

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

### 3. La *Recherche* entre classicisme et modernité

#### 3.1 Proust et ses prédécesseurs

##### 3.1.1 « Aux confins du symbolisme »

Les collaborateurs à l'historiographie européenne, citée dans le chapitre précédent, classent la *Recherche* aux confins du Symbolisme, « à l'aube de la littérature moderne ».

Or, le Symbolisme connu comme le *Modernisme classique* une datation et définition controversée. Van Buuren cite Décaudin, qui fait durer le courant globalement de 1850 jusqu'à 1914. Selon ce dernier, il y eut une « crise de valeurs symboliques » au tournant de 1895 qui dure jusqu'aux débuts de Blaise Cendrars et d'Apollinaire, deux précurseurs du *Modernisme classique* juste avant la Grande Guerre<sup>1</sup>. Les représentants les plus importants sont Verlaine, Mallarmé et Maeterlinck, qui ont influencé à leur tour un groupe considérable de symbolistes internationaux: Stephan George, Hugo von Hoffmannsthal, Rilke, Yeats, pour n'en citer que quelques-uns<sup>2</sup>.

Le Symbolisme se présente comme une réaction contre le naturalisme et le positivisme. En s'opposant à la conception que la littérature doit refléter la réalité sociale contemporaine, les symbolistes sont d'avis que l'énoncé littéraire doit suggérer un mystère. Le Symbolisme est avant tout une affaire de poètes. Stylistiquement parlant, la « manière suggestive » peut être précisée comme un amalgame de techniques visant le mystérieux. Chez Mallarmé, cette « mystériorité » culmine dans un langage obscur, ouvert aux seuls initiés. Surtout la notion « symbole » se révèle un concept ambigu qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, peut désigner n'importe quoi. La poésie des symbolistes les plus importants montre que la notion de symbole ne peut pas être conçue comme une Idée surnaturelle (métaphysique), mais qu'elle se traduit plutôt par le concept de « correspondances »<sup>3</sup>.

##### *Baudelaire, précurseur du classicisme moderne*

Longtemps après sa parution, le poème *Correspondances* de Charles Baudelaire, fut considéré comme le manifeste symboliste par excellence. Cependant, bien que Baudelaire ait influencé les poètes qui lui ont succédé, l'idée de correspondance vient des Illuministes français (notamment Claude de Saint-Martin), chez Balzac, chez les romantiques allemands, et avant tout chez Swedenborg<sup>4</sup>.

On admet généralement que l'originalité « poétique » de Baudelaire réside dans une revalorisation totale des pouvoirs de l'Imagination et de ses instruments, les images. Déchiré par un conflit interne, torturé par les spectacles répugnants de la Nature, Baudelaire éprouve pourtant le sentiment d'une unité profonde, originelle, mais cachée de l'Être: « Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel*, comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Tout est hiéroglyphique »<sup>5</sup>. L'originalité de l'auteur des *Fleurs du mal* était de comprendre tout ce qu'il peut y avoir d'excessif dans la réaction antiromantique elle-même, Baudelaire va s'efforcer de penser de nouveaux rapports entre l'émotion et le langage, l'inspiration et l'expression. En cela il est le premier des modernes, le poète initiateur d'une « modernité » qui annonce la poétique du *classicisme moderne* de la NRF. Pour lui « le transitoire, le fugitif, le contingent, constitue la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Les images poétiques, chez Baudelaire, jamais gratuites, tissent des réseaux subtils où se recompose un monde

---

<sup>1</sup> Décaudin cité par Van Buuren & Jongeneel, op. cit., Ch. II Symbolisme pp. 30-39.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Dominique Rincé, *La littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1978, pp. 100-101.

(correspondances « horizontales ») et où s'organise une symbolique fondamentale (correspondances « verticales »). Chacune de ces images, aussi modeste soit-elle, est toujours chez lui « métaphore », réconciliation de réalités séparées et suggestion d'un « ailleurs » idéal implicitement contenu dans la « magie » des mots contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.<sup>6</sup> La vraie modernité de Baudelaire, dont on retrouvera des échos dans la relation « transfragmentique » proustienne, se définit de la façon suivante :

Ne plus faire de la poésie un simple moyen d'expression des certitudes de la raison comme chez les classiques, ni seulement l'espace d'effusion de l'émotion comme chez les romantiques, mais la penser comme la clé d'une intelligence nouvelle de l'ordre, apparent ou caché, du monde et du Moi<sup>7</sup>.

Mais de quelle manière se manifeste la « moitié classique » de Baudelaire? Or, le classicisme se manifeste par la structure même des *Fleurs du mal*: l'ordre des poèmes y est symbolique d'un itinéraire essentiel. Baudelaire dit: « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin ». Proust sollicita la même chose pour la construction de son cycle romanesque ; composition préméditée qui restait obscur pour le premier cercle de lecteurs. « Le peintre de la vie moderne » ne fut pas seulement un flâneur-philosophe<sup>8</sup>, mais un des premiers constructeurs. Cette idée de « construction » existait déjà avant 1914, mais deviendra un des leitmotivs de l'après-guerre<sup>9</sup>. Dans *Proust et le roman*, Tadié donne la parole au narrateur proustien pour résumer « ce qui lui semblait être l'apport essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette autocontemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas »<sup>10</sup>.

### *Le désir d'unité*

Nous retrouvons ce désir d'unité, d'une synthèse définitive, que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ne réalisèrent qu'après coup, non seulement dans la construction des *Fleurs du mal* ou dans *Les mémoires d'outre-tombe*, mais également dans celle de la *Recherche*. Il s'agit d'une unité préconçue, méditée longuement par son auteur. Lorsque, sur la demande de Jacques Rivière, Proust écrit pour la *NRF* un texte sur Baudelaire à l'occasion du centenaire de celui-ci, il insiste sur le classicisme du poète. Selon Proust: « Le vrai classique n'est pas celui qui respecte une tradition; c'est au contraire celui qui crée, qui apporte du neuf, mais en « construisant » son œuvre, selon des principes rigoureux »<sup>11</sup>.

Au début du chapitre cinq, nous traiterons les hésitations de l'auteur sur le genre et la composition, qui s'expliquent par la crise que la littérature, notamment le genre romanesque, traverse au début du XX<sup>e</sup> siècle. Au sortir de la guerre, on observe, selon Tonnet-Lacroix, « au sein des milieux modernistes partout en Europe, et dans les arts aussi bien que dans la littérature, un mouvement de « rappel à l'ordre », selon une formule vulgarisée par Cocteau. À côté de la conception de l'œuvre d'art comme monde autonome, qui aura des conséquences pour la

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Paul Smith, the motif of the philosopher-flâneur, dans « Le peintre de la vie moderne » and « La peinture de la vie ancienne », Richard Hobbs, *Impressions of French Modernity*, pp 76-96 ( 85).

<sup>9</sup> Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 222.

<sup>10</sup> Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 243 (R III 160-161) : « Proust se situe alors, sans le dire, par rapport à Wagner et Balzac ; chez ces derniers, l'unité a été imposée rétrospectivement à l'œuvre, une fois les divers morceaux, les divers opéras, les divers romans écrits [...] ».

<sup>11</sup> Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 221.

représentation de la réalité sociohistorique contemporaine, le sujet du chapitre quatre, la tendance à l'autonomie a également une dimension formelle que nous traiterons dans les chapitres cinq, six et sept. Sans vouloir anticiper l'analyse, nous verrons que le désir d'unité et de synthèse qui marque surtout la genèse de la *Recherche* se reflète dans une « composition en rosace », où chaque compartiment à l'intérieur du cercle est aussi bien une unité en soi qu'une partie d'un ensemble bien élaboré où tout renvoie à tout.

Cependant, ce désir d'unité qui se reflète dans l'idéal classique du grand cercle, risque d'éclater sous le poids d'une accumulation continue de segments narratifs qui doivent être insérés à l'intérieur du grand plan d'ensemble prémédité. La *Recherche*, dans sa « forme achevée » semble marquée plutôt par l'ouverture et le perpétuel devenir que par la fermeture et la synthèse définitive, idéal à l'origine du processus de l'écriture. Dans la dialectique fondamentale entre autonomie et amplification, discontinuité et continuité, structure fermée et ouverture, l'accent semble se déplacer lentement au fur et à mesure de la création aboutissant à la « diversion » que nous envisageons aujourd'hui. Diversion qui semble réussir « au delà de toute espérance, là où l'opération principale se solde par un échec », selon l'explication du narrateur lui-même dans le *Temps retrouvé* (R<sup>2</sup> IV, 341). Dans les derniers chapitres de la deuxième partie, nous entamerons l'analyse des deux forces qui se contrebalancent : « Unité, séparation, réunion, superposition, échange, manque », la vaste toile de fond, le réseau fondamental du roman proustien<sup>12</sup>, selon Houppermans, qui se pose la question : « Si c'est finalement la glorieuse osmose ou la fissuration infinie qui s'impose ? ». Nous reviendrons à cette question dans la conclusion.

Or, la *Recherche* se situe entre deux siècles. Elle ne constitue pas seulement une continuation ou synthèse des courants littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, mais également une réaction vive contre ces derniers. Ce que Proust semble emprunter avant tout au XIX<sup>e</sup> siècle pour la composition de son roman, c'est le motif et la technique du vitrail. Dans une lettre à Henri Ghéon, le vitrail devient clairement le symbole de la composition d'une œuvre, telle que la conçoit et la pratique Proust<sup>13</sup>.

### 3.1.2 Proust entre deux siècles

Marantz, dans son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde »<sup>14</sup>, cite deux critiques français qui ont essayé de définir la modernité de Proust : Anne Henry et Antoine Compagnon. Il s'agit de deux approches sensiblement différentes. L'étude d'Henry, philosophe de formation, « Aspects de la modernité proustienne », date de 1988. Elle y prend comme point de départ les théories qu'elle avait déjà élaborées dans son *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, et qui font dépendre l'esthétique proustienne de la grande révolution subjectiviste inaugurée par les romantiques allemands au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Fraisse parle, dans *L'Esthétique de Marcel Proust*, également du rôle d'Anne Henry, qui restituait en 1981 « la filiation qui relie la *Recherche* au corpus théorique des premiers romantiques allemands »<sup>16</sup>. Dans la troisième partie, nous reviendrons à ce sujet : la philosophie de Schopenhauer à la base de l'esthétique idéale, développée par Proust théoricien, appartient au XIX<sup>e</sup> siècle et s'oppose, comme nous l'avons déjà signalé, à l'esthétique originale déployée par Proust romancier, poète et peintre.

---

<sup>12</sup> Sjeff Houppermans, « Les poses de Marcel Proust dans l'œuvre de Renaud Camus », *MPA-VI*, 2008, pp. 211-234 (221). L'auteur y étudie la présence de Proust et de la *Recherche* dans l'œuvre de Renaud Camus, Proust étant une des références majeures d'un univers littéraire qui se veut encyclopédique et totalisateur.

<sup>13</sup> *Corr.*, XIII, 24, Lettre à Henri Ghéon, le 2-1-1914, où Proust se défend « de ne pas faire le récit de sa vie en décrivant l'église de Combray, mais de mettre bout à bout des morceaux de vérité pour tâcher de reconstruire, de restaurer l'objet, fût-ce un vitrail », cité par Luc Fraisse, dans *Le Processus*, op. cit., pp. 156-157.

<sup>14</sup> Marantz Enid G., « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », dans *The Turn of the Century/Le Tournant du siècle*, op. cit., p. 155.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, p. 14.

Or, Marantz, sans vouloir en rien nier le subjectivisme qui est au fond de l'enseignement et de la pratique proustiens, se range plutôt du côté d'Antoine Compagnon<sup>17</sup> qui, dans *Proust entre deux siècles*, appelle Proust « le dernier écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier du XX<sup>e</sup> siècle », parce que l'œuvre de Proust, comme celle de Manet, est reliée à l'art du passé par ses sources, souvent par ses sujets mais, en même temps, elle anticipe sur les innovations les plus radicales de ses contemporains<sup>18</sup>. Fraisse souligne également la place importante de Proust entre deux siècles: « Peut-être l'esthétique de Proust n'aurait-elle été à ce point ample et variée si l'écrivain n'avait vécu (1871-1922) entre deux siècles: car son œuvre de ce fait, s'offre à nous à la fois comme une synthèse du XIX<sup>e</sup> siècle et une ouverture au XX<sup>e</sup>. Le narrateur de *La Prisonnière* célèbre l'acuité de la conscience esthétique des grands artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, dont les efforts trouvent leur aboutissement en Proust; à l'inverse, chaque fois qu'au XX<sup>e</sup> siècle un artiste ou un théoricien tente de définir la spécificité de l'art moderne, les regards se tournent vers Proust »<sup>19</sup>.

Proust serait donc l'aboutissement de tous les efforts des grands artistes qui le précéderent, car *A la recherche du temps perdu*, effort purement individuel comme le préconise son auteur pour toute création originale, ne constitue qu'une rupture avec la tradition telle qu'elle s'était développée dans la seconde moitié du siècle, selon une loi aussi naturelle qu'inévitable. Etant théoricien avant d'entamer son projet romanesque, Proust dénonce les dangers du symbolisme, dès 1896, dans un article intitulé « Contre l'obscurité »<sup>20</sup>. Même dans sa correspondance certaines questions théoriques concernant l'art du roman sont amplement traitées; ensuite, par l'intermédiaire de son narrateur, il condamne dans *Le temps retrouvé*, comme nous avons déjà relevé, l'art réaliste, la littérature de notations et l'art populaire ou patriotique (R<sup>2</sup> IV, 459-460/466-467/473).

### 3.1.3 Réalisme et naturalisme

Afin de mieux pouvoir juger sur les concordances et discordances entre le traitement romanesque de l'Affaire Dreyfus et de la Grande Guerre, nous évoquerons quelques détails des courants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Proust semble aussi bien l'héritier que l'opposant infatigable. Passons de revue quelques objections proustiennes concernant les pratiques littéraires de son époque: la période 1850-1900, qualifiée par certains critiques comme un des demi-siècles les plus riches de la littérature française, où le but des écrivains ne sera plus seulement de peindre la réalité qu'ils vivaient, mais de l'expliquer:

A l'âge des exploits de la science, la tentation explicative ne pouvait évidemment que séduire les penseurs et les écrivains qui cherchèrent dans la littérature le chemin d'une « objectivité » que le positivisme de Comte et le scientisme de ses successeurs avaient érigé en dogme<sup>21</sup>.

Tadié, qui s'intéresse, dans son *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, moins à ce qui sépare les générations de 1800-1900, qu'à ce qui les unit, souligne également le rôle du scientisme qui imprégnait la plus grande partie du second demi-siècle:

Le mot de réalisme et son prolongement « naturalisme » expriment bien le dépôt qu'a laissé au fond de nombreuses œuvres le philtre scientiste. La réalité objective du monde

---

<sup>17</sup> Voir également la postface du recueil *Marcel Proust. Ecrire sans fin*, CNRS Editions, 1996. Jean Milly y évoque le recueil collectif *Proust contemporain* (études réunies par Sophie Bertho, *CRIN* 28, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 14), lieu du vif échange entre Compagnon et Henry sur ce sujet.

<sup>18</sup> Marantz, op. cit., p. 155.

<sup>19</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 6.

<sup>20</sup> Ibid., Texte 2 « Contre l'obscurité », pp. 191-194.

<sup>21</sup> Rincé, op. cit., pp. 67-69.

extérieur doit passer dans le livre, se convertir en langage: [...] à partir de Flaubert, les écrivains entretiennent l'illusion que le monde extérieur ne s'atteint que dans le renoncement à la subjectivité<sup>22</sup>.

La poésie elle-même n'aurait pas échappé à cette tentation du réel et l'épisode du Parnasse, à défaut d'illustrer ce que aurait pu être un réalisme poétique, s'inscrit dans une certaine mesure, dans la perspective d'une soumission aux données d'un réel que l'on décrit ou explique sans jamais le remettre en cause. C'est à cet aspect que s'oppose diamétralement l'attitude des romanciers (et poètes) appartenant au *Modernisme classique*. Chez les grands écrivains européens au tournant du siècle, cités dans l'Introduction, le doute sera souverain, ce qui résulte dans une interprétation du monde fragmentaire et provisoire. L'attitude réaliste se caractérise d'abord par le souci du *document*, d'une histoire réelle, parfois du roman à clés. Le héros d'*A rebours* de Huysmans, Des Esseintes par exemple, est inspiré de Robert de Montesquiou, contemporain et rival de Marcel Proust. L'écrivain se doit alors de prendre des notes, d'amasser une « collection de documents humains », selon les mots d'Edmond de Goncourt, car « seuls les documents font les bons livres ». La documentation devient le premier travail des romanciers aux dépens de l'imagination et ce souci du document transforme le roman, comme la poésie parnassienne, en une succession de tableaux<sup>23</sup>.

Un des aspects le plus dominant du réalisme flaubertien est le soin presque obsessionnel avec lequel l'auteur s'appliqua à réunir une documentation précise. Aussi la question suivante s'impose-t-elle: Quelle est la différence entre ce besoin de se documenter chez un écrivain comme Flaubert et l'énorme prise d'informations dont Proust se fournit pour vérifier maint détail de son matériel romanesque? Rappelons les nombreuses lettres dans lesquelles l'auteur demande à son destinataire un renseignement ou un détail sur n'importe quel sujet. Comparons l'énorme documentation<sup>24</sup> pour l'insertion de l'épisode relativement restreinte de la Grande guerre dans *Le Temps retrouvé*. Or, cette différence réside dans le moment où l'on se documente: chez les réalistes/naturalistes avant d'écrire tel ou tel chapitre; chez Proust après l'écriture, non seulement pour vérifier « l'expression exacte de l'impression retrouvée et cultivée au plus profond » de lui-même<sup>25</sup>, mais encore selon un besoin de vérité et d'authenticité. Fraisse note que la documentation chez Proust « comme tout son art est d'essence impressionniste, ce qui renouvelle entièrement le travail préparatoire des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>26</sup>. Nonobstant, la recherche de la vérité que préconise le narrateur proustien est subjective et psychologique, aspect auquel nous reviendrons plus loin en analysant l'adaptation romanesque de l'Affaire.

#### 3.1.4 L'héritage de Flaubert

Flaubert, considéré souvent comme l'aboutissement du réalisme, montre dès sa jeunesse un tempérament dont l'ardeur est proche encore de celle des romantiques. La dualité ou la hantise du double, signe avant-coureur du *classicisme moderne* qu'on retrouve chez Proust dès *Swann*, est révélée par la définition qu'il donne de lui-même, en 1852, et qui est citée par presque tous les

---

<sup>22</sup> Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1970, pp. 76-77. L'auteur cite comme maîtres Flaubert, les Goncourt, Zola, le premier Huysmans et Maupassant.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 77. « Tableaux qui dégraderont encore, chez les moins grands, en notations (Les Goncourt, Jules Renard) ».

<sup>24</sup> Mireille Naturel donne une analyse profonde des « traces » nombreuses de Flaubert chez Proust dans son étude grâce justement à l'abondance des manuscrits qu'ils ont laissés, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Faux Titre, N° 173, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

<sup>25</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 86.

<sup>26</sup> *Ibid.*

critiques: « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts... »<sup>27</sup>. Cette dualité indéniable qui complique le statut du narrateur proustien, complique également la classification de Flaubert comme un pur réaliste: tout écrivain original qu'on réussit à périodiser suivant un code spécifique littéraire, s'y dérobe en même temps, comme si toute œuvre « géniale » dépasserait une classification trop rigoureuse. « Toute œuvre littéraire de valeur s'écrivant contre l'Histoire, il est impossible », selon Chevrel dans le *Précis* cité plus haut, « de la replacer dans une Histoire »<sup>28</sup>, car Flaubert montre au fond un curieux réalisme quand il dit: « Je voudrais écrire tout ce que je vois non tel qu'il est, mais transfiguré! ». Toute l'attention du créateur de *Madame Bovary* se concentre en effet sur l'art d'écrire, sur le style « qui fait le beau »<sup>29</sup>.

Or, les innovations stylistiques de Flaubert restent inaperçues dans les cercles de la *NRF*, où une querelle littéraire se soulève, en 1919, sur le style de Flaubert. Proust prend la défense de ce « style méconnu » en adressant une longue lettre ouverte à la revue qui, non seulement, renseigne sur sa conception du style, mais illustre en même temps sa méthode de critique littéraire. Proust souligne que Flaubert par certaines « particularités grammaticales qui traduisent une vision nouvelle » atteint une beauté de style qui révèle son génie. « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traité de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur »<sup>30</sup>.

Proust a tracé la voie, poursuivie par nombre de critiques, pour s'attacher au style de l'œuvre flaubertienne et montrer le renversement qu'il introduit dans l'esthétique romanesque: « Ce qui jusqu'à Flaubert était action, devient impression ».<sup>31</sup> Ce que Proust, qui veut inscrire dans la durée l'existence du kaléidoscope social qui forme et déforme la vision que nous avons du monde, admire le plus c'est « qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps »<sup>32</sup>. Nous retrouvons la claire analyse que l'incorrigible pasticheur donne des « blancs flaubertiens », adaptée également à la chronologie romanesque de *La Recherche*, notamment dans la transition vers l'épisode de la guerre, isolé du reste du contexte par un blanc de vingt ans, passés dans une maison de santé. Jean Rousset définit le procédé de la façon suivante:

C'est là que triomphe l'art de Flaubert; le plus beau dans son roman, [...] ce sont ces grands espaces vacants: ce n'est pas l'événement, qui se contracte [...], mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise. Le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux<sup>33</sup>.

Le blanc flaubertien, procédé narratologique<sup>34</sup> dont Proust se souvient régulièrement, semble répondre à la vision compartimentée que pratique l'auteur, créant des morceaux lacunaires à la

---

<sup>27</sup> Est-ce que Flaubert se réfère déjà au dédoublement de la personnalité lié à une division de conscience? Ces personnages scindés, inconscients, qu'on voit surgir durant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, donnant naissance à une nouvelle science: la psychologie expérimentale. Voir l'introduction de *Proust et le moi divisé*, Edward Bizub, Genève, Droz, 2006, pp. 15-24.

<sup>28</sup> Le *Précis*, op. cit., p. 23.

<sup>29</sup> Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, Bordas, 1983, p. 494.

<sup>30</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 247-255.

<sup>31</sup> Brunel (1983), op. cit., pp. 496-497.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Naturel, dans *Proust et Flaubert*, op. cit., p. 10. L'auteur montre que le rôle de Flaubert est unique dans le parcours intellectuel de Proust: ni un « poteau indicateur », « ni le modèle de Bergotte », mais « un double qu'on recopie parfois [...], avec lequel on s'identifie, de qui on parle quand on ne peut ou ne veut pas parler de soi-même, qu'on défend et sur lequel on projette indéfiniment d'écrire alors qu'on l'a déjà intégré dans sa propre écriture ».

façon dont la mémoire découpe des pans du passé et qui permet au narrateur de passer d'un plan du récit à l'autre.

Cependant, il n'exprime pas seulement son admiration dans « A propos du style de Flaubert », mais également ses reproches, notamment le manque de métaphores et la faiblesse des images : « Pour des raisons qui seraient trop longues de développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore »<sup>35</sup>. Ce manque du style de Flaubert sera compensé largement dans la *Recherche* où la métaphore, basée sur l'analogie, sera la figure la plus accomplie, capable comme la couleur de battre des brèches dans la structure fermée de la phrase longue. Cette vérité essentielle sur l'esthétique originale se trouve enclose au centre de la « scène des tilleuls », scène fondamentale qui sera notre scène-spécimen pour montrer la composition en rosace qu'ambitionne l'auteur.

### 3.2 Le classicisme moderne de la *Recherche*

#### 3.2.1 Le « rêve grec » ou « antique »

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on rêve donc unanimement d'un classicisme nouveau ou moderne. Ce « néoclassicisme » se caractérise par un rêve grec, antique ou méditerranéen. L'œuvre de plusieurs artistes témoigne d'une fascination à l'égard de l'Antiquité classique: « Picasso représente des figures drapées à l'antique; Braque peint ses *Canéphores*, Satie écrit son drame symphonique *Socrate*, alors que Valéry fait revivre le sage athénien dans deux de ses plus célèbres dialogues »<sup>36</sup>.

Ce rêve grec fait partie d'une « renaissance classique », mouvement déjà à la mode avant la guerre et qui était surtout un fait dans les milieux traditionalistes, nationalistes, plus ou moins proches de l'idéologie maurrassienne. Mais bien d'autres, qui ne sont pas d'obédience maurrassienne et qui n'adoptent pas le « néo-classicisme », entendu comme l'imitation des modèles du XVII<sup>e</sup> siècle, sont pénétrés, eux aussi, de l'idée d'une « renaissance », qualifiée soit de « classique », soit de « française ». Il s'agit pour ces derniers d'inscrire la littérature et l'art français, même parfois dans leurs aspects les plus modernes, au sein d'une tradition nationale. Le sentiment de la crise du monde moderne, que l'après-guerre éprouve encore plus fortement que l'avant-guerre, les incite à reprendre à son compte le leitmotiv « renaissance ». De ce rêve grec, antique ou méditerranéen, qui est également un « rêve de lumière, d'harmonie et d'équilibre »<sup>37</sup>, nous en trouverons également des échos dans l'œuvre proustienne, où la thématique de la lumière sera intimement liée à celle du temps et de la création. Drieu fonde le « classicisme moderne » sur une méthode d'amalgame intégrant aux vertus d'ordre les conquêtes poétiques du siècle précédent : « En gros, c'est ceci, fond romantique, moyens symbolistes, mise au point classique »<sup>38</sup>.

#### 3.2.2 Le classicisme proustien

Et comment définir le classicisme proustien? En nous concentrant dans cette étude sur le partage de l'œuvre proustienne majeure entre classicisme et modernité, nous voudrions nous interroger en premier lieu sur la notion ambiguë de « classique » qui semble couvrir plusieurs sens. Quelle était la conception de Proust lui-même sur le classicisme, de celui qui disait: « Je crois que tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel »<sup>39</sup>. Il nous semble que la « tradition classique » qui se trouve à la base de la *Recherche* soit non seulement volontaire, mais aussi involontaire, au moment où il s'agit d'une tradition innée, se révélant malgré elle, Proust refusant en principe tout canon du style, et

---

<sup>35</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 248.

<sup>36</sup> Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 215.

<sup>37</sup> Ibid., p. 216 : « Né peut-être par réaction contre les troubles de l'époque ».

<sup>38</sup> Ibid., p. 220, P. Drieu la Rochelle, « *La NRF* », *L'Europe nouvelle*, 27 déc. 1919.

<sup>39</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., pp. 240-241.



notamment celui du XVII<sup>e</sup> siècle : « Les imitateurs des classiques, dans leurs plus beaux moments, ne nous procurent qu'un plaisir d'érudition et de goût qui n'a pas grande valeur »<sup>40</sup>. Proust a toujours défendu l'idée de l'originalité imprévisible de chaque écrivain. Dans sa préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand, Proust s'oppose fermement aux positions d'Anatole France, défenseur d'un idéal classique qui fait passer avant le souci d'originalité les exigences du goût<sup>41</sup>. Même en faisant l'éloge dans *Journées de lecture* d'« une tragédie de Racine » ou « un volume des *Mémoires* de Saint-Simon » et en admirant la « syntaxe vivante en France au XVII<sup>e</sup> siècle », Proust, en tant que partisan de l'individualité du style, entre en contestation avec ses contemporains « classicisants », même avec ceux qu'il affecte de considérer comme ses maîtres<sup>42</sup>. Dans ce sens, l'auteur de la *Recherche* s'écarte définitivement du néo-classicisme de son époque comme nous l'avons déjà constaté.

De nos jours *A la recherche du temps perdu* se présente comme un roman classique, dénomination qui, comme à l'époque de Proust, semble dotée de la même fluctuation de sens. La notion « classique » peut signifier tantôt « Qui appartient aux grands auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, imitateurs des Anciens », opposé à romantique, et par extension : « Qui a les caractères esthétiques de la période classique : mesure, respect des règles, clarté, division par genres ; tantôt elle désigne « ce qui fait autorité ». (Petit Robert, 323) Cette dernière conception est assez large et permet en fait de dénommer tout grand roman avant le XX<sup>e</sup> siècle « classique ». Nous trouvons de la plume de Proust la même divergence de concepts : d'une part, au moment de trouver, en 1912, un éditeur pour la *Recherche*, il note : « La difficulté majeure est de faire accepter des lecteurs un livre qui à vrai dire ne ressemble pas du tout au roman classique »; d'autre part, Proust se réclamant du classicisme, avait lui-même remarqué : « Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère discipline intérieure, et soient des constructeurs avant tout, on ne peut en douter. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner »<sup>43</sup>. C'est que le roman classique français opposait la simplicité et la construction logique au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves. Selon la *NRF*, le classicisme enseigne surtout une certaine vision de la composition, chaque partie doit être soumise à une conception d'ensemble<sup>44</sup>.

Dans le cercle de la *NRF*, l'on insiste donc sur la nécessité et la vertu d'une création lucide. Les romanciers considèrent l'écriture comme un artisanat. Ils ne se concentrent pas seulement sur la composition, mais également sur le style qui relève d'un travail conscient et intellectuel. Surtout chez Proust, ce travail aboutit à une élaboration et amplification de certaines phrases qui semble s'écarter des normes classiques. La « phrase longue » apparaîtrait, selon certains critiques, comme la seule unité véritable du discours. Il n'y a en effet aucune unité qui n'ait reçu autant d'attention de la part de l'auteur et de la critique que la fameuse « phrase longue », un phénomène spécifiquement proustien qui semble n'avoir aucun lien direct avec la période littéraire que nous aimerions mieux définir. Après 1789 la période française a tendance à se raccourcir, tandis que la phrase proustienne, par la longueur et la complexité, mérite peut-être plutôt le prédicat baroque que classique. Nous reviendrons à cette unité narrative spécifique à la fin du chapitre six pour y poursuivre l'analyse de l'autonomie formelle. Or, la « phrase longue » n'est pas uniquement le décor d'une excroissance démesurée et incontrôlée, mais certaines « phrases-types » montrent à l'intérieur de leur cadre fini la même vision compartimentée que la rosace, car l'auteur semble poursuivre cet idéal de construction jusque dans la moindre oubliette du texte.

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Brunel (1983), op. cit., p. 592 (R<sup>2</sup> I, 1162/1163).

<sup>42</sup> Jean Milly, *Proust et le style*, Minard, 1970, p. 78.

<sup>43</sup> Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 241.

<sup>44</sup> Koffeman, op. cit., p. 186.

### 3.2.3 Un classicisme « baroque » ?

Si nous comparons la *Recherche* au roman classique, qui naquit vers 1680 et qui peut être considéré comme le début du genre typiquement français qu'on retrouve jusqu'à nos jours, le roman d'analyse psychologique, nous sommes tentée de conclure que le roman proustien, par la profondeur de ses analyses psychologiques, non seulement se rattache à ce genre, mais encore le prolonge. Par contre, la longueur du texte proustien et l'étendue de certaines phrases font penser plutôt à *l'Astrée* qu'à *la Princesse de Clèves*. Ce roman d'analyse psychologique français fut une réaction au roman épopée baroque, qui se caractérise par son amplification et sa diversion. La phrase longue et complexe de Proust relève d'une composition savante et autonome sur la langue, un morcellement volontaire, c'est-à-dire que certaines phrases constituent le microcosme de l'œuvre tout entière. Elle semble mériter le prédicat « période classique » par les vestiges de construction latine, par la structure cyclique, par l'obédience à certaines règles syntaxiques d'harmonie, d'ordre et de mesure, qui se manifestent malgré la discontinuité, l'irrégularité et la fragmentarité, aspects qui trahissent un certain baroque, qui semble synonyme de la modernité du style proustien.

Bref, le roman proustien, dans son ampleur disparate, notamment au moment de sa parution, semble s'opposer à l'image qu'on se fait, et parfois inconsciemment, du roman « classique » comme un livre composé de façon claire, équilibrée et harmonieuse. Au moment de la crise du roman, cette conception retentit dans la critique que Paul Bourget formula à propos des romans *désordonnés* de Tolstoï; critique à laquelle Thibaudet, en 1912, objectait déjà : « Si l'œuvre composée, équilibrée, à la française, que M. Bourget oppose aux romans désordonnés de Tolstoï, était en effet la perfection du roman, comment expliquer que notre époque classique, lorsqu'elle cultive le roman, ait tourné si délibérément le dos à cette perspective?...Nos deux siècles classiques, ont au fond, eux aussi, considéré le roman « non comme une œuvre harmonieuse, équilibrée, composée et compensée, mais comme une Somme ». La composition telle que l'entendait Bourget témoignerait, selon Tadié, de la nostalgie du théâtre classique : « d'un roman tragique ou dramatique, où la crise éliminerait le temps, où l'intrigue aurait la rigueur d'un discours<sup>45</sup> ».

La conception de Compagnon précitée: « toute l'œuvre et tout dans l'œuvre est mixte, hybride et intermédiaire » va dans le même sens qu'un classicisme « désordonné » ou d'un classicisme *baroque*, notion que nous préférons, même si nous nous rendons compte que l'idée de vouloir définir la *Recherche*, venant d'un pays qui ne connaît guère le baroque artistique, comme atteinte d'un certain baroque, puisse choquer l'esprit de plus d'un Français et soulever la même résistance que le terme *Modernisme classique*. Nous suivrons dans ce domaine la conception du critique d'art italien Eugenio d'Ors, qui refuse, dans l'entre-deux-guerres, de voir dans *le baroque* une notion historiquement datée, mais le définit comme le versant dionysiaque de la culture dont le classicisme serait le versant apollinien; hypothèse qu'on n'a pas manqué de rapprocher de l'alternance nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque, du conflit éternel des tendances à l'ordre et des tendances à la libre création novatrice<sup>46</sup>. Or, il semble qu'un tel « baroque éternel » ne soit pas incompatible avec « exaltation du moderne », puisque l'alternance nietzschéenne reflète exactement les deux orientations du classicisme au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'Apollinaire définit dans son poème *La Jolie Rousse* comme un partage entre tradition et innovation, entre ordre et aventure<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., pp. 239-240. « *La Princesse de Clèves*, roman dramatique, n'est bien composé que si l'on oublie ce qu'il doit à la chronique et aux épisodes intercalaires ».

<sup>46</sup> Bernard Chedozeau, *Le Baroque*, Editions Nathan, 1989. Ch. I, p. 13.

<sup>47</sup> Tonnet-Lacroix I, op. cit., p. 213.

Les écrivains de la *NRF* se réfèrent explicitement à cette dialectique nietzschéenne<sup>48</sup> : son « pole classicisme » et son « pole anarchie » correspondant bien, selon Ghéon, à l'état intellectuel contemporain des Français de son époque. Le roman classique français oppose la simplicité et la construction logique au désordre et à la complexité des écrivains anglais et slaves. Le classicisme enseignant surtout une certaine vision de la composition : chaque partie doit être soumise à une conception d'ensemble, il est nécessaire que l'écrivain s'impose des contraintes formelles, qu'il contrôle son inspiration première à l'aide de son esprit critique. Chez les écrivains que Nietzsche a influencés ou plutôt qu'il a aidés à mieux se connaître, on voit cette volonté de s'attacher à l'art classique et de l'étendre naturellement à l'expression de toutes les possibilités humaines. Les écrivains, qui préconisent l'autonomie de l'œuvre d'art, veulent enfermer « dans une forme équilibrée et parfaite toute l'inquiétude de la pensée contemporaine »<sup>49</sup>.

### 3.2.4 La modernité proustienne

Est-ce que la *A la Recherche du temps perdu* est classique ou moderne ? « Tout art véritable est classique », ce qui veut dire selon la définition proustienne : « Tout art véritable est *rénovateur*, voire *révolutionnaire* ». Aujourd'hui la *Recherche* est en tout cas classique selon le deuxième sens « qui fait autorité », mais quant au premier (sens 1a et 1b) : elle n'est pas une imitation des grands auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, ni des Anciens et le roman proustien, même en empruntant la voie de la tradition, semble en dévier régulièrement et nécessairement car, comme il le confesse (dans sa correspondance) : « Hélas! Madame Strauss, la seule manière de défendre la langue française, c'est de l'attaquer »<sup>50</sup>. Aussi l'infraction à certaines règles de clarté, de mesure et d'harmonie, chères à la tradition classique, sera-t-elle fréquente, et le roman qui en résulte n'est ni tout à fait *classique*, malgré un retour à la tradition, ni tout à fait *moderne*, malgré le désir de rénovation, mais une synthèse de ces deux notions. Un roman appartenant au *classicisme moderne*, dont l'esthétique originale évoluera par l'influence de la peinture avant-garde vers une modernité plus prononcée, ce que nous avons proposé de nommer (un) (*M*)*modernisme classique* ou, selon l'expression préférée mais plus globale de la critique française: un roman qui s'inscrit indubitablement dans la modernité.

Compagnon, dans son étude de l'entre-deux, appelle la *Recherche* tantôt un roman « classique », tantôt un roman « moderne » comme s'il s'agirait de notions interchangeables, tandis qu'une critique comme Anne Henry dans *La Tentation de Marcel Proust* relève surtout la modernité de l'entreprise proustienne. Elle y note que l'angoisse existentielle, à l'origine de l'acte d'écriture, se trouve liée à la crise du sujet, « ce fleuron du nihilisme moderne », à laquelle Proust eût acquiescé :

La *Recherche* n'est pas un livre paisible. Sous le velours de ses phrases et l'amabilité de ses anecdotes, un drame majeur s'y déroule, qu'aucun romancier n'avait imaginé jusque-là et pas davantage n'aurait su conter, en lui assurant, sans le nommer, une telle crédibilité, en l'inscrivant, pour plus de pureté, dans une existence quotidienne si peu menacée du-dehors<sup>51</sup>.

Le désir de créer des mondes clos, des sections autonomes, qu'on peut définir comme « vision compartimentée » ou « morcellement volontaire », a comme pendant, sur le plan existentiel, le morcellement involontaire ou « l'intermittence » qui caractérise non seulement le *moi* mais également autrui.

---

<sup>48</sup> Koffeman, op. cit., pp. 186 -187.

<sup>49</sup> Ibid., p. 187.

<sup>50</sup> Lettre à Mme Strauss, *Corr.* VIII, 276-277 ; citée par Luc Fraisse, dans *L'Esthétique*, op. cit., p. 131.

<sup>51</sup> Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, Avant-propos, p. 1.

Pareille initiative ferait de Proust un « moderne à part entière », selon Henry, dont le classicisme se révélerait surtout dans l'attachement de l'écrivain pour un idéal classique de composition, dans le conformisme extérieur de son canevas narratif<sup>52</sup>. En même temps, l'écrivain cherche à faire venir à la lumière le « moi profond » du héros à la fin du *Temps retrouvé*, événement indispensable pour transformer le narrateur en auteur. Cette recherche s'inscrit dans le renouveau des recherches scientifiques de l'époque concernant les phénomènes du « dédoublement de la personnalité »<sup>53</sup>, dont Adrien Proust fut un des pionniers. Proust place au cœur de ses préoccupations de sortir de l'ombre le moi perdu, cet autre moi de son héros qui se révèle dans les réminiscences et les impressions obscures. Au moment où le roman proustien est en pleine évolution, l'auteur révèle cette présence secrète, dissimulée derrière mainte manifestation contradictoire<sup>54</sup>.

A l'opposé du roman gidien, cité plus haut, toute l'action semble centrée autour du « héros-narrateur » : ce je-narrateur narcissique qui occupe le centre de l'œuvre et doit établir une unité rétrospective à la multiplicité des *moi* du je-héros. A un niveau plus profond, l'incertitude fondamentale, qui émane du texte proustien, ne concerne pas de prime abord le genre du roman, ni sa chronologie, son intrigue ou sa composition, qui relèvent du travail conscient sur l'entreprise littéraire, mais de l'identité de celui qui dit « je ». L'unité du sujet est mise en doute par la présence invisible du grand acteur dans la *Recherche* qui, sans être nommé, est l'inconscient et responsable de l'arbitraire tragique qui pèse sur l'existence du narrateur. Cet arbitraire tragique se manifeste par le thème du baiser vespéral, associé aux angoisses nocturnes, qui inaugure le cycle. Drame du coucher, lors duquel la création artistique sera proposée au héros comme la seule voie vers le salut. La *Recherche* met en scène un sujet aussi bien en proie à la désagrégation que fasciné par elle. Aussi l'angoisse de la séparation et le désir de symbiose se situent à un autre niveau et se cachent derrière la façade du Beau : un idéal de construction, capable d'enfermer une histoire de vocation dans un ensemble englobant et totalisateur.

L'analyse psychanalytique de conditions qui jouent en sourdine au texte littéraire, nécessitent l'effacement des frontières entre le moi fictif et le moi autobiographique. Nous touchons ici peut-être à ce que Rousset a défini comme un problème qui sera toujours au centre de la méditation de Proust : « Les « rapports secrets » et les « métamorphoses nécessaires » qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre, entre la réalité et l'art. Ce problème : « Puisque l'art est autonome, comment passer de la vie à l'art, comment faire d'un homme un créateur » ?<sup>55</sup>, aura des conséquences pour le statut du je-narrateur. Avant de revenir sur la relation entre auteur et narrateur dans le chapitre cinq, nous étudierons la conception de l'autonomie de l'œuvre d'art qui semble réparable dans l'attitude de distanciation prêtée au protagoniste.

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 16.

<sup>53</sup> Edward Bizub, « La reconnaissance proustienne : déjà lu ou déjà vu », *MPA-VII*, 2009, pp. 125-137.

<sup>54</sup> Voir p. 27 de ce travail : « J'écris une suite de Romans de l'inconscient » ; Interview de Marcel Proust par J.-E. Bois (*Le Temps*), le 13 novembre 1913 ; *CSB*, p. 558.

<sup>55</sup> Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 151.

