui englobe elle-même les *citations-mentions*, le tout pouvant être intégré, ici et maintenant, à une *représentation en acte*. Mais, de fait, ce sont toutes les variations dans cet emboîtement canonique qui sont significatives des opérations de modélisation en cours. En outre, chacun de ces régimes de textualisation correspondant à un mode d'existence de la configuration théâtrale, modes réalisé, actualisé, potentialisé et virtualisé, ils sont susceptibles d'être projetés sur le carré sémiotique de ces modes d'existence, mais sans réel gain pour notre propos.



Lors d'un échange entre Vaugoubert et Charlus, chez les Guermantes, les citations de Racine sont directement attribuées non à l'énonciateur du récit en général (disons, le « focalisateur »), mais au narrateur-observateur de la scène elle-même (disons : l'assistant-participant) : 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. »<sup>21</sup>

Les textes dramatiques mémorisés font partie de la compétence acquise du narrateur, acquise au cours même de l'histoire dont il fait la narration dans le roman, et ils sont appelés et restitués comme commentaires en contre-point des situations narratives qu'il relate, sous forme de *citations* ou de *mentions*. Le modèle théâtral n'est donc ni dans la situation racontée, ni sous le contrôle d'une instance transcendante ou extérieure à la situation, mais il appartient à l'identité narrative du témoin de la situation elle-même. On est donc bien loin d'une métaphore décorative, simple figure de rhétorique, et on n'est plus tout à fait dans le cas d'une simple métaphore explicative et structurante, au sens de Lakoff ou de Goffman.

En effet, la métaphore véhiculée par la citation-mention à la fois explique, catégorise, et donc « mondane », au sens de Molinié, mais aussi transfigure, et suscite un tout autre monde : elle est un effet de l'art, toujours au sens de Molinié. Et le propre de cette transfiguration, c'est de prendre sa source dans la situation mondane elle-même, dans la compétence cognitive du narrateur. En somme, c'est le « monde 1 », le monde catégorisé et mondane, qui contient tous les ingrédients nécessaires pour susciter le « monde 2 », le monde indiqué et artistisé.

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 vertu *modélisante* de la métaphore diminue, pour faire place à une *valorisation 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 reçoivent leur poids axiologique de son propre passé ; en effet, 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'acteur doté d'une histoire, est susceptible de convoquer ainsi le texte racinien : le contraire d'un modèle général, en somme.

Il est clair qu'à ce moment, et à l'occasion d'une occurrence locale, en prenant ce caractère anecdotique et narratif, la métaphore perd son caractère théorique et méta-sémiotique, et retrouve un caractère subjectif et connotatif. Mais, saisie d'un autre point de vue, global cette fois, cette même motivation pourrait être simplement une *personnalisation* et une *subjectivation* de l'activité interprétative globale véhiculée par le discours romanesque : toujours aussi explicative et

<sup>21</sup> Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1988, pp. 64-65. Toutes les indications de pagination des différents fragments cités ou analysés sont celles de l'édition Gallimard, collection Folio.

modélisante, elle n'en est pas moins ici signalée comme personnelle, et assumée en propre par le narrateur. 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, justement, le propre d'une théorie immanente, et qui nous fait reconnaître qu'elle se forme dans le mouvement même d'une énonciation particulière ?

#### LA CITATION COMME CONNECTEUR ENTRE ISOTOPIES ÉLECTIVES

Mais justement, sous ce point de vue et sous la contrainte de cette orientation subjective, se produisent certaines des connexions les plus fortes entre les isotopies électives du roman. Au moment où sont évoqués les réactions et commentaires de M. de Vaugoubert, lors de la soirée Guermantes, apparaissent en parallèle, on vient de le rappeler, des citations de Racine (*Esther*). Ce rapprochement sera très souvent exploité dans le roman, notamment pour signaler le parallélisme entre l'inversion sexuelle et la judéité : en effet, les citations de Racine, ancrées lors de leur première occurrence dans la compétence spécifique du narrateur-témoin, reviendront régulièrement, mais sans cet ancrage spécifique, comme un leitmotiv accompagnant les préoccupations, les discours et les rencontres d'invertis. Mais, empruntées exclusivement aux pièces juives de Racine, elles installent en quelque sorte la judéité en arrière-plan culturel qui sert de référent pour la mise en scène de l'inversion : le modèle théâtral est l'opérateur de cette connexion isotopique, et la compétence subjective du narrateur en est la motivation textuelle.

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 sexuels ; 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, sa clôture et son exclusion sociales.

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 commun ne peuvent la plupart du temps être saisis ensemble que grâce au modèle théâtral, et stigmatisés par la comparaison avec la socialité juive.

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 récursif) qui se superpose aux identités sociales de base (c'est-à-dire un spectacle de second degré). 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, en fournissant la « clé » actantielle et

modale qui leur est commune ; il y a bien d'autres types de connexions possibles entre ces deux isotopies électives, mais seule la connexion théâtrale à cette fonction fondatrice et modélisante.<sup>22</sup>

### **2.3. LA FICTION : INTRIGUE ET PÉRIPÉTIES**

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 « reconnaissances » :

*« ...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... »*<sup>23</sup>

Dans cette équivalence anecdotique entre le lieu commun « le monde est petit » et la clôture de l'univers des situations dramatiques, reposant sur le fait qu'elles sont composées 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* des pans entiers de la vie et du monde réel (les isotopies « électives ») 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, cela ne peut se faire qu'à l'intérieur des intrigues et des jeux de rôles types.

### **2.4. L'INSTITUTION THÉÂTRALE : RÔLES ET ACTEURS**

Rappeler les éléments constitutifs du modèle théâtral (acteurs, rôles, intrigue, texte, salle et spectateurs, coulisses et scène) pourrait sembler une entreprise bien banale, si cet inventaire n'avait un autre objectif, en deux volets : (i) construire progressivement le système de modalisations qui opère dans ce modèle, et qui décidera du cadre axiologique (les valences) pour les valeurs qu'il véhicule ; et (ii) repérer la place du narrateur dans le jeu de rôles et de niveaux du modèle, place essentielle pour comprendre comment les valeurs sont ensuite distribuées.

Dans une des scènes à l'hôtel de Balbec<sup>24</sup>, 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

---

<sup>22</sup> Il faut en outre remarquer dès maintenant que 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, naturels et culturels – et non à une classe ou à un groupe social ordinaire, uniquement défini par des critères sociaux. A cet égard, le modèle théâtral contribue à démontrer le caractère naturel de l'exclusion sociale, et plus généralement à permettre à cette « nature » d'accéder à la manifestation textuelle : transversale à toutes les catégories sociales, la différence raciale, qu'elle soit de nature religieuse ou sexuelle, apparaît en effet comme une seconde nature, sur le fond des identités sociales ; mais cette « nature » n'est, encore une fois, reconnaissable qu'à travers des rôles de second degré, la méta-représentation modélisée par la métaphore théâtrale. Nous y reviendrons bientôt.

<sup>23</sup> Op. cit., pp. 255-56.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 470.

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* (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 propres au théâtre : la sémiotique narrative (cf. actants et acteurs) s'est 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 premiers <sup>25</sup>, juste après Propp <sup>26</sup>.

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, quand 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 ». Déjà, on voit bien que le phénomène à saisir ne relève pas des relations sociales ordinaires : tout se passe comme si le modèle théâtral était dédié aux *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 joué 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, qui signale qu'on a déjà quitté la simple socialité, pour entrer dans une méta-représentation sociale.

<sup>25</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986 [Paris, Seuil, 1966], pp. 175-176. L'ouvrage de Souriau mentionné est *200 000 situations dramatiques*.

<sup>26</sup> 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...

Faisons encore un pas. Là où nous remarquons que le personnage joue ostensiblement un rôle décalé, nous comprenons du même coup que l'énonciation nous offre une clé de lecture de l'acteur ; le rôle soumis à cette emphase, en somme, se présente comme un indice et un connecteur entre le contenu narratif et le contenu réflexif, la réflexion 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. Mais, pour être en mesure de repérer la « pose » de l'acteur, qui ne cesse d'être Directeur tout en découpant ostensiblement la volaille, c'est que nous ne sommes pas un spectateur ordinaire, mais situé à mi-chemin entre les coulisses et la salle, et partageant, tout comme le narrateur, un double savoir : en somme, la meilleure façon de faire fonctionner la métaphore théâtrale comme un modèle méta-sémiotique, pour le narrateur, c'est d'avoir en permanence un pied dans les coulisses.

## **2.5. SPECTACLE ET REPRÉSENTATION**

### SPECTACLE ET 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 salle. Cette dramaturgie *participative* (nous reviendrons sur la fragilité de ces frontières) est ici (au restaurant de Rivebelle) 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 apparaissait, çà et là, dans des décors variés, le dieu coureur aux cheveux noirs. »<sup>27</sup>

Il ne s'agit plus de théâtre au sens strict, 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 : le *spectacle* en tant que tel, enchâssé à l'intérieur d'une situation sociale ordinaire, et qui n'est perçu comme tel que par quelques initiés (ici, seulement Albertine), les autres (en l'occurrence le narrateur) étant en train de contempler non pas le spectacle lui-même, mais la relation entre la spectatrice et le spectacle.

Or, il se trouve justement que le lien entre la spectatrice et le spectacle donné par l'acteur est potentiellement de nature sexuelle : voilà un autre exemple de ces connexions isotopiques privilégiées, qui ne peuvent être saisies que d'une position intermédiaire, entre la salle et les coulisses, et qui permet de voir en même temps le spectacle et les spectateurs.

---

<sup>27</sup> Op. cit., p. 404.

SCÈNE, SALLE ET COULISSES

*Le chemin de fer et l'automobile : fiction, réalité & contingence(s)*

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<sup>28</sup>: la voyage en automobile est au voyage en chemin de fer ce qu'une vue des coulisses est à une vue 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**

Salle de théâtre

Gare

« *une grande demeure vide*

*qui porte le nom de la ville*

*la matérialise et la rend accessible* »

« *Un but soustrait aux*

*contingences de la vie ordinaire* »

**AUTOMOBILE**

Coulisses du théâtre

Rues

“*La belle mesure de la terre*”

« *s'arrêter à demander un renseignement*

*à un habitant, tâtonnements,*

*chassés-croisés de la perspective* »

La métaphore théâtrale permet de distribuer des modalités et des valeurs sur deux pratiques différentes du voyage : (1) l'une (le chemin de fer), est 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 *but soustrait aux contingences de la vie ordinaire* dit assez bien qu'on est dans l'ordre de la fiction (la *suspension d'incrroyance*) et de la rupture de nécessité (*soustrait aux contingences*)<sup>29</sup> ; (2) l'autre (l'automobile), est 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. Ces deux dispositifs modaux et ces deux régimes énonciatifs sont présentés, sous le sceau de la métaphore théâtrale, 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*.

Cela nous conduit à réexaminer les propriétés sémantiques des “coulisses” (et du voyage en automobile) : loin d'être l'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

<sup>28</sup> Op. cit., p. 394.

<sup>29</sup> 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” .

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.

Pour le narrateur, être entre salle et coulisses, (tout comme en automobile), c'est être en position de guetter le moment et les conditions d'une émergence, celle d'une représentation de second degré qui inverse les valeurs et les relations de la vie ordinaire.

#### *Une mise en scène invraisemblable et risquée*

Lors de la rencontre entre Jupien et Charlus, et particulièrement au moment de leur « conjonction » sexuelle,<sup>30</sup> 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. »,

et enfin (3) un goût passager pour le risque 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 décrite 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 joindre lui-même à cette scène inespérée, invraisemblable, contingente.

---

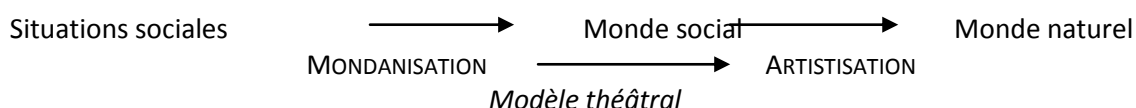
<sup>30</sup> Op. cit., pp. 9-10.

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*, qui contribue explicitement, si l'on en croit l'énonciateur, à *naturaliser* la représentation théâtrale (les « ruses de la nature »). 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 devoirs, l'ouverture procurée par la contingence (ne pas devoir être), en suspendant les normes et conventions, redonne libre cours au *naturel*. On aboutit alors à cette situation paradoxale, et peu prévisible, déjà rencontrée, 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 stratégie d'observation se précise, puisque nous en connaissons maintenant la teneur modale (la contingence), 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-représentable par excellence*.

A ces conditions cumulées, le spectacle qui s'ouvre est donc celui de la nature des acteurs. Le processus sémiotique que nous recherchons est maintenant plus explicite : à la fois dans ses conditions (position d'observation subjective, modalisation contingente, régime temporel de la coïncidence improbable et de l'« occasion »), et dans ses enjeux : la « mondianisation » des interactions sociales, une fois réduite à quelques isotopies électives, emprunte sa forme à la métaphore théâtrale, mais cette forme elle-même produit un « effet d'art », un effet de surimpression spectaculaire, qui « indique » ou « signale » que la scène ainsi produite appartient au « monde naturel ». Soit la séquence :



### *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. 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), qui fait toute la fragilité de la position d'observation, résulte en même temps de la stratégie du narrateur, qui fait tout le prix du modèle théâtral : se tenir sur la frontière, là où le spectacle prend forme (et où la « nature » se signale).

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. 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 spécifiques et hautement valorisées.

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).<sup>31</sup>

## **2.6. LES FONCTIONS DU MODÈLE THÉÂTRAL DANS L'ARTICULATION ENTRE DEUX MONDES**

Au long de ce parcours des quatre modes de textualisation du modèle théâtral, nous avons noté à plusieurs reprises comment tel ou tel d'entre eux pouvait contribuer aux processus de mondanisation et d'artistisation. Il nous faut maintenant réexaminer cette question, pour comprendre comment le modèle théâtral tout entier parvient à articuler ces deux processus, grâce à la hiérarchie et à la dialectique de ses types de textualisation. Nous envisagerons deux modalités de cette articulation, selon l'axe paradigmatique d'abord, et selon l'axe syntagmatique ensuite.

### MONDANISATION ET ARTISTISATION : ARTICULATION PARADIGMATIQUE

Pour avancer dans la réflexion sur le rôle respectif des quatre types de textualisation dans la constitution du modèle et dans les processus sémiotiques qui forment notre problème initial, examinons quelques cas de l'articulation entre ces différents modes de textualisation.

Le narrateur médite sur le charme du palace de Balbec :<sup>32</sup> « *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 actuelles (*une nombreuse figuration, le spectateur, les acteurs, les figurants, le chœur*), les figures spatiales (*une scène, la salle, les cintres*) et des textes (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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 170.

narrateur de préciser qu'il ne s'agit plus cette fois d'*Esther* 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, subjective, et modélisante à la fois.

On peut alors distinguer ici deux modes différents de la textualisation de la métaphore théâtrale : (1) l'équivalence schématique et générique entre le spectacle théâtral et le palace, qui correspond à la fois, à ce que nous avons appelé l'*institution* (personnel, lieux, etc.) et la *représentation* (spectacle, spectateurs, etc.), et (2) la *mention* des figures extraites du texte de Racine et les *citations* du texte racinien

On remarque aussitôt que seul le second mode exige 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, un « on » quelconque ; quand il s'agit de mentions et citations, c'est bien le narrateur-témoin, un « je », 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 pourquoi ces métaphores dépassent la métaphore : (1) elles se présentent sous la forme d'intertextes avoués, affichés, dans un entrelacement du texte de Racine avec celui de Proust ; (2) la métaphore est plus constante et permanente que les scènes différentes qu'elle subsume (soirée mondaine, fonctionnement quotidien d'un palace, etc.) ; devenant un invariant, en tant que métaphore extense et généralisée, elle acquiert le statut de modèle de « mondanisation » ; (3) elle intervient toujours sur un « nœud » de connexions d'isotopies récurrentes, qui permet de maintenir en sourdine le complexe thématique électif de la *judéo-inversion*.

C'est pourquoi, via la métaphore théâtrale, la vie au palace peut être définie comme « une tragédie judéo-chrétienne ». Pourquoi, au palace même, le thème de l'inversion ? Parce que la métaphore théâtrale ne dérive vers *Esther* 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 c'est parce que la métaphore théâtrale apparaît sous plusieurs régimes de textualisation à la fois qu'elle peut connecter l'ensemble des isotopies électives à l'intérieur d'un seul modèle : grâce à l'*institution*, sur la dimension figurative, le théâtre propose une interprétation de toutes sortes d'interactions situations sociales ; grâce à la *mention*, sur la dimension thématique, les deux pièces judéo-chrétiennes de Racine fournissent des éléments pour saisir la composition de scènes à dominante d'inversion sexuelle.

On remarquera enfin que ce deuxième type est présenté comme une question et une hypothèse soumises à vérification : *je pouvais me demander si...*, et il est donc le produit d'une activité méta-sémiotique, où s'ébauche une démarche inductive et abductive, au-delà des effets connotatifs de la métaphore proprement dite.

Voilà en somme une première manière de traiter l'articulation entre les deux processus par la médiation de la métaphore théâtrale :

- 1) Certains de ses modes de textualisation, (comme le mode institutionnel), avec quelques effets connotatifs plus ou moins figés, et sous l'égide d'une énonciation conventionnelle et abstraite, contribuent à la catégorisation et à la mondanisation, un peu sur le même mode stéréotypé que les métaphores structurantes de Georges Lakoff.
- 2) D'autres modes de textualisation, (comme le mode fictionnel ou citationnel) où s'inventent de nouvelles manières de voir les choses, et notamment les connexions entre isotopies électives, sous l'égide d'un narrateur impliqué et en quête de sa propre identité, contribuent à l'artistisation.

Mais les deux processus sont néanmoins indissociables, comme le recto et le verso de la même configuration, non seulement parce que chacun exploite une partie de la configuration, mais surtout parce qu'ils sont subsumés par un troisième, celui de la *représentation*, qui leur est commun, et qui maintient le lien entre les stéréotypes de l'institution et les inventions de la citation-mention. Et c'est bien le spectacle, comme on le verra, qui, en tant que représentation de second degré, est le cœur de l'activité de modélisation.

#### MONDANISATION ET ARTISTISATION : ARTICULATION SYNTAGMATIQUE MODALE

L'articulation entre mondanisation et artistisation implique, on l'a vu une organisation paradigmatique entre les modes de textualisation de la métaphore ; mais nous recherchons un processus, des liens entre deux processus, et par conséquent une articulation syntagmatique, qui fonderait la séquence que nous avons déjà proposée (cf. supra) : cette dernière sera essentiellement modale, et prendra le double visage de la *dissociation véridictoire* – le voile du paraître se détache de l'être social, et prend son autonomie grâce au modèle théâtral – et de la *contingence* – des accidents de la fiction narrative font place à un déploiement spectaculaire.

#### *Le voile du paraître se détache de l'être*

Lors de la soirée Guermantes, et à propos de l'ambassadrice de Turquie,<sup>33</sup> on peut lire :

« [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 d'une soirée une représentation, il faut des acteurs principaux, des *figurants*, etc. La métaphore théâtrale sert à distribuer et reconnaître des rôles et une hiérarchie entre les *rôles*. Mais le commentaire qui suit signale que la compétence de l'observateur est en question : « 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

---

<sup>33</sup> Op. cit., p. 61.

s'exprime à travers la métaphore théâtrale, mais pour un observateur qui ne coïncide pas exactement avec le spectateur naïf de la représentation.

En somme, à l'intérieur de la vie sociale en général, il existe un monde à part – le « monde » –, 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. Mais cet emboîtement du « monde » dans la société en général ne peut être saisi que par un observateur sensible à la dissociation entre le paraître et l'être, et de la dire grâce à l'autonomie et à la clôture véridictoire d'une métaphore. Modèle de lecture des situations narratives, modèle herméneutique des interactions sociales, le modèle théâtral est d'abord un modèle interne, caractéristique de la compétence d'énonciation du narrateur.

#### *Le théâtre comme modèle de facticité contingente*

Une remarque sur la "splendeur vestimentaire" des gens du monde conduit le narrateur à reconsidérer la "facticité" de la vie mondaine.<sup>34</sup> 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 donc à la fois dans le regard des observateurs, et dans l'éclairage choisi par le metteur en scène. L'équivalent du « rayon factice », dans la vie mondaine, précise le narrateur, ce sont des préjugés, des classifications stéréotypées, des habitudes de pensée : du *préconçu* au *pré-perçu*, en somme.

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 ne relève pas de l'être, mais du paraître, et d'un paraître devenu autonome de l'être, quels qu'en soient les modes d'expression.

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 *croyance* se substituent alors à la valeur économique et sociale. A l'évidence, on a bien ici affaire au processus de mondanisation, à une recatégorisation qui rend le monde intelligible.

Mais le monde des apparences ainsi conçu suscite un autre effet modal, la *contingence*. En effet, le mode de textualisation ici convoqué n'est plus seulement celui de l'*institution théâtrale*, car la facticité implique aussi celui de la *fiction*, ainsi que le régime de croyance propre au *spectacle*. C'est seulement au spectacle, en effet, que n'importe quel tissu, n'importe quelle verroterie bien éclairés passeront pour luxueux. Et dans ce régime de croyance, le régime des apparences impose la

---

<sup>34</sup> Op. cit., p. 274.

suspension de la plupart des contraintes et des catégorisation propre à la mondanisation ordinaire : ce monde 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, est un monde où les nécessités et catégories socio-économiques sont suspendues.

La suspension de la nécessité a pour nom la *contingence* (le « ne pas devoir être »), modalité que nous avons déjà identifiée lors de la rencontre en Charlus et Jupien. C'est aussi le nom que l'on pourrait donner à la prise d'autonomie du paraître, et l'opérateur de cette prise d'autonomie contingente, c'est le modèle théâtral, mais considéré cette fois dans le processus d'artistisation. En somme l'articulation entre mondanisation et artistisation joue, pour le même modèle théâtral, sur les deux opérations modales dont il est porteur, à travers ses différents modes de textualisation : d'un côté, le *paraître*, qui permet le déploiement des figures de l'institution théâtrale, en même temps que la catégorisation d'un monde intelligible ; de l'autre côté, la *contingence*, qui autonomise ce monde, et, sous un nouveau régime de croyance, fait du spectacle non plus seulement l'opérateur de la mondanisation, mais celui qui instaure et signale un autre monde, à l'intérieur du monde social dont il était censé rendre compte.

#### 4. PRATIQUES HERMÉNEUTIQUES ET OPÉRATIONS INTERPRÉTATIVES

La métaphore théâtrale « modélise » les isotopies qu'elle sélectionne, et c'est la condition, disions-nous, pour que la catégorisation de ces mondes sociaux en signale un autre, au cours du processus d'artistisation. Il reste à examiner maintenant les parcours de « recatégorisation », ou, comme aurait pu dire Ricoeur, de « refiguration ». Le modèle s'installe en effet dans le texte sur une dimension méta-sémiotique, où il nourrit une activité cognitive complexe : inductive, déductive et abductive.

##### 4.1. LA REFIGURATION THÉMATIQUE ET L'AXIOLOGISATION

INVERSION SEXUELLE ET INDUCTION

*Modèle de socialité ou modèle de marginalité ?*

Jupien et Charlus jouent ensemble « la scène des deux muets »<sup>35</sup> : 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'improviste 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 » (cf. supra), qui constituent en quelque sorte les « figures obligées » d'un parcours figuratif suivi à deux acteurs, tout en se signalant, en raison de leur emphase et de leur figement stéréotypé comme un « système de rôles » qui se superpose aux rites de l'échange social ordinaire.

---

<sup>35</sup> Op. cit., pp. 6-7.

Nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer : la métaphore théâtrale modélise les relations entre invertis (et avec les non-invertis), les relations entre juifs et non-juifs, et les relations mondaines, etc., mais jamais les interactions sociales au premier degré. La modélisation théâtrale sélectionne les isotopies « électives », et exclut de son champ la socialité en général, car c'est seulement pour les premières que la catégorisation d'un monde en signalera un autre ; en somme, que la « mondanisation » aboutira à l'artistisation.

### *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. La notion même de rôle implique ici que les identités empruntées soient à la fois fictives par rapport à l'identité même de l'acteur, et parfaitement cohérentes avec les autres identités affichées comme rôles. C'est ce qui permet au modèle théâtral de dissocier les interactions qu'il prend en charge de la socialité ordinaire. En d'autres termes, la socialité ordinaire et la socialité théâtralisée ne se jouent ni sur la même scène, ni dans les mêmes espaces modaux, puisque la seconde est d'emblée posée comme simulacre et fiction par rapport au premier.

Dans l'inversion ainsi conçue, les hommes jouent (sur le mode de la représentation codifiée et fictive) un rôle qui ne peut être défini qu'en tant que simulacre de l'identité féminine. 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 qui la transfigure. 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 <sup>36</sup> 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. »* <sup>37</sup>

La métaphore théâtrale est la seule qui permette de restituer cet abîme de représentations de représentations : un acteur joue un rôle qui consiste lui-même, en tant que rôle, à jouer un rôle ou

---

<sup>36</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 23.

un autre, selon le rôle adopté par son ou sa partenaire. Cette mobilité est celle même de l'improvisation : chacun s'adapte aux rôles de tous les autres.

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. En somme, sous l'éclairage du modèle théâtral, un monde peut toujours en cacher et en signaler un autre...

#### *Vices et rôles*

Lors de la soirée chez les Guermantes, un dialogue de sourds s'installe entre Charlus et Sidonia.<sup>38</sup> 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 en parallèle ; l'incongruité est en quelque sorte réduite, et convertie en procédé comique, par son identification avec un topos 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 défaut dans la vie sociale. On peut trouver validation, dans la vie mondaine, de ce qui a déjà été identifié sur les deux autres isotopies électives, et qui pourrait être résumé ainsi :

- 1) Les défauts, vices, perversions et tous les motifs de discriminations sociales suscitent des situations critiques, à l'occasion desquelles se manifeste l'indépendance entre l'identité sociale des acteurs et l'identité représentée des rôles qu'ils jouent.
- 2) Ces divers motifs, stigmatisés par la socialité ordinaire, ont pourtant toute leur place dans le jeu de hasard qui se joue dans la nature.
- 3) Le modèle théâtral permet de saisir la « naturalité » transgressive de motifs : paradoxal simulacre qui donne accès aux comportements les plus naturels qui soient.

Ce qui est *possible* dans le monde naturel apparaît comme transgression dans le monde social, mais sa naturalité est restituée au second degré quand il peut devenir *rôle* dans le monde social 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, forclus. 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. Et le modèle théâtral permet de les reconstituer par *induction*.

---

<sup>38</sup> Op. cit., p. 39.

### *L'esthétique du ridicule*

Il en résulte un bouleversement axiologique, puisque les motifs théâtralisés recouvrent leur possible naturalité, mais jamais leur dignité naturelle : au second degré, le naturel a toujours quelque chose de ridicule ou d'affecté, et la dévalorisation spectaculaire se substitue alors à la stigmatisation et à la condamnation sociale. Mais, comme on est alors sous l'« effet de l'art », ce ravalement est paradoxalement esthétique.

Par exemple, après plusieurs jugements péjoratifs (*ridicule, grotesque*) qui feraient pencher pour une farce, la représentation donnée par Jupien et Charlus, dans la cour de l'hôtel de Guermantes,<sup>39</sup> est l'objet d'un commentaire esthétique :

*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.*

La conjugaison du naturel et du ridicule, en somme, produit une étrange beauté. Et cette esthétique s'empare justement de la modalité syntagmatique (la contingence) que nous avons déjà reconnue au processus d'artistisation, car le ressort de cette 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. »*

L'étrangeté tient donc au fait que, dans l'ordre des échanges sociaux ordinaires, cet échange est sans objet et sans signification, parce que sa signification relève de l'ordre naturel, et que ce naturel ne peut se donner à saisir, dans la vie sociale, que comme artifice au second degré. En ce sens, l'étrangeté esthétique est elle aussi induite.

### MONDANITÉ ET DÉDUCTION

Lors d'une visite chez Odette Swann, Mme d'Epinoy découvre un salon très animé<sup>40</sup>:

*« ...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'Epinoy, 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. »*

Il faut préciser ici que la position sociale de Mme Swann, ancienne courtisane, est très discutée ; Mme d'Epinoy 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.

<sup>39</sup> Op. cit., pp. 7-8.

<sup>40</sup> Op., cit., p. 142.



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,<sup>41</sup> et de la même manière, 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 effectivement 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.<sup>42</sup> L'emboîtement des mondes est donc une condition nécessaire : le monde fictionnel appartient au monde social, mais comme un sous-monde emboîté, qui n'est accessible en tant que tel que sous une compétence interprétative très spécifique.

Sous ces conditions, 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 donne accès à cet autre monde par *déduction*.

#### MIMÉTISME COMPLÉMENTAIRE ET DÉMONSTRATION : LES LIMITES DU MODÈLE THÉÂTRAL

L'inversion sexuelle est un jeu de rôles, procède par mise en abîme, et suppose une mobilité adaptative des rôles. Mais le texte proustien va fournir une explication systématique de cette mobilité adaptative, et pour cela devra sortir des limites du modèle théâtral.

Ces spectacles et leur mise en abîme reposent sur la synchronisation et l'adaptation des rôles pris deux à deux ; la règle élémentaire de la relation invertie pourrait donc être formulée ainsi : (1) l'inversion repose sur le principe de la différence sexuelle, par complémentarité entre la masculinité et la féminité ; (2) chaque acteur, 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*, fera l'objet, dans le texte proustien, d'une généralisation et d'une extrapolation. Elle est pour commencer généralisée à toute relation sexuelle. Mme de Vaugoubert, pour s'adapter à son époux, qui est un homme jouant un rôle féminin, devient une femme qui joue un rôle masculin, et le narrateur y voit la raison de leur bonheur :

« 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. »<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Op. cit., p. 143.

<sup>42</sup> Proust ne manque pas de ridiculiser les invertis qui s'habillent en femmes, ou de se désintéresser de leur cas.

<sup>43</sup> Op. cit., p. 46.

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.

L'extrapolation intervient ensuite, quand cette mobilité adaptative est pris en charge par *une métaphore végétale-animale* (les *fleurs* et les *insectes*), sur le même principe que celle utilisée pour Jupien et Charlus (le *bourdon* et l'*orchidée*). Dans les deux cas, la connexion isotopique est lourde d'implications : le « naturel » qui revient à la surface grâce au spectacle est de fait un monde non seulement porteur de valeurs, mais aussi de processus typiques ; la règle du mimétisme complémentaire, qui a tout les apparences d'une loi naturelle de l'évolution des espèces, en est un, qui se trouve être partagé par le monde du théâtre.

En somme, la distinction entre acteurs et rôles, ainsi que les processus adaptatifs qui vont avec, sont des propriétés communes aux êtres vivants et aux acteurs de théâtre. La démonstration est achevée, le narrateur-spectateur a trouvé la raison de la puissance heuristique du modèle théâtral. Mais pour cela, il a dû sortir des limites du modèle lui-même ; pourtant Proust n'a jamais connu Popper (pas plus que Goffman !).

#### **4.2. LA COMPÉTENCE INTERPRÉTATIVE**

##### CONSTITUTION D'UNE COMPÉTENCE HERMÉNEUTIQUE

##### *La conservation des images : spectacle, iconisation & mémoire*

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 cœur, 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. »<sup>44</sup>*

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 c'est donc, ici aussi, profaner la morte...

---

<sup>44</sup> Op. cit., pp. 499-500.

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 en général que des postes d'observation mixtes ou intermédiaires. Le poste d'observation idéal, celui du pur « spectateur », suppose que ce dernier voit et entend tout à son aise ce qui se passe sur la scène, alors que les acteurs, éclairés par la rampe, ne distinguent pas les spectateurs, et ne doivent pas les entendre, mais doivent conserver en permanence la conscience d'être observé, vu et écouté. 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 typiquement spectaculaire de ces scènes leur confère donc un pouvoir de « conservation figurative », et on pourrait de ce fait dire que la « spectacularisation » est un cas particulier de l'« iconisation », dans la mesure où elle contribue à stabiliser un ensemble figuratif et sensoriel, et à en maintenir la qualité de présence (fût-elle nocive).

Ce processus, comparable à celui qui « icônise » d'autres expériences grâce notamment aux figures d'« enveloppe cœnesthésiques »<sup>45</sup>, contribue à constituer la mémoire des actants, en ce sens qu'il favorise l'« enfouissement » de scènes entières, dont seule la forme spectaculaire reste manifeste, comme empreinte et vestige du travail de potentialisation, et point d'ancrage d'un éventuel déenfouissement.

#### *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) le présente 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. »<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Cf. Jacques FONTANILLE, *Séma & soma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, pp. 193-211.

<sup>46</sup> Op. cit., pp. 512-514.

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 (relevant du mode *institutionnel* : le soleil crève le rideau de scène, *entre en scène, s'installe comme un acteur sur cette scène*), et (2) à quelques tensions dramatiques (relevant du mode *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'institution théâtrale, les structures narratives et discursives de la *fiction* dramatique.

Mais cette scène de lever de soleil comprend elle aussi sa propre *mention* textuelle ; 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 irréelle, comme une vue peinte...*

C'est alors qu'un glissement métaphorique se produit : la scène du lever du soleil, devenue une « vue peinte », procure un décor à la scène fantasmée, et on y retrouve les ingrédients propres à la modalité sémiotique picturale : le *vern*is 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 seulement l'amender et l'immobiliser.

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 méta-sémiotique peu à peu élaboré dans *Sodome et Gomorrhe* fonctionner à la manière d'une clé herméneutique, et d'une règle de textualisation :

1) Les quatre modes de textualisation de la métaphore théâtrale sont mis en œuvre : l'institution, la fiction et la mention textuelle, mais aussi le spectacle en général, en ce qu'il subsume et neutralise, en tant que mode sémiotique, les nuances qu'il conviendrait de faire entre « scène », « paysage », et

« tableau ». En outre, 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 et axiologique appelle une résolution, et c'est la « mention » qui opère cette résolution : 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 des autres scènes citées et mentionnées dans le roman, c'est-à-dire à la fois (i) 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), et (ii) comme une substitution 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 forme d'*hallucination*.

La compétence herméneutique du narrateur est donc le lieu d'événements divers, dont la substitution de scènes est la phase ultime, sur un mode de manifestation qui s'apparente au lapsus<sup>47</sup> : enfouie dans la chair même de l'actant d'énonciation, la « scène » originaire et préalablement mémorisée grâce à l'iconisation spectaculaire (cf. supra), vient prendre la place d'une autre, sous la pression phorique qui la pousse à la manifestation. Et c'est toujours la forme spectaculaire qui permet le désenfouissement.

#### *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<sup>48</sup> :

*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

<sup>47</sup> Cf. *Séma & soma*, op. cit., pp. 43-66.

<sup>48</sup> Op. cit., p. 165.

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 que ce soit pour autant un mensonge.

D'où la métaphore du récitant qui arrive en retard et qui remplace l'assiduité et la ponctualité par l'habileté à dire sa partie sans l'avoir apprise ni révisée. En somme, un « savoir faire » par apprentissage est remplacé par un « savoir faire » théâtral. Car 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.

On retrouve encore ici le motif du rôle occasionnel et de composition, à l'intérieur d'un raisonnement qui repose sur le modèle théâtral, lequel fournit toute la gamme des concepts utiles à l'interprétation (rôle, récitant, répétition, etc.), sous forme d'hypothèses explicatives, qui dépassent la seule intuition immédiate.

Cette théâtralisation de la vie intérieure procède ici encore sur le principe du « mimétisme complémentaire » (cf. supra), puisque le narrateur, a pour but de se hausser à la même intensité de douleur que sa mère, de se mettre intérieurement en mesure de partager sa peine, de se mettre en empathie avec elle. Le modèle théâtral n'est donc pas seulement une ressource cognitive pour l'interprétation des scènes et expériences vécues, mais aussi une ressource pathémique pour le partage des émotions et des sentiments.

#### ENQUÊTE ET ABDUCTION

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 israélites d'Ester et Athalie. »<sup>49</sup>

La métaphore va se développer ensuite dans trois des modes de textualisation :

1) Sous le mode *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*.<sup>50</sup>

2) Sous le mode de la *mention*, des rôles et des parcours figuratifs sont spécifiés : le commis est devenu un *enfant de chœur*, ou un *jeune israélite*, ou un *lévite*, et le dîner, une *cérémonie racinienne*, en référence à *Athalie* (Racine) et *La Juive* (Halévy).

4) Sous le mode *fictionnel*, l'intrigue narrative va servir de support à un raisonnement abductif. Examinons plus attentivement ce dernier.

<sup>49</sup> Op. cit., pp. 236-240.

<sup>50</sup> Op. cit., p. 238.

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 le fonctionnement des modèles méta-sémiotiques, mais qui, ici, débrayée dans l'énoncé de l'intrigue, va se convertir en 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*,<sup>51</sup> 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 mode de textualisation, celui 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, pour finir, 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 (ie : entretenir un rat d'opéra, une figurante, une actrice) dans l'*institution*,

(2) puis, dans la *fiction*, à reconstruire une *intrigue*, qui participe de la configuration thématique « judéo-invertie » ;

(3) ensuite, à spécifier, grâce aux *mentions et citations*, 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.*

---

<sup>51</sup> Op. cit., p. 244.

(4) enfin, dans le *spectacle*, faire apparaître 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.

## CONCLUSION : LE STYLE ET LE MODÈLE

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.

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 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" :



