

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/19172> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Doeselaar, Pieterella van

Title: La rosace sur fond blanc : le parcours Proustien du classicisme moderne au modernisme classique

Issue Date: 2012-06-28

I Première partie : MODERNISME ET MODERNITE

1. Le classicisme moderne en France

1.1 Conditions sociohistoriques

1.1.1 La Grande Guerre : le début des temps nouveaux

« Toute tentative de périodisation de la littérature comporte une part d'arbitraire », note Brunel pour justifier les dates d'une *histoire littéraire* d'une part et d'une *histoire de la littérature française du XX^e siècle* de l'autre¹.

En ce qui concerne l'histoire, un consensus s'est établi pour faire de la Grande Guerre les débuts de temps nouveaux, tandis que pour délimiter le mouvement de la création artistique, Brunel propose de considérer 1908 comme borne liminaire parce que cette année est celle de la fondation de *La Nouvelle Revue française*. Cette revue a su rassembler, très tôt, une nouvelle génération d'écrivains, parmi lesquels Marcel Proust, et imposer une conception de la littérature fondée sur une exigence tout à la fois éthique et esthétique. Mieux que toute autre revue contemporaine, la *NRF* est parvenue à concilier recherche et tradition, loin des avant-gardes tapageuses et des conformismes stériles. Elle apparaît comme le symbole de l'ouverture à la modernité et celui, non tant du maintien d'un certain classicisme, que de la volonté de penser et d'inscrire la littérature dans sa propre filiation².

La date 1908 n'est pas seulement celle de la naissance de la *NRF*, qui voit le jour à un moment charnière de l'histoire littéraire selon Koffeman, mais c'est également autour de 1908 que se constituent les groupes dont sortiront les représentants majeurs du modernisme anglais : T.S. Eliot, Ezra Pound, D.H. Lawrence et Virginia Woolf³. En France comme en Angleterre, l'avant-guerre est une période riche en recherches artistiques, notamment dans le domaine du genre romanesque. Dans chacun des deux pays, on regarde au-delà des frontières pour trouver des modèles. Cet échange fécond animera les débats qui jetteront la base du modernisme européen de l'entre-deux-guerres. La crise du roman fut un phénomène international : même si certains auteurs anglais disent admirer le roman psychologique à la française, les critiques de la *NRF* sont conscients de son insuffisance et sont attirés par la découverte de romans étrangers où l'aventure comme thème joue un rôle dominant.

L'esthétique de la *NRF*, classiciste et autonomiste à l'origine, évoluera, notamment sous l'influence de l'aventure anglaise, vers une modernité plus prononcée. Cette évolution marquera également la carrière littéraire de Marcel Proust, même si celle-ci, à l'opposé de celle de Gide, s'accomplira plutôt en marge de la revue. Le nom de Proust ne figure point, malgré une poétique identique, dans les tableaux⁴ de personnes fréquemment citées dans la partie critique de la revue de 1908-1914. Or, ce ne sera qu'en 1914, après la publication de *Du côté de chez Swann* par

¹ Brunel (2002), op. cit., p. VI, « L'histoire littéraire » s'attache à embrasser la littérature dans sa dimension historique (vie littéraire, condition sociale des écrivains, conditions de publication et de diffusion des oeuvres). « L'histoire de la littérature » considère la littérature avant tout comme un art et s'efforce de la saisir dans ses composantes esthétiques, privilégiant plutôt l'apparition des mouvements et des écoles, l'évolution des formes et la singularité des « grands écrivains ».

² Ibid., pp. 2-3.

³ Koffeman, op. cit., pp. 134-135.

⁴ Ibid., pp. 269-271. Le tableau donne une bonne indication des préférences et des préoccupations des rédacteurs de la *NRF*. Les chiffres renvoient au nombre de mentions relevées dans la partie critique de la revue : 79 Paul Claudel ; 72 Maurice Barrès ; 70 Charles-Louis Philippe ; 62 William Shakespeare, etc.

Bernard Grasset, que Gide commence à douter de son jugement initial et que le comité de lecture de la *NRF* s'offre « à l'unanimité et à l'enthousiasme » à publier les deux volumes restants de la *Recherche* et à racheter à Grasset les droits d'édition du premier volume⁵.

1.1.2 *Le nouveau mal du siècle*

Dans les dernières années de la Belle Époque, au moment où l'hégémonie européenne est incontestée dans le monde politique et économique, une révolution artistique et culturelle s'amorce. Les conditions socio-économiques des débuts du vingtième siècle : l'évolution explosive de l'industrie (en France surtout lors du second Empire), le progrès technique et l'invention des moyens de communication et de transport modernes sont autant de signes d'une société qui se trouve dans une vague de prospérité⁶. L'invention du téléphone, de l'automobile, de l'avion et du train fascine les artistes de l'époque. Pour Proust, ces nouveaux moyens de déplacement changent la perspective habituelle des choses. Comme la métaphore, les voyages rapprochent de façon miraculeuse, aussi bien dans le temps que dans l'espace, des lieux ou des objets dispersés auparavant.

Or, le progrès technique provoque également des sentiments d'inquiétude, voire d'angoisse. Malgré la réussite relevée, certains phénomènes comme l'aliénation de l'individu dans la masse, la mécanisation de l'existence et la dictature du temps de l'horloge expliquent sans doute que l'époque se trouve atteinte d'un sentiment de malaise, d'une sorte de « nouveau mal de siècle ». Ce sentiment de malaise se révélera de prime abord dans la littérature. Quinones⁷ cite la publication de deux œuvres remarquables: *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et *Buddenbrooks* de Thomas Mann qui manifestent déjà l'insatisfaction de certains auteurs et poètes :

Why in these decades of the nineties and before World War I so many writers and thinkers found their most creative active mode, that which led to recognition of their style and material, in devastating critiques of the foundations of a society that was apparently so flourishing and so abundant in the rewards and satisfactions it offered"⁸

La contradiction se manifesterait dans la préférence de générations d'étudiants américains pour *The Waste Land* de T.S. Eliot. Dans ce poème les alliances classiques, royalistes et anglo-catholiques, confessées par le poète, semblent s'opposer à ses principes de démocratie libérale :

In the later nineteenth century, a new kind of voice entered literature, represented by the names of Baudelaire, Dostoevsky, Nietzsche and Rimbaud, and this voice had a resonating appeal in twentieth-century literature⁹.

Baudelaire se présente en effet comme le précurseur du classicisme moderne français, en rappelant aux artistes de son époque qu'ils doivent s'occuper de sujets de la vie contemporaine. Ce rappel ne signifie pas qu'il était content de son époque, dont il déteste la décrépitude, la prostitution et la criminalité, mais l'artiste devait conjurer le Mal de la réalité contemporaine en le transformant en œuvre d'art. Ainsi Baudelaire définit la contradiction interne qui ne se manifesterait pleinement qu'aux débuts du XX^e siècle: d'une part, la recherche de participer aux

⁵ Georges D. Painter, *Marcel Proust. Les années de maturité (1904-1922)*, Paris, Mercure de France, 1966. Pp. 232-234 ; 236-237.

⁶ Maarten van Buuren & Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur. Van 1850 tot heden*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1996, pp. 80-81.

⁷ Ricardo J. Quinones, *Mapping Literary Modernism, Time and Development*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, pp. 21-22.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

expériences du temps moderne; d'autre part, l'effort de conjurer l'angoisse et la confusion de cette réalité, dans une forme artistique autonome. La *NRF*, qui tente de sauvegarder son impartialité en matière de religion et de politique, ne badinera pas avec l'autonomie de l'art¹⁰. Des auteurs comme Proust, Mann, Kafka, Joyce, Eliot et Woolf publient des œuvres où la qualité artistique sera le seul critère.

La tendance à l'autonomie et le retour aux valeurs classiques se présentent comme un moyen de préserver l'œuvre d'art du désordre de la vie moderne au moment où les deux événements historiques importants de l'époque : l'Affaire Dreyfus et la Grande Guerre, provoquent une crise de conscience. Au début de la deuxième partie, nous étudierons l'adaptation romanesque de ces deux événements à l'intérieur de la trame narrative du roman proustien. Le paradoxe des temps nouveaux : le besoin de convertir l'inquiétude, que suscite le progrès technique et artistique, dans un cadre formel, voire classique, sera constant dans la *Recherche*.

1.2 Fondation et poétique de la NRF

1.2.1 La date 1908

Si la *Grande Guerre*, est considérée généralement comme borne liminaire pour marquer le début de temps nouveaux, il est plus difficile de bien délimiter ce début dans le domaine artistique. Avant de choisir la date 1908, celle de la fondation de la *NRF* comme symbole de l'ouverture à la modernité, Brunel¹¹ hésite entre plusieurs autres dates : « Est-ce par exemple l'année 1907 – celle qui voit Picasso composer *Les Demoiselles d'Avignon* [...], ou faut-il lui préférer celle de 1904 au cours de laquelle Cézanne peint *La Montagne Sainte Victoire* ? [...] Faut-il retenir 1902 – *Pelléas et Mélisande* de Debussy – ou suivre Pierre Boulez et faire remonter à 1894 – *Prélude à l'après-midi d'un faune*, date à laquelle « la musique moderne s'éveille? »

Dans le domaine de la littérature également, il est impossible de se prononcer de manière tranchée, car 1913, date qui marque les débuts d'une nouvelle littérature : *Alcools*, *A.O. Barnabooth*, *Jean Barois*, *Du côté de chez Swann*, *Le Grand Meaulnes*, *La Prose du Transsibérien*, constitue au fond une date en trompe-l'œil, comme Brunel l'affirme, puisque Proust a mis sur le chantier son grand roman dès 1908 et l'aurait publié plus tôt, s'il avait trouvé un éditeur, ce qui compte également pour les autres publications citées¹².

Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que l'immédiat avant-guerre, de 1908 à 1913, fut décisif dans la cristallisation de la poétique de la *NRF* qui annonce le modernisme européen de l'entre-deux-guerres¹³. En même temps, ces années où Proust commence à entrevoir son roman et met les fondements de son architecture, constitue une période décisive dans l'évolution de la peinture vers l'art abstrait. Apollinaire prédit en 1910 la « déroute de l'impressionnisme » et publie en 1913 *Les Peintres Cubistes*, après l'œuvre *Du Cubisme* de Gleizes et Metzinger en 1912. Marinetti publie son premier *Manifeste du Futurisme* en 1909, date à laquelle « la révolution qui renouela les arts plastiques était faite », selon Apollinaire dans son étude sur l'esthétique cubiste¹⁴. Le tableau monumental de Sonia Delaunay, intitulé *Prismes électriques*, une réflexion sur la lumière électrique du monde moderne, est « peut-être la concrétisation la plus radicale de la fameuse formule de Maurice Denis » : « Au fond, en 1914, tout a été dit »¹⁵.

¹⁰ Koffeman, op. cit., pp. 157.

¹¹ Brunel (2002), op. cit., p. 2.

¹² Ibid.. Nombre de poèmes d'*Alcools* ont déjà été donnés en revues et *Pâques à New York* (1912) est tout aussi représentatif de la modernité de Cendrars que *La Prose du Transsibérien*.

¹³ Koffeman, op. cit., p. 167.

¹⁴ Paola Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, p. 6.

¹⁵ *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Musée d'Orsay, Dossier de l'Art, N° 102, 2003, p. 12.

Même en préférant 1908 à 1913, date de la parution de quelques romans rénovateurs, Brunel met en lumière le début du cycle romanesque *A la recherche du temps perdu*. Les préoccupations littéraires de la nouvelle revue se révéleront celles de l'auteur de *Du côté de chez Swann*, tandis que Jacques Rivière, auteur d'un manifeste vers la même époque, reconnaîtra après la guerre dans la *Recherche*, le meilleur exemple du programme artistique tel qu'il fut élaboré dès les premières années de la revue. Aux yeux de Rivière, Proust symbolise parfaitement « le surgeon moderne de la tradition classique », car la revue regroupe avant 1914 des esprits plutôt modernes, mais soucieux de leurs attaches avec les disciplines classiques¹⁶.

1.2.2 La naissance de la NRF

Plusieurs revues, qui voient le jour au tournant du siècle et dont nous ne pouvons retracer l'histoire dans le cadre de cette thèse, seront éphémères. Exception faite pour l'*Ermitage*, une petite revue, fondée en 1890, qui, par son dévouement à l'art pur, (correspondant aux conceptions personnelles de Gide), peut être considérée comme le principal précurseur de la NRF. C'est que le culte de l'art pur, né par un certain refus de la réalité et la transformation et adaptation de celle-ci, constitue le changement majeur au tournant du siècle. Henri Ghéon¹⁷ y lance la formule de *classicisme moderne*, qui définit non seulement la position de la NRF à ses débuts, mais encore celle de l'entreprise proustienne. Points de départ qui – en désaccord avec le néo-classicisme contemporain préconisant une littérature statique – pencheront, au cours de l'évolution artistique, vers une rénovation de plus en plus grande.

Or, les futurs fondateurs de la NRF, dont la plupart ont collaboré à l'*Ermitage* jusqu'à son expiration en 1906, ont profité de cette expérience en tant que revuistes qui, non seulement leur a permis d'y développer leurs qualités d'écrivains et de critiques, mais encore de s'initier à la gestion d'une revue et de se former aux stratégies littéraires. Cependant, l'*Ermitage*, une revue de poésie, née au temps du symbolisme, ne sera pas continuée par les fondateurs de la NRF, parce qu'il n'est plus en accord avec son temps. Gide, malgré son dévouement à la poésie, exprime le désir d'avoir une nouvelle tribune qui sera à la fois l'expression d'un groupe distinct et une place pour accueillir les jeunes¹⁸. Aussi l'équipe, dont Gide devient le chef de file, va-t-elle concentrer ses efforts sur la rénovation du genre romanesque en élaborant une esthétique commune. En restant soucieux des traditions, les collaborateurs seront ouverts à un esprit nouveau au moment d'envisager en 1908 une revue « ouverte mais homogène »¹⁹.

A part l'expérience acquise par le cercle gidien qui comportait plusieurs écrivains et critiques ayant déjà atteint l'âge mûr pendant les premières années de l'existence de la revue, le succès et la renommée de la NRF auprès d'une génération de jeunes écrivains s'expliquent également par leur réputation d'écrivains et de critiques, ainsi que par leurs relations dans le milieu littéraire. Gide lui-même avait déjà publié plusieurs romans caractérisés par cet « esprit nouveau » en germe avant la Première Guerre mondiale. Même si la Grande Guerre constitua une coupure, celle-ci n'a pas provoqué une coupure absolue dans la vie littéraire, comme le constate Tonnet-Lacroix dans la conclusion de son étude:

¹⁶ Eliane Tonnet-Lacroix (I), *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 221.

¹⁷ Koffeman, op. cit., pp. 36-40. Ghéon est le pseudonyme du médecin Henri Vangeon. Il débute en tant que poète défenseur du vers libre dans l'*Ermitage*.

¹⁸ Ibid., p. 31.

¹⁹ Ibid., pp. 21-40. Ces futurs fondateurs sont à côté d'André Gide, Henri Ghéon, Marcel Drouin, André Ruyters, Jacques Copeau et Jean Schlumberger.

Si l'on confronte la littérature des années 20 à celle d'avant 1914, on constate que certaines préoccupations, et même certains thèmes clés de l'après-guerre se manifestent déjà avant 1914 : la notion de sincérité, l'idée de l'acte gratuit, le culte de l'adolescence, le goût du cosmopolitisme ou celui de l'aventure, la tentation du classicisme moderne, ou les recherches de l'esprit nouveau²⁰.

Quant à la position de la *NRF*, elle ajoute dans les mêmes lignes que la vogue du roman d'aventure semble correspondre aux vœux exprimés par Rivière en 1913 et que la *NRF* ne fait que poursuivre son œuvre d'intégration du romantisme et du modernisme au sein des valeurs classiques. Même si les collaborateurs de la revue ne la reconnaissent pas comme telle au moment où Proust leur offre vers octobre 1912 pour la première fois son manuscrit²¹, leur poétique sera la sienne.

Koffeman eut le mérite de montrer que la posture de la *NRF*, par son antidogmatisme et son ouverture d'esprit, annonce déjà la mentalité des années vingt. Elle explique la longévité de la revue et son succès par son attitude anti-avant-garde : « Plutôt que d'introduire une nouvelle formule qui n'attend qu'à être renversée par la suivante, la revue veut réformer l'attitude des écrivains, les rendre plus conscients de leur art. La *NRF* se propose d'évaluer les tendances contemporaines en termes de potentiel artistique, de relier le présent au passé et d'indiquer une direction pour l'avenir »²².

1.2.3 Le mot de passe : autonomie et désintéressement

Le troisième facteur sociologique que Koffeman a su éclairer pour expliquer la longévité de la *NRF* est le fait que la survie de la revue a été assurée pendant la première période de son existence par la fortune personnelle de ses fondateurs. Grâce au mécénat de Gide, Schlumberger et Gallimard, la *NRF* peut se permettre de viser sur le profit à long terme²³. La survie d'une revue ne dépend non seulement de l'expérience de ses collaborateurs, ni de leur âge ou de leur renommée dans les milieux littéraires, mais elle doit également beaucoup à la situation sociale de ses fondateurs : la possession d'un *capital économique* favorisant, pour parler avec Bourdieu, le *capital symbolique*²⁴. Il est important de relever que cet aspect du capital économique favorise également l'attitude de désintéressement et d'autonomie de ses collaborateurs refusant tout engagement social ou politique, notamment dans cette première période avant la guerre. Il s'agit d'un aspect que Tonnet-Lacroix, malgré la profondeur de son étude sur les années 1919-1924, semble laisser un peu en jachère, mettant en scène plutôt le classicisme de la *NRF* par rapport à l'Esprit nouveau que la tendance à l'autonomie et l'attitude du non-engagement.

Comme dans le cas de Proust lui-même, le capital économique favorise le développement de dispositions comme l'audace et le désintéressement. Les collaborateurs savent poser peu à peu, malgré leur statut d'amateurs, les fondements d'une entreprise éditoriale moderne²⁵. Selon Koffeman, les six fondateurs réunissent toutes les formes de *capital* définies par Bourdieu : économique, culturel, social et symbolique : « Même s'ils sont loin d'être des hommes d'affaires, ils doublent leurs talents artistiques d'une bonne intuition des lois de fonctionnement du champ littéraire. Ils sont des intellectuels bourgeois qui ont passé l'âge des combats d'avant-garde, mais

²⁰ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 285 ; « Quant au Surréalisme, il est l'héritier d'Apollinaire ».

²¹ Painter, op. cit., Chap. IX « Désolation au lever du soleil », pp. 226-248.

²² Koffeman, op. cit., p. 168.

²³ Ibid., pp. 52-59.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

qui en ont conservé le dévouement inconditionnel à l'art pur »²⁶. Cependant, ces fondateurs n'ont pas reconnu dans le manuscrit proustien, qui comportait déjà vers cette époque mille quatre cents pages, une illustration de leurs propres préoccupations littéraires, comme Jacques Rivière n'hésitera pas à faire après la guerre. La cause principale du premier refus des défenseurs de la littérature pure ne semble pas avoir été une question de méconnaissance, mais le fait que le manuscrit avait à peine été ouvert. Copeau ne l'avait pas lu du tout et Gide l'aurait refermé, après avoir feuilleté distraitemment et à toute hâte le premier volume. Il aurait pris d'extrême dégoût la pepsine, le Vichy-Célestins et les vertèbres « transparents » de tante Léonie²⁷. (R² I, 51-52)

Grâce au capital symbolique défini plus haut, le mot de passe de l'orientation du classicisme représenté par la *NRF*, sera désintéressement et autonomie. Les années d'avant-guerre, marquées par la « crise des valeurs symbolistes » avaient été dominées par ce qu'Apollinaire a nommé : la « Querelle de la Tradition et de l'Invention/De l'Ordre et de l'Aventure »²⁸, l'époque se partageant entre le refus ou l'exaltation du moderne. Le crédit qu'on accorde dans les cercles de la *NRF* au « classicisme » s'accompagne d'une extension de son sens qui déborde les limites que veulent lui imposer l'école de Maurras, donnant naissance à un classicisme ouvert, capable de concilier les vertus de l'Ordre et celles de l'Aventure, dont rêvent maints écrivains, notamment dans la période de l'après-guerre. Aussi l'esthétique classiciste de la *NRF* et son ambition de littérature pure ne se révéleront-elles pas incompatibles avec l'« esprit nouveau », permettant à partir de 1912 un renouvellement du genre romanesque afin de conjurer la crise du roman français.

Ce partage de l'aventure et de l'ordre, d'innovation et de tradition, qui caractérise le début du XX^e siècle, revient également dans la définition que donne Rivière du *classicisme nouveau* ou *moderne*, à propos de la reprise de la *NRF* en 1919. Le retour à l'ordre des néo-classicistes ainsi que le regain de faveur du romantisme est aussi une suite de la guerre :

Quand on songe au raffinement prodigieux que le romantisme et le symbolisme ont introduit dans nos sensations, quand on réfléchit à tout ce dont ils ont enrichi le cœur, *et* quand on imagine l'intelligence venant inventorier ces richesses et leur communiquer sa forme, quand on se représente l'énorme amas d'impressions et d'émotions accumulées par l'âge précédent, peu à peu soumis à la pensée claire, on obtient, nous semble-t-il, une vue vraiment exaltante de l'avenir qui s'offre à nous²⁹.

Rivière se fait de l'intelligence une conception toute classique, à la française, lorsqu'il y voit l'instrument de clarification, de mise en ordre et de mise au point des expériences sensibles raffinées que le romantisme et le symbolisme avaient produites au jour de l'esprit, selon Ramon Fernandez. Cette *intellectualisation de la sensibilité poétique* demeurera l'œuvre magistrale des grands écrivains français de l'entre-deux-guerres³⁰.

Un des grands mérites de la thèse de Koffeman³¹ est le fait qu'elle a su démontrer, en adoptant une perspective comparatiste et européenne, non seulement la position de la *NRF* dans le champ littéraire de la Belle Époque, mais encore le rôle de la revue dans la crise du roman, réhabilitant le roman psychologique à la française après une ouverture à des influences étrangères.

²⁶ Ibid.

²⁷ Painter, op. cit., p. 236.

²⁸ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 213.

²⁹ Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979, pp. 19-23.

³⁰ Ibid., l'auteur cite Proust, Gide, Claudel et Giraudoux.

³¹ Koffeman, op. cit., p. 208; Même en citant le roman proustien comme le meilleur exemple des idées littéraires de Rivière, elle choisit de traiter comme « romans expérimentaux » les romans *A.O. Barnabooth*, *Le Grand Meaulnes* et *Les Caves du Vatican*.

1.3 La crise du roman et le rôle de la NRF

1.3.1 Le rôle de la NRF

En 1913, Jacques Rivière publia une longue étude *Le Roman d'Aventure*, qui fut une réponse à la crise du roman. Cette « théorie du roman d'aventure », concernant l'innovation du genre romanesque, fut une réaction à la vogue du « roman d'aventures » au pluriel qui avait touché les fondateurs de la NRF et une étape décisive dans l'évolution des principes littéraires de la revue vers « les grandes œuvres modernistes » de Proust, Gide et Larbaud. Ces derniers participent à l'étranger au même mouvement que James Joyce, Virginia Woolf et Thomas Mann³².

Rivière donnera une contribution décisive au débat de l'innovation du genre romanesque, car à partir de ce manifeste, la NRF évolue vers une esthétique non réaliste, offrant à l'écrivain une grande liberté d'expérimentation. Le roman d'aventure qu'envisage Rivière à partir de 1913 est un roman profondément innovateur, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu³³. L'introduction d'une nouvelle psychologie et de nouvelles techniques narratives doit exprimer la complexité de la vie. L'étude de Rivière essaya de concilier le concept du roman d'aventure avec le classicisme et reflète l'oscillation de la revue entre deux principes opposés : « la recherche de la perfection formelle et la volonté de s'abandonner à l'aventure de la création »³⁴.

Bref, dans *Le Roman d'Aventure*, Rivière définit le nouveau genre du roman d'aventure psychologique, orienté vers la découverte des zones inconnues de l'âme humaine. La *Recherche* sera le roman d'une aventure intériorisée, dont l'auteur dira en 1913 : « J'écris une suite de Romans de l'Inconscient »³⁵. Le rôle de l'intelligence dans le processus de la création sera toujours secondaire comparé aux impressions, sensations et émotions, mais cette faculté est indispensable pour la clarification et la mise en ordre de la sensibilité poétique. Même si les auteurs de la NRF conçoivent l'écriture comme un métier, un travail conscient sur la création, la vérité artistique que réclame le narrateur proustien au cours de son parcours se situe du côté de l'involontaire.

Le concept de l'Aventure aura aussi des répercussions importantes sur la conception de la critique littéraire. Les rédacteurs de la revue participent activement aux débats littéraires de l'époque et c'est dans leurs cercles qu'on formulera non seulement une réponse à la crise du roman mais également à celle de la critique. Il n'est pas étonnant qu'une conversation matinale sur la position du critique Sainte-Beuve se trouve à l'origine du projet littéraire proustien.

1.3.2 La crise de la critique

L'héritage du XIX^e siècle se partage entre deux extrêmes tous deux jugés insatisfaisants : les critiques impressionnistes et la méthode « scientifique » de Taine et de Brunetière. Le public lettré fait appel à une critique qui puisse l'éclairer sur la production contemporaine et qui place l'œuvre au centre de ses préoccupations. La NRF veut répondre à cette demande en instituant une critique respectant l'autonomie des œuvres, et qui, sans être dogmatique, indique une voie pour l'avenir. La nouvelle critique abandonne les intentions de l'auteur et son contexte biographique et social pour étudier la matérialité technique des œuvres³⁶. Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust définit le rôle de la critique de la façon suivante : « On ne peut imposer sa propre langue à un écrivain, si l'on n'a d'abord parlé celle de ce dernier [...] ». Dans plusieurs écrits Proust revient à ce qui devrait être la première partie de la tâche de tout critique : « Aider le lecteur à être impressionné

³² Ibid., pp. 171-172.

³³ Ibid., pp. 198-208.

³⁴ Ibid.

³⁵ Marcel Proust dans une interview par J.-E. Bois (*Le Temps*, 13-11-1913) ; CSB, p. 558.

³⁶ Koffeman, op. cit., pp. 161-166.

par les traits singuliers, placer sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain³⁷. Le roman se transforme, le narrateur omniscient disparaît du récit, laissant au lecteur la liberté d'interpréter l'histoire, transformation qui produit des textes plus difficiles et plus artistiques³⁸.

Les rédacteurs de la *NRF* conçoivent l'écriture comme un artisanat; ils parlent en écrivains, conscients des réalités du métier littéraire. Les principales caractéristiques de leur travail critique sont: l'absence d'une doctrine rigide; l'affirmation de la primauté de la forme et l'interaction féconde entre critique et création. La plupart des romanciers innovateurs du début du XX^e siècle sont aussi des critiques. Ils réfléchissent sur leur art, à la fois dans des documents autobiographiques, dans des écrits critiques et souvent même dans leurs œuvres de fiction.

1.3.3 La crise du roman

La tendance à l'autonomie, repérable dans l'œuvre proustienne, se manifeste avant tout dans une certaine indépendance de l'artiste face aux événements historiques. Ce sont Fokkema et Ibsch qui ont mis l'accent sur cette caractéristique commune des écrivains des « grandes littératures » européennes, désignée biographiquement comme un non-engagement politique et social³⁹. Jusqu'environ 1930 une des notions-clé est la pureté de l'art, ce qui se manifeste non seulement par la forme « dénuée », mais également par l'attitude de désintéressement de l'artiste devant la réalité politique et sociale⁴⁰.

Leur seul engagement étant artistique, l'autonomie de l'œuvre d'art offre un refuge face au monde devenu étranger ou menaçant. Le romancier y élabore son propre kaléidoscope social avec ses propres lois et ses propres temps. Cependant, aucune certitude ne règne à l'intérieur de ce monde clos, car le lecteur s'y trouve non seulement confronté au relativisme grandissant du monde moderne, ainsi qu'à un psyché humain sujet à une désagrégation continue⁴¹, mais également aux difficultés d'écrire un roman, car le XX^e siècle est l'« ère du soupçon » à l'égard du roman. On tend assez souvent à ne plus faire crédit naïvement au romancier et le romancier lui-même remet son art en question. On observe en effet un développement important de la conscience critique, qui s'installe au cœur même de la création. Certains romans sont des « romans du roman », c'est-à-dire qu'ils mettent en scène un romancier en train d'écrire un roman et réfléchissant sur son art. Le Gide des *Faux-Monnayeurs*, avec ses doubles Edouard et Bernard, est souvent cité comme l'exemple le plus marquant de cette évolution⁴².

La définition de Ghéon : « Il faut enfermer l'inquiétude de la pensée contemporaine dans une forme classique, équilibrée et parfaite », semble à l'origine de l'esthétique autonomiste et classiciste des débuts de la *NRF*. Cette inquiétude, ce nouveau « mal de siècle », deviendra surtout un phénomène des lendemains de la guerre. Même si la Guerre n'a pas constitué une coupure absolue dans la vie littéraire, comme nous l'avons déjà signalé, elle provoque un retour du tragique et donne l'expérience de l'absurde. En plus, elle va poser de nouveau avec acuité le problème de l'engagement de l'écrivain dans la vie sociale ; engagement qui deviendra incontournable à partir de 1930 par le changement du climat social et politique. Même si Tonnet-Lacroix constate que la littérature critique consacrée à la crise du roman n'a jamais été plus florissante que dans la première décennie de l'entre-deux-guerres, aboutissant plus tard à une véritable querelle du roman

³⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Editions Gallimard, 1971. Introduction, p. 13.

³⁸ Koffeman, op. cit., p. 172.

³⁹ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., pp. 9-11 ; voir également Koffeman, op. cit., pp. 16-18.

⁴⁰ Houppermans, « Modernisme in de Franstalige literatuur », dans *Modernisme(n)*, op. cit., pp. 95-100.

⁴¹ Ibid., p. 98.

⁴² Ibid., pp. 100-108 (Gide) ; Eliane Tonnet-Lacroix (II), *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Editions Nathan, 1993, p. 166.

qui ne s'apaisera que vers 1930, le débat est déjà très vif en 1912 quand le critique Albert Thibaudet commence à donner à la *NRF*, d'où viendra l'espoir, ses *Réflexions sur le roman*: « Les Français ne sont guère romanciers [...] quand ils veulent l'être, ils hésitent entre le théâtre et l'essai »⁴³. On se demande s'il fallait revenir à la tradition ou plutôt aller de l'avant et exploiter des formules inconnues, distance moins grande entre deux voies qu'on ne croyait à la veille de la Grande Guerre. La discipline littéraire devient l'objet d'un soupçon qui motive la fameuse enquête de *Littérature* en 1919: « Pourquoi écrivez-vous? », mais qui est largement répandue ailleurs⁴⁴. Les chefs de file Gide et Proust, qui se sont préoccupés de concilier l'esprit moderne de leur époque avec les valeurs classiques, très conscients en même temps des limitations qu'impose le classicisme, auront au début de grands scrupules concernant le genre de leurs récits.

Fasciné par des romans étrangers dont la composition et la psychologie sont très éloignées des exigences du classicisme français, tenté par les innovations techniques des romanciers anglais comme Browning et Stevenson, Gide considérera *L'Immoraliste* (1902) et *La Porte étroite* (1909) comme des récits dans la tradition française, tandis qu'au moment de la publication d'*Isabelle*, il hésite encore entre récit et roman⁴⁵. Gide rêve d'un roman qui s'inspire de la psychologie complexe de Dostoïevski et des techniques narratives anglaises. Ce n'est qu'avec *Les Faux-Monnayeurs* (1926) qu'il débutera en tant que romancier après *Les Caves du Vatican*, qu'il qualifiera encore de « sotie ». Gide balancerait même sur le point de rupture entre roman et anti-roman (notion de Sartre), d'une part à la recherche d'un roman « pur », constamment conscient, d'autre part à la recherche de ses propres possibilités et limites et l'expression d'une réalité dans sa complexité insaisissable. Gide notera même qu'il était plus intéressé dans l'histoire du livre que dans le livre lui-même⁴⁶.

Les mêmes hésitations se présentent à l'esprit de Proust au moment d'entreprendre son ouvrage : « Roman ou essai? » Dans plusieurs lettres il exprime ses doutes : « Je ne sais si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins »⁴⁷. (*Corr.* XII, 252) *La Recherche* est non seulement l'histoire d'une vocation, mais encore l'élucidation de l'acte créateur. Proust, au seuil de sa création, se partage entre divers pastiches, *Contre Sainte-Beuve* et *la Recherche*. Il hésite en effet devant l'alternative qui commande le mouvement dialectique de toute sa création: la fiction ou l'analyse, le roman ou la théorie, la mise en scène ou l'exposé⁴⁸. L'esthétique originale mise en œuvre par Proust romancier est superposée et concurrencée par l'esthétique générale dévoilée par Proust théoricien : procédé typique des romanciers de l'entre-deux-guerres.

Le véritable succès de Proust ou de Gide date des années folles comme s'il avait fallu la guerre et ses traumatismes pour comprendre de telles œuvres et leur remise en cause de l'humanisme traditionnel. La plupart des grands noms qui s'illustrèrent durant cette période de 1919 à 1935 environ, ne connurent la gloire qu'assez tard. Seul Proust fait exception, malgré l'accueil difficile de son roman. Grâce à une réaction du public face au dur régime de la Grande Guerre, aucun succès ne fut plus soudain, plus foudroyant que celui de Marcel Proust⁴⁹. Par un phénomène de *décompression*, Proust en particulier, connut ce que Ramon Fernandez appelle une *gloire de démobilisation* :

⁴³ Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 285 ; Brunel (1983), op. cit., pp. 588-594.

⁴⁴ Tonnet-Lacroix II, op. cit., p. 26.

⁴⁵ Koffeman, op. cit., pp. 184-186.

⁴⁶ Houppermans, « Modernisme in de Franstalige literatuur », dans *Modernisme(n)*, op. cit., p. 105.

⁴⁷ Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, pp. 93-95.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁹ Fernandez, op. cit., pp. 22-23.

Par une rencontre singulière et due à la révolution littéraire de la fin du siècle précédent, les meilleurs écrivains qui s'étaient formés dans l'obscurité du symbolisme et de l'après-symbolisme, sans songer le moins du monde, avant 1914, à une guerre possible, et qui s'étaient exprimés à huis-clos et comme si les guerres et la société civile elle-même n'avaient jamais existé, répondaient à merveille à l'état d'esprit du Français démobilisé⁵⁰.

1.3.4 Le classicisme moderne : une variante française du « modernisme anglais »

Après la mort du réalisme et du naturalisme, le début du XX^e siècle se révèle donc une période d'intenses recherches artistiques. On ressent le besoin d'une nouvelle conception du roman, qui s'avère désormais incapable d'exprimer la sensibilité moderne, qui commence à mettre en question les certitudes intellectuelles du XIX^e siècle finissant. Or, la crise du roman fut un phénomène international. Aussi bien la *NRF* que la *English Review*⁵¹ travaillent à la réhabilitation du roman en encourageant des recherches techniques, ce qui a permis de définir le classicisme moderne de la *NRF* comme une variante française du « modernisme anglais ». Dans une lettre, Proust exprime son admiration pour les auteurs d'outre-manche : « C'est curieux que, dans tous les genres les plus différents, de George Eliot à Hardy, de Stevenson à Emerson, il n'y a pas de littérature qui ait sur moi un pouvoir comparable à la littérature anglaise ou américaine »⁵².

La poétique du classicisme moderne, qui est également celle de la *Recherche*, se partage entre tradition classique et tradition moderne, mais jamais pour s'enfermer dans un système, comme nous tenterons de le démontrer au cours de cette étude. La caractéristique essentielle, c'est le fait que, malgré une tendance à l'autonomie, à la structure fermée, le résultat sera une esthétique ouverte et rénovatrice. Délaissant les avant-gardes jugées trop révolutionnaires, le classicisme moderne sillonne de façon plus modérée entre tradition et innovation. Tradition, même tradition classique n'est donc pas incompatible avec modernité ou rénovation car, comme nous l'avons constaté au cours du premier chapitre, le classicisme moderne des grands romans, publiés par la *NRF*, évoluera déjà avant la Guerre vers un *modernisme littéraire*, que nous avons proposé dans l'Introduction de nommer provisoirement *modernisme classique*.

Mais avant d'étudier dans la deuxième partie le classicisme moderne de la *Recherche*, nous envisagerons, dans le chapitre suivant, l'origine et la divergence entre les concepts Modernisme et Modernité ; termes qui semblent recouvrir la même littérature. Vu que la théorie de Rivière fut une étape cruciale « dans l'évolution de la *NRF* vers un art proprement moderniste »⁵³, nous aborderons l'étude et les conséquences de cette divergence qui semble compliquer la périodisation de la littérature européenne des débuts du XX^e siècle.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Koffeman, op. cit., pp. 172-173.

⁵² Diane de Margerie, *Proust et l'obscur*, Paris, Albin Michel, 2010. p. 189, (*Corr.*, XXI).

⁵³ Koffeman, op. cit., p. 174. Les échanges internationaux, notamment entre la France et l'Angleterre, ont joué un rôle crucial dans l'élaboration et la diffusion des idées nouvelles dans la décennie qui précède la Grande Guerre et qui s'est révélée une période de transition du réalisme au « modernism ».