

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

2. Modernisme ou modernité

Introduction

Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons l'origine et la divergence conceptuelle qui existe entre « Modernisme » et « Modernité ». Pour désigner la période des *high* ou *classical modernists*, cités dans l'introduction, la critique anglo-saxonne inventa, vers 1950, le concept *Modernisme*, que nous avons proposé, dans l'Introduction à ce travail, de nommer *Modernisme classique*. A la fin de ce chapitre nous en expliquerons les raisons.

Nous emploierons la notion *Modernisme* à côté de *modernité*. Loin de les considérer comme des concepts inconciliables, nous les concevons comme des notions qui se complètent : nullement univoque mais comportant plusieurs sens. Chaque époque connaît ses « modernes », tandis que *Modernisme*, nommé également *Modernisme européen*, indique une période littéraire déterminée, datation 1910-1940. Vadé, auteur de différents ouvrages concernant les *Modernité(s)*, note que « *modernité* fait partie de ces concepts plurivoques, dont le contenu bifurque soudain [...] ou se transforme sournoisement, subissant la contagion et la concurrence de termes apparentés qu'il y aurait tout intérêt à maintenir distincts mais que l'usage tend à confondre ». L'auteur des *Modernités* cite le cas du « modernisme », voire de la « modernisation » par rapport à la « modernité »¹. La divergence entre les concepts modernisme et modernité, tantôt écrits avec ou sans majuscule, semble dépasser une simple problématique de terminologie.

Pour mieux comprendre les problèmes qu'éprouvent certains critiques francophones face au concept anglo-saxon « modernism », traduit en français par « modernisme », nous reverrons d'abord l'origine de certains termes : *moderne*, *classique*, *classicisme*, *modernisme*, *modernité* et *avant-garde*. Ces notions sont devenues si familières avec le temps qu'on s'en sert à tort et à travers, non seulement dans la vie courante, mais aussi dans des études spécifiques concernant l'art, l'histoire et la culture². Même si la critique et la théorie sérieuses ont fait un certain nombre de mises au point, en acceptant cette divergence comme une sorte de *status quo* auquel les chercheurs comparatistes sont accoutumés, ce clivage complique la périodisation du groupe d'écrivains français déjà cité comme nous le montrerons dans le deuxième paragraphe.

2.1 Quelques considérations terminologiques

2.1.1 Le début de la modernité

Ce n'est qu'après la Révolution de 1789 qu'on peut considérer les nouvelles conceptions artistiques, issues du siècle des Lumières, comme une rupture avec les traditions de l'art européen. Cette rupture se poursuit tout au long du XIX^e siècle et se manifeste comme une « révolution permanente »³, dont l'œuvre de Baudelaire semble exemplaire. Cette modernité s'inscrit dans une définition du Beau et appartient par conséquent à la réflexion esthétique qu'on distingue d'une modernité générale, historique, sociologique ou philosophique⁴. C'est Baudelaire, qui utilise pour la première fois la notion « modernité » dans *Le peintre de la vie moderne* pour caractériser l'œuvre de

¹ Yves Vadé, *Ce que modernité veut dire (I)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 3.

² Ibid., p. 3 ; Ces termes, lourdement chargés d'histoire, polysémiques et polémiques, qu'il faut d'abord se donner la peine de les entendre, d'écouter ce qu'au fil des ans on a voulu leur faire dire.

³ E.H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Editions Gallimard, 1997. Ch. 24, Rupture dans la tradition.

⁴ Vadé, op. cit., Ch. « L'invention de la modernité », p. 16.

Constantin Guys, mais en éprouvant presque le besoin de s'excuser pour un mot qui fait encore figure de néologisme⁵.

Dans *Cinq paradoxes de la modernité*, Compagnon se propose d'analyser les cinq crises majeures que l'histoire de l'art a connues depuis Baudelaire. Vu que ces crises semblent correspondre à autant de contradictions non résolues, l'auteur des *Paradoxes* jette en l'air, comme un véritable prestidigitateur de paroles, des « couples de vocables contradictoires » au lieu de « bonnes définitions » qui seraient introuvables dans ce domaine : « ancien et moderne, classique et romantique, tradition et originalité, routine et nouveauté, imitation et innovation, évolution et révolution, décadence et progrès[...] »⁶. La tradition moderne serait moins paradoxale en anglais, où l'expression *The Modern Tradition*⁷ désigne, du point de vue de son esthétique, la période historique qui commence vers le milieu du XIX^e siècle avec la mise en cause de l'académisme. Baudelaire et Flaubert en littérature, Courbet et Manet en peinture, seraient les premiers modernes, les fondateurs de cette nouvelle tradition, suivis par les impressionnistes et les symbolistes, par Cézanne et Mallarmé, les cubistes et les surréalistes. En anglais, la *Modern Tradition* s'oppose au *Classical Tradition*, plus acceptable, parce que cette dernière notion désigne la transmission de la culture antique à travers les âges de l'Occident et les vicissitudes de l'histoire. Selon la conclusion de Compagnon le paradoxe persiste au niveau de la tradition moderne, là où « le classicisme et la tradition se conviennent assurément, le moderne fait plutôt penser à la trahison, la trahison de la tradition, mais aussi le reniement inlassable de lui-même »⁸. Cette conception semble à l'origine du terme « les antimodernes » que lance Compagnon dans une étude récente⁹, pour réunir un nombre imposant d'écrivains français : « le modernisme antimoderne est le seul modernisme aujourd'hui digne de ce mot », tandis qu'il reconnaît dans les derniers textes de Roland Barthes un « antimoderne classique, à la Baudelaire ou à la Flaubert ». Ces derniers auteurs sont des précurseurs de Proust, comme nous verrons au début du chapitre suivant.

2.1.2 « Moderne », « Modernité », « Modernisme »

Tous les critiques traitant l'époque moderne ont commencé par une tentative de définition des notions suivantes: « moderne », « modernité » et « modernisme », puisque ces notions n'ont pas le même sens dans toutes les langues. Peu de concepts illustreraient mieux que celui de *modernité* l'imperfection des langues que constatait Mallarmé¹⁰. A l'aide de Jauss, Compagnon remonte assez haut pour retrouver l'origine et la généalogie des notions précitées, dont le concept *moderne* est le plus ancien: « Si le substantif de *modernité* au sens de caractère de ce qui est moderne », apparaît chez Balzac en 1823, avant de s'identifier véritablement à Baudelaire, et si celui de *modernisme*, au sens de goût, le plus souvent jugé excessif, de ce qui est moderne, apparaît chez Huysmans, dans le « Salon de 1879 », l'adjectif *moderne* lui, est beaucoup plus ancien. *Modernus* apparaît en bas latin à la fin du V^e siècle, venu de *modo*, « tout juste, récemment, maintenant ». *Modernus* désigne non pas ce qui est nouveau, mais ce qui est présent, actuel, contemporain de celui qui parle. Le *moderne* se distingue ainsi de *l'ancien* ou de *l'antique*, c'est-à-dire du passé révolu de la culture grecque et romaine. Les *moderni* contre les *antiqui*, voilà l'opposition initiale, celle du pré-

⁵ Ibid., p. 51.

⁶ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., pp. 15-16, au préambule : « Tradition moderne, trahison moderne » : « Ces couples ne sont pas synonymes, mais on conçoit bien qu'ils forment un paradigme et qu'ils se chevauchent ».

⁷ Ibid. pp. 8-9, *The Modern Tradition*. Cette étude américaine présenterait, « de Kant à Sartre et de Rousseau à Robbe-Grillet, une anthologie des classiques de la modernité, une Bible de la religion moderne ».

⁸ Ibid.

⁹ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, NRF, Editions Gallimard, 2005. Introduction « Les modernes en liberté », pp. 7-14.

¹⁰ Vadé, op. cit., au début de sa « Présentation », p. 2.

sent contre le passé¹¹. Calinescu évoque également cette dichotomie après avoir défini les notions « modern », « modernity » et « modernism »¹². De cette façon, il entame aussitôt un autre débat caractéristique de la modernité esthétique: le concept du *beau idéal antique* versus le *beau idéal moderne*; bref, l'idéal de beauté qui, dès la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, n'est plus considéré comme un concept de beauté universelle et éternelle¹³.

Nous retrouvons un écho de ces conceptions chez Baudelaire, considéré unanimement par la critique comme le premier théoricien de l'esthétique moderne. Aux yeux de Baudelaire, l'observateur le plus perspicace du XIX^e siècle, comme le note Compagnon, « la modernité s'incarna en deux artistes différents et successifs, Eugène Delacroix et Constantin Guys. A propos du *Dante et Virgile* de Delacroix, Baudelaire parle d'un « vrai signal d'une révolution » et attribue au peintre « la dernière expression du progrès dans l'art »¹⁴. A cette époque Baudelaire croyait encore au progrès et à la chaîne causale de l'histoire, tandis qu'au moment de définir la modernité de Guys, l'ambivalence entre les rapports de l'art et de la mode devient visible: « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».¹⁵ L'*adagio* « faire du nouveau » s'avère différent selon les conceptions des premiers modernes¹⁶, la mission du poète de se faire « multiplicateur du progrès », fixée par Rimbaud par exemple diffère de la définition baudelairienne, dont la deuxième moitié « classique », désigne Baudelaire comme précurseur du classicisme moderne, tandis que la modernité de Rimbaud annonce plutôt les courants avant-gardistes.

2.1.3 Modernité et Avant-garde

Les premiers artistes modernes ne sont pas des « révolutionnaires » qui refusent violemment « l'ancien ». La modernité ne devient révolutionnaire qu'au moment où elle tend à devenir synonyme d'avant-garde, au moment où elle commence à se débarrasser de la « partie éternelle et immuable » de l'art. La distinction capitale entre les premiers modernes et l'avant-garde ultérieure réside dans la relation qu'ils entretiennent avec le présent: « [...] un sens du présent en tant que tel, et un sens du présent en tant que contribution au futur »¹⁷. Selon Compagnon, les premiers modernes ne pensaient pas que l'art d'aujourd'hui serait nécessairement déchu demain, ils ne niaient pas l'art d'hier, et leur oubli de l'histoire ne se confondait pas avec la volonté de faire table rase du passé: ils ne se condamnaient donc pas à être eux-mêmes aussitôt reniés, car la croyance au progrès veut aussi paradoxalement que l'art progressiste accepte d'être instantanément périssable et bientôt décadent¹⁸. De plus les deux notions « modernité » et « avant-garde » ne sont pas apparues en

¹¹ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., pp. 17-18.

¹² Matei Calinescu, *Five faces of modernity; Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 3: « Even during the late seventeenth and eighteenth century, most of the "moderns" involved in the famous "Querelle des anciens et des modernes", or in its English counterpart, the *Battle of the Books*, continued to consider beauty as a transcendental eternal model, and if they thought themselves superior to the ancients, they did so only so far as they believed they had gained a better, more rational understanding of its laws ».

¹³ *Ibid.*, p. 4. L'auteur trouve cette dichotomie chez Stendhal dans *Histoire de la peinture en Italie* (1817) et dans *Racine et Shakespeare* (1823).

¹⁴ Compagnon, dans *Les cinq paradoxes*, op. cit., p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Gombrich, op. cit., p. 536 et 3^{ème} partie de cette étude. Les peintres impressionnistes ne peuvent pas être considérés comme les premiers « modernes », même s'ils ont défié certains principes essentiels enseignés dans les académies. Ils ne sont pas de véritables « révolutionnaires », car ils continuent à peindre la nature en admettant toujours les idées traditionnelles depuis la Renaissance sur le but de l'art. Les peintres ne deviennent nécessairement des inventeurs qu'avec trois révoltés solitaires : Van Gogh, Cézanne et Gauguin.

¹⁷ Compagnon, dans *Les cinq Paradoxes*, op. cit., p. 80.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

même temps. A la fin du XIX^e siècle, les concepts modernité et décadence sont devenus synonymes, car le passage du nouveau au désuet est alors instantané. C'est ce destin insupportable que les avant-gardes ont conjuré en se faisant « historiques ». Pour conserver un sens, pour se distinguer de la décadence, le renouvellement doit s'identifier à une trajectoire vers l'essence de l'art, une réduction et une purification¹⁹. Pour cette « modernité », que Vadé nomme une « modernité antimoderniste », la langue française mobilisa la notion plus militaire d'« avant-garde »²⁰.

Cette constatation de Vadé vient en guise de conclusion après le débat sur la « correspondance imparfaite » qui existerait entre le terme tardif *modernism*²¹ dans la critique anglo-américaine d'une part et les notions françaises de *modernisme* et la « modernité baudelairienne ou post-baudelairienne de l'autre ». Or, la position de Vadé semble, sauf exception, celle de la critique d'expression française. Elle réside dans une conception étroite de la notion *modernisme*, tandis que l'auteur des *Modernités* n'hésite pas à admettre plusieurs sens du concept plurivoque de la modernité :

Cependant de nos jours le terme « modernism », défini comme « esthétique de la modernité » est solidement implanté dans la critique de langue anglaise. Je n'en veux pour preuve que le titre bilingue d'un congrès international tenu à Anvers en mai 1992 : « *The Turn of the Century. From Modernism to the Avant-Garde in European Literature and Arts/Le tournant du siècle. Du modernisme à l'avant-garde dans la littérature et les arts européens* ».

Dans une telle formulation, le modernisme se trouve identifié avec la littérature fin-de siècle ou 1900, ce qui apparaît en français comme un abus de langage²².

Notons que cette formulation semble reposer, non seulement sur l'incompréhension du concept « modernisme », mais encore sur une fausse imputation car le sous-titre cité : « Du modernisme à l'avant-garde » ne correspond pas exactement au sous-titre du *Bilan* : « *Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* ». Le titre de Vadé suggère à tort que le *modernism/modernisme* serait un précurseur de l'avant-garde, se situant par conséquent plus tôt dans l'histoire littéraire, tandis qu'en réalité il s'agit de courants co-existants au début du XX^e siècle.

La conclusion de Vadé concernant la « modernité antimoderniste » empêche le rapprochement avec le « modernism anglo-américain », car l'auteur ne donne pas d'exemples d'une telle littérature. Néanmoins, ce courant semble correspondre au « classicisme moderne », qui évoluera vers 1908-1909, simultanément en France et dans le reste de l'Europe, dans la mouvance du futurisme et du cubisme, vers un modernisme littéraire qu'on pourrait appeler « modernisme classique ». Nous y reviendrons à la fin du chapitre. Bref, la notion « modernité antimoderniste » semble couvrir le « classicisme moderne » de la *NRF*, même si nous pensons que ce terme par sa tendance antagoniste est trop conservateur pour qualifier les premiers romanciers modernistes français comme Proust, Gide, Larbaud, Valéry et Cocteau²³.

¹⁹ Ibid., pp. 48-49.

²⁰ Vadé, op. cit., p. 13.

²¹ Ibid., p. 12. Pour désigner certains courants poétiques et romanesques qui se développèrent autour d'Ezra Pound, de T.S. Elliot, de Joyce et de Woolf.

²² Ibid.

²³ Houppermans, dans *Modernisme(n)* (2003), op. cit., pp. 95-122 (108-112). L'auteur considère le génial touche-à-tout Cocteau comme une figure clé des années vingt et traite par conséquent l'écrivain comme le deuxième représentant du « Modernisme » après Gide.

2.2 Modernisme, Modernité et Avant-garde

2.2.1 La divergence de concepts

La divergence entre *modernisme* et *modernité* continue à isoler les grands écrivains français des débuts du XX^e siècle au lieu de les rapprocher de leurs homologues européens. Ce clivage semble expliquer, en France, comme nous l'avons déjà signalé, leur traitement dans de petits chapitres à part, souvent sous des dénominations différentes, faute d'un terme ou concept permettant une périodisation adéquate. Ni *modernité antimoderniste*, ni *classicisme moderne* n'ont jamais atteint le statut de catégorie officielle sous lesquelles on pourrait classer certaines œuvres ayant un code identique. Or, le dilemme entre modernisme et modernité paraît insoluble, tandis que l'histoire de la littérature, notamment une historiographie européenne, a besoin des deux concepts, pourvu que leurs définitions soient claires. Il nous semble que les motivations pour refuser la notion anglo-saxonne « modernism », traduit en français par « *modernisme* » reposent sur une fausse interprétation du concept, d'où découle une argumentation incorrecte. Or, la divergence des concepts ne lance pas seulement des débats intéressants comme lors du congrès international à Anvers déjà cité, mais elle complique également la périodisation de l'histoire de la littérature européenne comme nous tenterons de montrer dans les paragraphes suivants.

2.2.2 Un bilan : Le tournant du siècle/The turn of the century

Or le débat concernant les notions modernité/modernisme et avant-garde se prolonge déjà depuis plusieurs décennies. D'éminents chercheurs et comparatistes comme Jauss, Compagnon, Marino, Paz, Calinescu, Weisstein, Eysteinnsson, Habermas, Fokkema et Ibsch, Krysinski et Vadé ont élaboré une ou plusieurs études pour exposer leurs idées. Walter Gobbers défend, dans l'introduction, la parution d'un autre ouvrage dans la série consacrée aux concepts de modernisme et d'avant-garde à cause de deux données disparates :

On the one hand, there is the crucial significance of modernism and avant-garde for twentieth-century art and literature - a significance that nobody will challenge. And on the other, there is the far-reaching inadequacy which in my view still continues to characterize the results of more than half a century of research and publications on this subject²⁴.

Un des débats qui semble toujours actuel, concerne la relation ambiguë entre modernité ou modernisme d'une part et l'avant-garde de l'autre. Certains critiques veulent inclure le Modernisme, en tant que mouvement, dans l'Avant-garde avec le risque de sous-estimer, voire de supprimer le premier, ce qui semble au fond « the French way ». Vu le caractère spécifique du Modernisme, se partageant entre classicisme et modernité et ayant comme trait essentiel la tendance à l'autonomie, la critique anglo-saxonne est d'avis que ce courant doit être considéré comme un mouvement à part, puisqu'il s'oppose radicalement à l'engagement préconisé par l'avant-garde, notamment par le surréalisme²⁵. Gobbers ramène les nombreux points de vue concernant cette relation à trois tendances majeures que nous esquisserons brièvement.

La première revient à utiliser « modernité » et « avant-garde » comme des termes pratiquement interchangeables; tendance qui ne peut prêter qu'à l'ambiguïté et à la confusion²⁶. La troisième : la conception d'une modernité au sens large, à la Bradbury-McFarlane, est celle que sem-

²⁴ Walter Gobbers, « Modernism, Modernity, Avant-garde » dans *The Turn of the Century/ Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 3 .

²⁵ Houppermans, dans *Modernisme(n)* (2003), op. cit., p. 96, Les motivations de l'auteur correspondent en grandes lignes à celles d'Astradur Eysteinnsson dans *The Concept of Modernism*, Ithaka-London, Cornell University Press, 1990.

²⁶ Gobbers, dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 14-16.

ble préférer Gobbers. Elle présente la relation modernité-avant-garde en termes de superstructures et de substructures, en ce sens que la modernité constitue l'entité majeure, s'étendant de la seconde moitié du dix-neuvième siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. L'avantage serait que non seulement les diverses avant-gardes y trouvent leur place - côtoyant d'ailleurs le mouvement « moderniste » dans le sens restreint -, mais aussi bien des phénomènes comme le symbolisme, la décadence, le naturalisme et autres. Cette tendance répondrait, par le caractère hautement stratifié et hétérogène de sa construction (comprenant tant parallélismes que contradictions) aux besoins de l'historiographie littéraire, car celle-ci réclame, toujours selon Gobbers, une périodisation flexible et pluraliste, rendant justice à la complexité naturelle de la réalité historique²⁷.

Cependant, il est douteux que cette conception d'une « modernité au sens large », confondant tous les courants, favorise véritablement une historiographie européenne qui, selon nous, aurait plutôt besoin d'un minimum de classes ou rubriques pour atteindre une périodisation adéquate. Il n'est pas étonnant non plus que cette « modernité » s'oppose également à la définition d'une période littéraire plus délimitée comme le Modernisme européen, courant que nous définirons plus loin, mais qu'on pourrait considérer comme une des modernités littéraires qui ont vu le jour depuis Baudelaire. Vu l'objectif de notre étude qui est d'étudier la dialectique dans l'œuvre proustienne entre classicisme et modernité d'une part et l'évolution de celle-ci vers une « modernité plus exacerbée » de l'autre, nous optons pour la deuxième tendance, relevée par Gobbers. Ses représentants tiennent la modernité (respectivement le « modernisme ») et l'avant-garde pour deux phénomènes parallèles, mais clairement distincts ; conception qu'on retrouverait surtout chez les théoriciens dits « minimalistes », soit qu'ils partent du « modernism » typiquement anglo-saxon, soit qu'ils pensent plutôt au mouvement rénovateur dans le roman européen, comme Douwe Fokkema²⁸.

Dans son article « Modernisme ou Modernité », Yves Vadé se montre un partisan ardent de la modernité. L'auteur prolonge non seulement les problèmes de terminologie évoqués par Gobbers, mais il poursuit en même temps ses propres recherches qu'il mène depuis des années dans ce domaine. Lui aussi commence par une tentative de définir les notions suivantes :

Nous savons tous que les termes français *modernisme* et *modernité*, anglais *Modernism* et *Modernity*, espagnol *Modernismo* (qui désigne un mouvement littéraire bien caractérisé), allemand *die Moderne* (qui comporte en philosophie la connotation d'héritage des Lumières), ne sont pas des termes exactement superposables. Le français ne connaîtrait que le modernisme théologique, qui, après avoir suscité d'importants débats, fut condamné par l'encyclique *Pascendi* en 1907 et postérieurement le modernisme architectural qui se réfère à la Charte d'Athènes signée en 1933.

Il finit par conclure : « Dans notre littérature, aucun mouvement connu ne s'est jamais dénommé modernisme²⁹. L'emploi du terme « modernisme » en histoire littéraire de préférence à « modernité » serait donc, toujours selon Vadé, le fait d'une terminologie de synthèse, dont il reste à savoir si elle est opportune ». Il lui semble que le système de la langue française s'y oppose.

Dans le paragraphe suivant, nous étudierons les conséquences négatives du clivage entre *Modernisme* et *Modernité*, qui semble dépasser un simple débat terminologique au moment où elle complique la tentative d'élaborer une historiographie de la littérature européenne³⁰.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. p. 14 ; Même Fokkema, selon Gobbers, n'échapperait pas tout à fait à l'ambiguïté, là où il prétend intégrer les deux mouvements coexistants, d'une part donc le « modernisme », de l'autre l'ensemble du futurisme, expressionnisme, surréalisme etc., dans le cadre plus vaste de ce qu'il appelle « l'avant-garde européenne ».

²⁹ Vadé, dans « Modernisme ou modernité », *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., pp. 53-54.

³⁰ *Précis de littérature européenne*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1998.

2.2.3 Les origines de l'Europe littéraire

Sans parler comme Gobbers d'« *apartheid* scientifique »³¹, nous nous demandons s'il serait possible de définir, dans une « Europe sans rivages »³², aspirant à une unification de plus en plus grande, un seul et même phénomène littéraire par une terminologie univoque ? Il semble qu'un chercheur ou critique, à cheval entre les deux mondes de la critique, soit obligé de signaler les controverses et la confusion des termes, qui encombrant le domaine d'une des modernités les plus remarquables des débuts du XX^e siècle, au lieu de pouvoir se concentrer aussitôt sur la *singularité* de l'objet littéraire, notamment si cet objet se situe dans le champ de la littérature française. Sentis comme négatifs par certains comparatistes internationaux, cette situation a également un côté positif puisqu'elle permet d'approfondir la connaissance de l'histoire littéraire du XX^e siècle, apparemment plus compliquée que les « périodes »³³ littéraires qui se sont succédé au XIX^e siècle : Romantisme, Réalisme, Naturalisme et Symbolisme.

L'« Europe littéraire » a d'ailleurs largement anticipé l'Europe politique, bien que le mouvement d'idées déclenché autour de la « fédéralisation » de l'Europe, (la CEE) et des débats soulevés par ces projets politiques et économiques, ait donné un nouvel essor à l'idée d'une « littérature européenne »³⁴. L'unité politique de l'Europe semble à la fois la cause et la justification de l'Europe littéraire, en lui offrant un contour de plus en plus précis : « Penser l'Europe suppose donc penser également la littérature de l'Europe en tant qu'unité »³⁵. Une unité « à deux versants » qui restent actuels : « d'une part, la conscience de la communauté d'histoire, de destin et des valeurs à défendre en commun, d'identité culturelle [...], de l'autre, une sérieuse mise en garde contre toute tentative de couper le continent et ses communications (littéraires y comprises) qui doivent rester entièrement disponibles et libres dans tous les sens »³⁶.

La divergence entre modernité et Modernisme explique une classification différente dans les manuels de littérature française, édités en France ou dans d'autres pays européens. Aussi, aux Pays-Bas, cette situation controversée explique-t-elle l'approche plus nuancée dans l'introduction d'un manuel qui traite la littérature française moderne de 1850 jusqu'à nos jours:

La façon dont nous présenterons les courants littéraires diffère légèrement de celle pratiquée habituellement en France. Dans l'histoire littéraire française on n'emploie pas le concept de modernisme. Des écrivains comme Gide et Proust sont généralement traités dans de petits chapitres à part³⁷.

Les auteurs y lancent avec plus de prudence que Fokkema et Ibsch leur conception: « Nous sommes d'avis que la manière de penser et d'écrire de ces auteurs embrasse une vision qui a des points

³¹ Gobbers, dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., Introduction, p. 3-4 : « I would even label as scientific 'apartheid' the attitude taken by certain scholars in neglecting, not to say excluding, literature or sources in a language other than their own. Especially comparatists, who feel they are in duty bound to take a supranational and generalizing position, will feel rather unhappy with this state of affairs ».

³² Adrian Marino, « Histoire de l'idée de 'littérature européenne' et des études européennes », dans le *Précis* (1998), op. cit., pp. 13-17.

³³ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., p. 9, dans *Modernist Conjectures* (1987), op. cit., p. 1. Pour distinguer les mouvements littéraires des XVIII^e et XIX^e siècles, les auteurs préfèrent de parler de « période » : « By distinguishing periods, currents and movements, the literary historian hopes to create some order in the overwhelming abundance of literary texts. With twentieth-century literature we tend rather to speak of currents or movements, such as Futurism, Expressionism and Surrealism [...], also known as the 'historical avant-garde' ».

³⁴ Le *Précis* (1998), op. cit., pp. 13-17. La CEE, les « Etats Unis de l'Europe »; une « littérature européenne qui a une assez longue histoire, généralement mal connue ».

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Van Buuren & Jongeneel, op. cit., Présentation, p. V.

de repère en commun avec le modernisme européen³⁸ ». Cette vision est éclairée de façon convaincante par Koffeman qui montre qu'on peut très bien emprunter le terme de « modernisme » pour parler de la littérature française des années 1910-1930, s'agissant de la *NRF*, dont les efforts s'inscrivent dans une tendance internationale, à condition de bien définir le concept dans son acception anglo-saxonne. Elle plaide pour une définition qui se base sur les traits communs de quelques grandes œuvres européennes modernes³⁹. Cependant, la divergence de concepts ne se restreint pas à un dilemme terminologique, mais paraît créer une lacune sur la carte littéraire française dans un *Précis de littérature européenne*⁴⁰, publié en 1998. Nous y reviendrons dans le paragraphe suivant.

L'idée d'écrire une histoire de la littérature européenne n'était pas neuve, on trouve des tentatives de ce genre à partir du XVIII^e siècle. A cette époque naît l'idée de « l'Europe littéraire », dont les origines remontent à la *republica litteraria* qui émerge pendant la Renaissance et y atteint sa pleine floraison. Cette « république littéraire » se limitait forcément à l'Europe occidentale, une phase où la littérature européenne se confond avec la littérature universelle. Pour Goethe par exemple, la *Wellliteratur* signifie la « littérature de l'Ouest »⁴¹.

Friedrich Schlegel, grâce à ses préoccupations cosmopolites a jeté les bases d'une historiographie européenne. L'éditeur de ses œuvres posthumes a souligné que c'était lui qui a essayé, dès le début du XIX^e siècle, de « comprendre l'Europe en tant qu'unité intellectuelle »⁴². L'étendue de ses connaissances linguistiques, de son érudition et de sa vaste culture lui permirent effectivement de présenter une histoire de la littérature européenne commençant avec les Grecs et allant jusqu'au XVIII^e siècle. Mais en même temps se manifeste la principale difficulté : Peut-on, et comment, éviter le recours à un enchaînement de monographies traitant, successivement, de différentes littératures nationales ?⁴³

Même de nos jours, le problème de maîtriser une matière, dont la richesse augmente sans cesse, semble persister. Sur quels critères établir une périodisation, qui est une des bases de toute histoire ?⁴⁴, se demande Chevrel : « Est-il possible, et à quelles conditions, d'écrire une histoire (comparée ?) des littératures/ de la littérature européenne(s) ? » Pour terminer il évoque les difficultés supplémentaires qui sont toujours objet de débat au sein de l'AILC⁴⁵ : « Le fait que les ouvrages soient rédigés tantôt en anglais, tantôt en français, auquel s'ajoute la question : « Un concept anglo-saxon comme celui de *modernism* correspond-il à celui de modernité (marqué en français par l'usage qu'en a fait Baudelaire) ? Peut-on entendre une même chose suivant qu'on emploie *réalisme*, *Realismus*, *realism*... ? »

Chevrel touche par ces questions le point essentiel de la problématique qui concerne l'incompatibilité entre certains concepts qui n'arrivent pas à recouvrir exactement la même période littéraire. Or, le *Précis* cité semble l'exemple le plus flagrant de cette incompatibilité, car malgré la qualité indéniable des contributions, il est regrettable que cette historiographie européenne n'ait pas été faite par une équipe de spécialistes de différentes nationalités européennes. Tous les auteurs qui y ont participé adhèrent à la terminologie française. Impossible de dire

³⁸ Ibid.

³⁹ Koffeman, op. cit., p. 16; Comme l'ont fait Fokkema et Ibsch qui ne signalent pas la controverse puisqu'ils adoptent un point de vue comparatiste.

⁴⁰ Le *Précis* (1998), op. cit. pp. 19-36.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.; En même temps il est convaincu du fait que les peuples d'Asie et de l'Europe forment une « grande famille » et que « l'Asie et l'Europe constituent une totalité inséparable ».

⁴³ Ibid., Dans la conception même des cours qu'il donnait à Paris. Il faut noter que Schlegel se borne aux « grandes littératures européennes », le même champ de Fokkema et Ibsch ; là où les rédacteurs de l'étude *Modernisme(n)* (2003) traitent aussi bien la littérature de l'Europe de l'Ouest que celle de l'Est.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 21, Le projet de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

d'ailleurs si une telle équipe aurait pu surmonter la controverse signalée et y trouver une solution afin de pouvoir non seulement classer quelques grands écrivains français de façon satisfaisante dans le champ littéraire de la « littérature européenne » du XX^e siècle, mais encore de les rapprocher de leurs homologues anglais, allemands, italiens, espagnols, néerlandais, russes, polonais, irlandais, grecques, scandinaves, aboutissant à une littérature européenne, définie désormais comme « une, indivisible et libre, malgré sa diversité et sa spécificité »⁴⁶. Le *Précis*, malgré sa tentative de dépasser « l'histoire littéraire du type traditionnel »⁴⁷, faute de terminologie univoque pour marquer la période du classicisme moderne de la *NRF*, un modernisme littéraire, semble montrer le même hiatus que le schéma de Weisstein que nous proposerons à la fin du chapitre.

2.2.4 Une historiographie européenne

Regardons maintenant de plus près la lacune qui s'instaure, selon nous, dans la troisième partie du *Précis*⁴⁸ entre le *Symbolisme* d'une part et les *Surréalismes et Avant-gardes en Europe* de l'autre (1919-1970). Entre ces deux courants, on cherchera en vain un chapitre intermédiaire traitant la prose et la poésie importantes que la critique anglo-saxonne désigne comme « Modernism/modernism » et auquel on rattache également des écrivains comme Gide, Proust, Valéry et Larbaud.

Sans transition on passe du Symbolisme au(x) Surréalisme(s), en omettant de nommer la poétique de classicisme moderne de la *NRF* et son rôle dominant dans la réhabilitation du roman français. Faute d'une rubrique spécifique, on situe Proust et Joyce aux confins du symbolisme. Cette périodisation mène inévitablement à des définitions globalisantes comme la suivante:

Dès lors, de la Bible à *A la recherche du temps perdu* ou à *l'Ulysse* de Joyce, toute création littéraire est symboliste, puisqu'elle propose implicitement un déchiffrement de l'univers, un codage qui peut faire sens de façons multiples⁴⁹.

Ce n'est qu'à la fin du chapitre qu'on définit la *Recherche* : « sortant du symbolisme, courant imparfait mais génial, laboratoire d'expérience dont est issu le monument majeur du début du XX^e siècle, à l'aube de la littérature moderne »⁵⁰ ; classification qui semble faire tort à la modernité proustienne, auteur du manifeste « Contre l'obscurité ».

Globalement parlant, les derniers romans commentés dans le chapitre sur le Symbolisme ont en effet certaines caractéristiques qu'on pourrait rapprocher des grands romans européens : « composition de cycles, fatalité des destins humains, mythologie, univers poétique, désir d'idéal, prestige de l'élaboration littéraire et artistique ». Kaempf note à propos de « *L'Heure Immortelle* » :

C'est celle où l'homme tente d'accomplir son désir d'idéal, et meurt de l'impossibilité de ce rêve au moment où résonne le chant des Invisibles Esprits. Cette évocation magique résume bien l'essence du songe symboliste, chacune de ces paraboles mythiques

⁴⁶ Ibid., p. 17.

⁴⁷ Ibid., p. 16. Et de passer du stade monographique et chronologique au stade synthétique et diachronique en proposant des vues d'ensemble des courants, thèmes, types, formes littéraires européens.

⁴⁸ Ibid., pp. 261-401. Dans la troisième partie *Le Temps*, l'on remonte chronologiquement dans les chapitres traitant « Les modèles classiques et bibliques » et « Les grandes époques de la littérature antique » jusqu'au dernier chapitre « Bilan de la littérature européenne (1919-1945) ».

⁴⁹ Ibid., pp. 373-380 (373).

⁵⁰ Ibid.

nous dit l'univers, l'incommensurable quête de la Beauté, qui est volonté de créer, de proclamer les prestiges de l'élaboration littéraires et artistiques.

Il ajoute en guise de conclusion : « Il n'est pas difficile de retrouver cette « aurore » qu'on avait d'abord prise pour « un crépuscule » à l'aube du grand roman de Marcel Proust »⁵¹.

Bref, il est évident que Proust, Joyce et Eliot trouvent difficilement leur place dans une telle historiographie européenne. On constate une lacune essentielle entre Symbolisme et Avant-garde : l'absence d'une rubrique qui en langue et critique anglo-saxonnes est devenue *Modernism*, défini comme une dialectique entre classicisme et modernité. Si la critique d'expression française n'arrive pas à concevoir la formule « Modernisme » selon cette acception, une dénomination comme *Entre classicisme et modernité* eût été préférable pour classer Proust, Joyce, Eliot et d'autres. Même si Proust et Joyce ont débuté aux confins du Symbolisme⁵², il manque une rubrique spécifique capable de souligner la modernité de leur entreprise romanesque. L'apport essentiel de l'héritage symboliste de l'auteur de la *Recherche* semble bien le vitrail gothique de l'architecture médiévale, don essentiel auquel nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail.

Dans la quatrième partie du *Précis* : « Les Formes », Proust est traité dans un petit chapitre sous le label « Le roman psychologique »⁵³. Cette notion définit en effet un des aspects les plus importants de l'auteur de la *Recherche*, qui réinstaure le roman psychologique à la française, mais elle passe en même temps sous silence d'autres aspects dominants qui caractérisent les grands romans européens de l'entre-deux-guerres : crise de la volonté, le morcellement du moi, l'inconscient, le subjectivisme, la figure de Narcisse, le freudisme, le relativisme, le doute, l'angoisse, l'ironie, le monologue intérieur, autant de caractéristiques que nous retrouverons dans l'œuvre de Proust.

2.3 Modernisme ou modernité : « Modernisme classique »

2.3.1 Le « Modernisme européen » : une période riche mais controversée

Dans *Modernist Conjectures*, Fokkema souligne la grande valeur de certains textes littéraires, parus au début du XX^e siècle. Leur non-appartenance à l'avant-garde historique comme le Futurisme, l'Expressionnisme et le Surréalisme, a empêché d'étudier leurs caractéristiques communes :

Since the early or middle 1970s the awareness has grown that important authors such as Marcel Proust and André Gide, James Joyce, T.S. Eliot and Virginia Woolf, Thomas Mann and Robert Musil, Menno ter Braak and E. du Perron should be studied in a coherent way⁵⁴.

Ce n'est qu'après coup que celles-ci ont été reconnues et étudiées et que ces derniers aient été considérés comme le groupe qui constitue le courant littéraire le plus important du XX^e siècle. La cause de cette reconnaissance tardive serait le fait que ce groupe ne s'est jamais manifesté en tant que mouvement international. La tendance à l'autonomie qui caractérise leurs œuvres, confère à

⁵¹ Ibid.

⁵² Schulte Nordholt (2011), op. cit., pp. 243-258. Dans l'esthétique de Proust, Samuel Dresden met également l'accent sur l'apport d'un idéalisme aux allures Symbolistes, qui accorde un statut élevé à l'art, qui est la contemplation des essences, mais en considérant en même temps *La Recherche* comme une œuvre résolument moderne.

⁵³ Le *Précis* (1998), op. cit., pp. 501-507.

⁵⁴ Fokkema & Ibsch (1987), dans *Modernist Conjectures*, op. cit., p. 1 ; Ch. 1 « What is Modernism ? ».

ces dernières un caractère original, individualiste et intellectualiste⁵⁵. Grâce à leur partage entre classicisme et modernité, les « romanciers modernistes » constituent donc un groupe restreint dont les œuvres témoignent d'une modernité qui n'a encore rien perdu de son intérêt, ni de son éclat, mais dont le seul problème semble résider dans leur réunion sous un même dénominateur.

Fokkema et Ibsch définissent le code spécifique du Modernisme européen comme un système de règles qui régit la communication littéraire. Ils en donnent les caractéristiques suivantes: Contrairement aux expressionnistes, aux futuristes et aux surréalistes, les romanciers Modernistes ont une prédilection pour la prose. Cette prose se distingue clairement du roman réaliste, car l'interprétation moderniste du monde est provisoire et fragmentaire. C'est la foi qui manque dans les explications définitives; les Modernistes sont plus sceptiques qu'enthousiastes. Ils détestent toute forme de dogmatisme et remplacent les dogmes par leurs hypothèses prudentes : « As certainty itself is no longer a major value, there is room for the stream of consciousness, which seems the ideal vehicle for consideration and reconsideration, for conjecture and refutation without any definite conclusion »⁵⁶. Bref, c'est la confiance dans la possibilité d'une explication définitive et d'une description complète du monde qui manque, aspect qui caractérise les grands romans réalistes du XIX^e siècle. Il leur manque également la foi dans une vérité absolue qui constitue la base de la poésie symbolique. Les romanciers Modernistes élaborent leurs hypothèses intellectuelles avec précaution dans des discours qu'ils peuvent ensuite nuancer et même révoquer. Ils attendent beaucoup de l'argumentation intellectuelle⁵⁷.

2.3.2 Datation et périodisation

On désigne en général par *Modernisme* la période 1910-1940⁵⁸, sauf M. Bradbury et Mc. Farlane qui identifient le *Modernisme* avec la littérature occidentale après 1880 ou 1890, même si ces derniers admettent, suivant Virginia Woolf, que l'année 1910 constitua une véritable césure.

A l'intérieur du courant moderne, selon Musarra-Schröder, ce *Modernisme* ne constituerait « qu'un courant littéraire parmi les autres, qui se distingue non seulement du réalisme, mais par certains aspects aussi du symbolisme, du décadentisme et des courants « avant-gardistes » (tels le futurisme, l'expressionnisme, l'imagisme et le surréalisme) »⁵⁹. L'auteur a mis ces derniers courants entre parenthèses car, comme nous l'avons déjà constaté, il n'y a pas d'uniformité sur les questions concernant la datation exacte de la période du *Modernisme* et quels courants y participent véritablement. Aujourd'hui, la période 1910-1940 semble avoir recueilli un large consensus :

Même si l'on se met d'accord concernant les limites de la période du Modernisme 1910-1940, on peut toujours concevoir le terme de façon différente, c'est-à-dire en incluant l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, Dada et le surréalisme, ou en les excluant comme font Faulkner et Levin, car ce dernier choix rend possible de mieux caractériser la prose importante de l'entre-deux-guerres⁶⁰.

En étudiant la problématique de la périodisation des différents courants qui se sont succédés depuis le début du XIX^e siècle dans la plupart des études concernant « Modernité(s) » et « Modernisme(s) » dans les arts et la littérature, nous constatons d'abord que ce problème inhérent à l'histoire littéraire, semble avoir préoccupé avant tout les critiques dans les pays de civilisation

⁵⁵ Ibid., p. 10.

⁵⁶ Ibid., pp. 30-47.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ce que font également Fokkema & Ibsch, Musarra-Schröder et les rédacteurs du recueil *Modernisme(n)*, op. cit.

⁵⁹ Ulla Musarra-Schröder, *Le roman-mémoires moderne : pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, APA-Holland University, 1981, p. 61.

⁶⁰ *Moderne Encyclopédie van de wereldliteratuur*, op. cit., p. 230.

anglo-saxonne. Aussi cette constatation semble-t-elle justifier la remarque initiale de Fokkema que bien d'éminents critiques français ne se sont occupés qu'implicitement de la place de Proust dans le champ de la littérature européenne.

Une autre cause relève sans doute du fait que l'histoire littéraire ne fut pas bien vue en France pendant un certain temps. Fieke Schoots explique son rétablissement « dans une réhabilitation plus générale des disciplines disgraciées au cours des années 1960 et 1970, à savoir les sciences naturelles (notamment la biologie), la philosophie et l'histoire. Rejetée au cours du XX^e siècle à cause de la dimension métaphysique des notions de périodisation, l'histoire littéraire serait passée au second plan surtout sous l'influence des théories d'après-guerre »⁶¹. Cet auteur d'une thèse sur le renouveau romanesque des années 1980 cite encore l'explication de Roland Barthes, qui écrit, en 1953, que « la pluralité des écritures modernes, multipliées depuis cent ans jusqu'à la limite même du fait littéraire », s'oppose à « l'unité de l'écriture classique homogène pendant des siècles ». Cette « espèce d'éclatement de l'écriture française », correspondrait bien « à une grande crise de l'Histoire totale, visible d'une manière beaucoup plus confuse dans l'histoire littéraire proprement dite »⁶². Barthes fait allusion aux deux Guerres mondiales qui ont marqué le XX^e siècle et qui ont favorisé la segmentation du passé littéraire, non seulement suivant un « avant-guerre » et un « après-guerre », mais encore à un « entre-deux-guerres ». Jan Herman⁶³ explique que la plupart des introductions contemporaines à l'évolution littéraire du XX^e siècle, quelle que soit la diversité de leurs démarches, débutent par une périodisation qui privilégie le poétique et le social au détriment du strictement « littéraire ». La segmentation par courants esthétiques propre aux Tableaux de la littérature au XIX^e siècle (Romantisme, réalisme, naturalisme...) est remplacé par un découpage qui témoigne davantage de l'enracinement du littéraire dans le politico-social.

2.3.3 Le schéma de Weisstein

Aujourd'hui, avec le recul du temps, la période du *Modernisme* présente « des critères suffisamment généraux pour qu'on puisse parler d'un système littéraire caractéristique d'une période particulière », selon la définition de Fokkema, même si tout artiste original a tendance à échapper à l'épistémè de son époque.

Après avoir esquissé la période littéraire qui voit naître le *classicisme moderne* de la NRF, précurseur du mouvement plus international du Modernisme européen, le *modernism* du point de vue anglo-saxon, nous constatons que la période à laquelle l'œuvre de Proust devait nécessairement se rattacher, est la période la plus controversée du champ littéraire du XX^e siècle.

Dans le schéma proposé, Weisstein indique la même période lacunaire par un point d'interrogation entre parenthèses. L'auteur note après que seul le concept « Modernism » pourrait remplir la lacune entre la période expérimentale de l'art moderne et sa réapparition après la Deuxième Guerre mondiale ⁶⁴ :

Phase 1: Naturalism/Impressionism ca. 1870-1890

Phase 2: *Fin-de-siècle*, *Symbolism*, *décadence*, etc. ca. 1890-1910

⁶¹ Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 22-23. L'auteur cite Kibédi Varga pour expliquer cette réhabilitation. Ces théories s'intéressaient avant tout aux critères immanents, New Critics, (post) structuralisme ou purement contextuels (esthétique de réception, recherche des effets psychologiques ou sociologiques de la littérature).

⁶² Ibid.

⁶³ Jan Herman, « La littérature française et contemporaine, Questions et perspectives », dans *Jalons de la production littéraire en France avant 1945*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 27.

⁶⁴ Ulrich Weisstein, « How useful is the Term 'Modernism' for the Interdisciplinary Study of Twentieth Century Art? », dans *The Turn of the Century/Le tournant du siècle*, op. cit., pp. 409-441. « The gap, indicated by the parenthetical question mark separating the experimental stage of modern art (3) from its regurgitation after World War II (5) obviously needs to be bridged in order to bring about the required *plenum* », p. 413.

Phase 3: The avantgardes	ca. 1910-1920
Phase 4: (?)	
Phase 5: The neo-avantgardes	ca. 1950-1960
Phase 6: Post-Modernism	ca. 1960-present.

La définition du *Modernisme*, que propose Weisstein au terme de son article, après des recherches dans différents domaines de l'art au début du XX^e siècle, présente des affinités avec celle de Tonnet-Lacroix, citée plus haut :

To be Modernist, one must meet three basic conditions, namely: an emphasis on formal, as contrasted with thematic values; an aesthetic compatible with the notion of classicism; and a *rite de passage* through the avant-garde.

Weisstein définit le « Modernism » comme une *Kunstanschauung* occupant la position intermédiaire entre l'attitude progressive et réactionnaire en relation avec l'art, la musique et la littérature du XX^e siècle, sa loyauté étant toujours divisée entre le passé et l'avenir⁶⁵. Cette définition évoque avec évidence le caractère dialectique du *Modernisme*, dichotomie qui est sans doute en partie responsable pour les problèmes soulevés, car la période du *Modernisme* inclut une synthèse entre modernité et classicisme, désignée en France par la notion « classicisme moderne » ou « protomodernisme ». Koffeman se sert de la dernière notion pour caractériser l'œuvre de Gide d'avant 1914 qui contribua, avec les rédacteurs de la *NRF*, à jeter les bases de la grande révolution artistique de l'entre-deux-guerres⁶⁶.

2.3.4 *Modernisme ou modernité : Modernisme classique*

Il est sans doute trop tôt de proposer des re-définitions afin de sortir du dilemme : Modernisme(s) ou Modernité(s). Les deux concepts d'ailleurs s'imposent dans l'histoire de l'art et de la littérature, chacun suivant sa propre définition et délimitation. Il s'agit d'un problème auquel d'éminents critiques et comparatistes ont déjà consacré articles et études. La critique anglo-saxonne semble unanime dans l'acception du concept Modernism/Modernisme (européen) pour périodiser la littérature européenne de l'entre-deux-guerres, tandis que le « classicisme moderne » de la *NRF*, la « variante française » de la même période, évoluera vers un « modernisme littéraire » qu'on n'aime pas désigner comme tel.

Si l'on ajoute l'épithète *classique* au concept « Modernisme », ce que nous avons proposé de faire dans l'introduction de cette étude, la dichotomie, embrassant la dialectique fondamentale du terme, s'éclaire de prime abord. Ainsi l'ambiguïté du concept anglo-saxon *Modernism*, *Modernisme* ou même *modernisme* dans son acception transhistorique, serait-elle supprimée. Non seulement plus claire et par conséquent plus acceptable, mais encore plus en relation avec l'« esthétique antimoderniste » dont parle Vadé, bien que cette dernière caractérisation soit également trop globale pour servir de segment de périodisation. Cette notion présente le même inconvénient que celles lancés par Compagnon : « les antimodernes », voir « les antimodernes classiques » ; notions qui semblent accentuer le classicisme ou la tradition au détriment de la rénovation que notamment Proust apporte au genre du roman.

Si nous adaptons le schéma de Weisstein à la situation française pour mettre en scène la problématique autour de la périodisation des débuts du XX^e siècle, on obtient le schéma suivant, où phase 3 et 4 se chevauchent :

⁶⁵ Ibid., p. 441.

⁶⁶ Koffeman, op. cit., p. 18.

Phase 1 : Naturalisme/ Impressionnisme	env. 1870-1890
Phase 2 : Fin-de-siècle, Symbolisme, décadence, etc.	env. 1890-1910
Phase 3 : Les Avant-gardes	env. 1910-1920
Phase 4 : Classicisme moderne 1900-1912/Modernisme classique	1910-1940
Phase 5 : Les Néo-Avant-gardes	env. 1950-1960
Phase 6 : Postmodernisme/postmodernité	à partir de 1960

Dans la deuxième partie, nous aimerions montrer que les idées en germe dans le cercle de la *NRF* sont également celles de Proust au moment d'entamer un long ouvrage, dont la construction importe plus, selon les dires du narrateur, que le genre exact ou le contenu. Or, étudier une œuvre qui se rattache à une période littéraire particulière, c'est d'abord esquisser une époque, pour ensuite confronter les tendances dégagées à celles de l'œuvre, conçue avant, pendant et après la guerre. Tonnet-Lacroix se penche sur les six années d'après-guerre (1919-1924) pour étudier l'effet de coupure que ce conflit aurait eu sur le fait littéraire. Elle distingue la génération, née entre 1880 et 1900, des écrivains comme Proust et Gide, nés plus tôt et convaincus de l'autonomie de l'art. Selon ces derniers, « l'événement historique et l'œuvre de l'esprit appartiennent à des ordres différents ». Nous étudierons les conséquences de cette conception au chapitre quatre, après avoir consacré le dernier chapitre de cette première partie aux prédécesseurs de la poétique proustienne.