

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

4. Classicisme moderne et autonomie de l'œuvre d'art

Chaque événement, que ce fût l'affaire, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer le livre intérieur de signes inconnus que chacun porte en soi. Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même. (R² IV, 458)

4.1 Autonomie et non-engagement

Le principe fondamental de l'autonomie de l'œuvre d'art et l'indépendance de la pensée vis-à-vis de la politique résultent dans une attitude de non-engagement que Proust semble partager avec la plupart des romanciers appartenant au Modernisme classique, l'élite littéraire de l'époque. Cette attitude se reflète dans la position « neutre » de l'instance narrative et aura des conséquences aussi bien pour l'adaptation romanesque de l'Affaire Dreyfus que pour celle de la Grande Guerre. Puisque Proust se concentre sur l'esthétique qui est le sujet réel de son roman : « l'histoire d'un homme qui fait la découverte et l'expérience de cette esthétique⁴ », le narrateur concevra la guerre comme une passion telle qu'il en existe tant d'autres, la guerre étant une de ces révolutions que font et refont les hommes sur terre. Le péché capital de l'artiste, sa tentation constante est de confondre l'art et la vie. Le meilleur exemple de l'artiste raté sera, à la suite de Swann, le protagoniste de l'épisode de la Grande Guerre, le baron de Charlus. L'auteur profitera de cet épisode, inséré après coup dans le *Temps retrouvé*, pour mettre en scène la dernière déchéance d'un descendant illustre de la race Guermantes.

Vouloir esquisser en quelques lignes l'origine et l'émergence de la tendance à l'autonomie chez les premiers artistes de la modernité, c'est peut-être simplifier à l'extrême les nombreux et véhéments débats, qui se sont engagés déjà avant mais surtout après la Grande Guerre, concernant le principe de l'autonomie dans la littérature et le dilemme de la « mobilisation et la démobilisation de l'esprit »⁵. Tonnet-Lacroix montre que l'affaire Dreyfus, à la fin du XIX^e siècle, constitue la première crise de conscience, suivie par la guerre qui, par son ampleur de cataclysme, fit s'interroger les intellectuels, et plus particulièrement les écrivains, sur leur place et leur rôle dans la vie sociale, sur la valeur de leurs moyens d'expression et finalement sur le sens même de la littérature⁶. Dans les quelques paragraphes révélateurs, consacrés aux groupes, mouvements et revues, de l'extrême gauche à l'extrême droite, dont les points de vue semblent diverger visiblement, elle fait ressortir que la *NRF* réussit à rester au dessus de la mêlée:

Même en introduisant une réflexion politique inévitable après l'expérience de la guerre, elle vise à devenir un « instrument de clairvoyance, destiné à rechercher objectivement le vrai ». Rivière fait de la sincérité le principe directeur de la *NRF* et nous constatons que la plupart des écrivains, réunis autour d'elle, entendent préserver conformément à la tendance dominante de leur époque, leur indépendance intellectuelle, leur lucidité critique et leur autonomie d'écrivain⁷.

Selon la remarque de Thibaudet, les maîtres de l'époque Gide, Proust et Valéry, réalisent un « maximum de littérature désintéressée » : Le Gide des *Faux-Monnayeurs* et le Proust de la

⁴ Rousset, op. cit., p. 135.

⁵ Tonnet-Lacroix I, op. cit., Ch. III La crise de la conscience littéraire, pp. 59-80.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Recherche se manifesteraient comme des « démobilisateurs de l'esprit ». Dans *Le Temps retrouvé*, Proust affirme l'autonomie absolue de l'art, considérée comme fondamentalement irréductible aux fins sociales. Pour lui, la Première Guerre mondiale n'est qu'une nouvelle manifestation de la passion militariste et nationaliste qui avait autrefois marqué l'affaire Dreyfus⁸.

Fokkema et Ibsch ont montré que cette séparation nette est caractéristique pour les textes des romanciers modernistes européens, dans lesquels les références à la Guerre sont généralement peu nombreuses et évoquées sommairement. Responsable de cette attitude du non-engagement serait d'une part, le côté intellectualiste de ces écrivains, et d'autre part, le fait que tous les événements, qui figurent dans le monde romanesque de l'expérience, même les avatars d'une guerre atroce, sont filtrés par la conscience individuelle d'une instance narrative subjective, qui n'abandonne jamais son indépendance⁹.

Cette attitude est repérable dans la façon dont Proust adapte les deux événements historiques de l'époque à l'intérieur de son entreprise romanesque. Elle affecte le regard « distant » du narrateur vivant ces épisodes, ce qui fut généralement mal vu par la critique française. Brunel loue le traitement romanesque original de l'Affaire Dreyfus :

Réfractée (l'Affaire) au travers des potins qui circulent dans le faubourg Saint-Germain, son importance est, *a contrario*, rendue sensible par le contraste entre la gravité de l'événement et la frivolité des propos que tiennent sur lui les mondains¹⁰,

mais critique ouvertement l'épisode de la Guerre qu'il considère comme « vécue de l'arrière »¹¹.

Plusieurs critiques semblent partager cette conception que Proust était « peu engagé » et « aucunement militant ». La seule fois où il semble avoir pris publiquement position dans le *Figaro* (1904), c'est avec le manifeste « La mort des cathédrales », au moment de la loi sur la Séparation de l'Église et de l'État¹². L'attitude de Proust pendant la guerre est critiquée à travers celle de son protagoniste qui vit les raids dans le Paris nocturne en tant qu'esthète, admirant ouvertement la beauté wagnérienne des bombardements et affirmant : « J'admire en peintre l'impression d'Orient produite par le coucher du soleil sur la ville (R² IV, 337-343).

En réalité les conditions matérielles de la guerre ont affecté l'auteur qui, malgré son état grabataire, était très bien documenté sur la situation au front. Or, ce ne sont pas les circonstances tragiques des soldats dans les tranchées qui sont transcendées en œuvre d'art, au moment où avoir été dreyfusard ou non relevait déjà des « temps préhistoriques »¹³, mais le plaisir esthétique du héros ; plaisir qu'il partage avec son ami Robert de Saint-Loup, revenu du front¹⁴ (R² IV, 337-338). Seule Françoise, si dure au début du cycle pour la fille de cuisine, la *Charité* de Giotto et les poulets qui ne veulent pas mourir, pleurera le sort des pauvres permissionnaires, « échappés pour six jours au risque permanent de la mort » (R² IV, 428). Afin de réserver au narrateur une situation socialement « neutre », l'auteur a redistribué ses propres particularités sociales à divers personnages de la *Recherche*, non seulement à Françoise, mais également à Swann et à Bloch.

⁸ Ibid., p. 68. L'attitude d'indépendance intellectuelle adoptée par Proust expliquerait l'importance qu'il accorde au thème de la germanophilie de M. de Charlus, qui vient équilibrer la germanophobie du narrateur.

⁹ Fokkema & Ibsch (1984), op. cit., pp. 22-34. Gide sera engagé politiquement à partir de 1930; un texte comme *Retour de l'U.R.S.S.* doit être considéré comme un reportage, pas comme un texte littéraire.

¹⁰ Brunel (2002), op. cit., p. 4.

¹¹ Ibid., p. 7. L'échec au Goncourt en 1919 des *Croix de Bois* de Roland Dorgelès scandalisa ceux qui contestèrent que le prix était attribué à un écrivain qui avait passé la guerre couché dans son lit.

¹² Ibid., p. 5.

¹³ Selon les dires du nationaliste Bichot lui-même (R² IV, 306).

¹⁴ « Dame, c'est que la musique des sirènes était d'un *Chevauchée* ! Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris » (voir également R² IV, 1217, n. 3).

L'œuvre proustienne offre une démonstration originale de la guerre sans refléter l'état de prostration et de désarroi qui caractérise la génération des « rescapés » au sortir de la guerre. La cause ne réside pas seulement dans le fait que Gide, Proust, ou dans un domaine différent, Bergson, Freud ou Einstein, avaient accompli l'essentiel de leur œuvre ou de leurs découvertes, indépendamment de la guerre, mais également par l'attitude indépendante de l'auteur vis-à-vis de la réalité contemporaine. Le nouveau mal de siècle ressemble sur certains points à celui qui avait affecté l'époque de *René, Obermann* ou *Adolphe*¹⁵. Ce nouveau « mal de vivre »¹⁶ fut l'une des marques les plus caractéristiques des années 1920 au lendemain de la guerre et s'inscrirait, selon Tonnet-Lacroix, dans la même courbe qui, depuis la fin du XVIII^e siècle traduit le malaise grandissant de l'esprit devant les transformations du monde et devant ses propres découvertes¹⁷. Sans vouloir insister sur ce « mal des années folles », Proust mourra en 1922, nous analyserons d'abord les conséquences du principe de l'autonomie repérables dans la représentation romanesque de l'Affaire Dreyfus.

4.2 L'affaire Dreyfus

4.2.1 La première crise de conscience

A première vue, l'envergure de cette première crise de conscience semble incomparable à celle de la Grande Guerre : l'innocence ou la culpabilité d'un officier juif, accusé d'espionnage au profit de l'Allemagne. Cependant, cette affaire constitue un grand événement politique qui suffit à révéler « l'absence d'étanchéité des sphères artistiques et politique du social »¹⁸. Cette saga va non seulement diviser les intellectuels français en deux camps : dreyfusards ou antidreyfusards, mais également engager des écrivains comme Barrès et Zola. Mais tandis que les personnages proustiens changeront facilement d'un camp à l'autre sous le coup de la passion, l'auteur, malgré sa position personnelle¹⁹, réserve à son protagoniste la même attitude socialement neutre qui caractérise celle du narrateur pendant la guerre.

Pour mieux comprendre le traitement romanesque de l'Affaire Dreyfus qui illustre le partage de la *Recherche* entre deux siècles, nous reverrons certains phénomènes qui ont partie liée avec la représentation de la réalité dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si *Jean Santeuil*, composé entre 1895 et 1899, met en scène un personnage-narrateur ardemment dreyfusard, la *Recherche*, dont les premières tentatives datent de 1908, est narré par un personnage pratiquement étranger à l'Affaire. Le narrateur observe avec distance cet événement, dont les « dialogues, descriptions, allusions et anecdotes sont cette fois dispersés et fragmentaires »²⁰. Bref, l'Affaire se déploie sur une longue durée qui permet au narrateur « d'observer les mutations profondes que subit le faubourg Saint Germain avant, pendant et après la guerre », à l'opposé de l'épisode de la guerre, morceau relativement autonome, destiné à achever le portrait du monde de Sodome.

¹⁵ Tonnet-Lacroix II, op. cit., p. 119.

¹⁶ Ibid., Eugène Dabit traduira ce nouveau mal dans *Le mal de vivre* en 1939.

¹⁷ Ibid., p. 141. Ce nouveau mal au lendemain de la guerre est l'héritier de ceux qui l'ont précédé : celui de 1820, puis celui de 1885.

¹⁸ Julia Chamard-Bergeron, dans « L'Affaire Dreyfus dans le kaléidoscope d'*À la recherche du temps perdu* », *BMP* N° 57, 2007, pp. 47-62, cite l'engagement total et passionné d'Emile Zola.

¹⁹ Ibid., p. 48. Les principaux biographes distinguent deux époques dans le dreyfusisme proustien : d'abord militant, son opinion se modère et deviendrait même ironique envers le camp dreyfusiste.

²⁰ Ibid.

4.2.2 Adaptation romanesque de l'affaire Dreyfus

La représentation romanesque de l'Affaire permet au narrateur non seulement d'étudier les mutations profondes que subit le milieu des salons aristocratiques fréquentés par lui, mais elle suscite également des réflexions sur la société en général. Il semble qu'on retrouve dans les raisons qui déterminent le dreyfusisme chez les personnages des vestiges des courants littéraires de la fin du XIX^e siècle. L'atavisme et le déterminisme, qui sont en partie responsable de l'enrôlement des personnages dans le camp des dreyfusards ou des antidreyfusards, ressemblent à l'importance accordée à l'ascendance et à l'influence du milieu dans la formation des opinions individuelles, car comme essaie de montrer le narrateur en définissant la conviction politique de Reinach, « nul n'est libre face à ses propres idées »²¹. La conviction politique, c'est-à-dire dans cet épisode spécifique se passionner pour ou contre Dreyfus, est, selon les dires du narrateur, « comme se passionner pour la musique ou l'aviation »²².

Cependant, ce qui affecte tous les personnages, ne compte pas pour le narrateur qui garde intact son regard distant face aux passions, parfois jugées comme ridicules, des autres. C'est que l'auteur, en assurant à son protagoniste, comme lors de l'épisode de la guerre, une position socialement neutre, semble dépasser par la tendance à l'autonomie, inhérente à la poétique du classicisme moderne, l'immutabilité du déterminisme objectif de la période littéraire précédente. Les personnages proustiens changent souvent d'opinion, car le roman met en scène l'incidence du temps sur l'histoire individuelle. Dans l'épisode de l'Affaire, Proust s'oppose au nationalisme de Barrès et à l'idéalisme de Zola, bref à l'idée que « la vérité est en marche » hors de nous. La recherche de la vérité que l'artiste, selon Proust, doit circonscrire est subjective et psychologique. Même si l'auteur s'est associé au camp des dreyfusards en signant leur pétition, son roman refuse de « faire l'apologie de l'intelligence en tant que moyen sûr d'accéder à la vérité » : « Seule l'impression si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité » (R² IV, 458). La foi dans le progrès d'un Zola ou d'un Reinach est chez Proust remplacée par une foi en la littérature qui permet le salut individuel²³. Pour que le narrateur puisse compléter sa théorie sur l'esthétique littéraire, il lui faut se retirer dans sa « tour d'ivoire », qui n'est pas le lieu où l'on se retire pour se détourner de l'événement, mais la dernière chambre obscure, le refuge silencieux où « l'artiste peut accéder à une vision plus adéquate de l'histoire »²⁴.

A travers la saga Dreyfus, le narrateur autonome et indépendant s'attaque au fond à l'engagement social et politique de l'artiste au nom de la vertu civique et de la vérité. Il montre à travers l'image des petits losanges colorés du kaléidoscope, qui préfigurent la composition de l'œuvre comme le motif de la lanterne magique et des vitraux, le renversement dans la hiérarchie sociale dont les dispositions ne sont pas immuables²⁵ : « Pareille aux kaléidoscopes [...], la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure [...] » (R² I, 507). Au cours de l'écriture, Proust se détachera de plus en plus de l'esthétique classiciste et intellectualiste du *classicisme moderne* qui marque les années de genèse de l'entreprise romanesque pour s'attacher à une littérature, qui prend comme départ l'impression et la sensation et se base par conséquent sur l'intuition ou sur « l'instinct » comme dit le narrateur à la fin du roman (R² IV, 458).

²¹ Ibid., pp. 56-57.

²² Ibid.

²³ La création, proposée par maman lors de la scène de la lecture de *François le Champi* au début du cycle, sera la seule issue pour vaincre l'Oedipe.

²⁴ Chamard-Bergeron (2007), pp. 52-53.

²⁵ Ibid., p. 50.

4.3 La Grande Guerre

4.3.1 *Adaptation romanesque de la Guerre*

Proust ne fait pas partie de la génération des « romanciers-poilus » qui ont produit des écrits de guerre dont le style et le contenu sont puissamment affectés par ce qu'ils ont vécu au front. La guerre sera traitée tout autrement et cette adaptation n'est pas due au fait que Proust est un auteur partagé « entre deux siècles », ou comme le baron de Charlus : « avant-guerre », voire « anachronique ». Philippe Dufour²⁶ aurait commis cette même erreur dans *Le Réalisme* en reprenant à son compte la description mordante que Céline donne sur Proust par l'intermédiaire de son héros Bardamu :

A Bardamu revenu du front, l'univers imaginaire de Proust semblera anachronique, parlant d'un autre monde, d'un autre temps, avec ses partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères.

Proust n'est pas un auteur réaliste, même le front, l'eût-il vécu, aurait été transposé d'une autre façon dans le domaine littéraire que chez les auteurs contemporains « rescapés ». Cet « anachronisme », reproché à Proust, passe à côté du fait que l'adaptation romanesque de la Guerre sera aussi originale que l'Affaire, malgré le fait que l'épisode ait été introduit plus tard et dé-passe à peine cent trente pages (R² IV, 301-432).

L'adaptation de la guerre découle de la relation intime qui existe chez Proust entre la tendance à l'autonomie et la période littéraire à laquelle il se rattache : le mouvement du *classicisme moderne* en France avec l'apparition de la notion des premiers intellectuels. Même si le Temps est un des thèmes majeurs de la *Recherche*, Proust ne subordonne jamais le travail intellectuel à des intérêts purement temporels, la Guerre est subordonnée au travail littéraire et cet épisode illustre, malgré sa longueur réduite, non seulement les derniers avatars d'une vieille caste en pleine déchéance, mais aussi l'attitude scientifique du héros-narrateur face aux mouvements militaires que son ami Saint-Loup observe au front. Le baron de Charlus se révélera dans cet épisode comme le revers abject du sublime idéal de son neveu, appartenant à la chevalerie idéale du Moyen Age, recrée par le Front. Quoique le dénouement et l'exacte formulation du *Temps retrouvé* fussent déjà au point en 1913, Proust précise qu'il a ajouté pendant la guerre, « sans rien toucher à la fin du livre, quelque chose sur la guerre qui convenait pour le caractère de M. de Charlus »²⁷. Cette déclaration minimise, selon ses commentateurs, non seulement les modifications apportées aux Cahiers 58 et 57, mais même l'épisode dont Charlus sera le héros – ce « quelque chose sur la guerre » ayant amplifié de façon fantastique l'univers de Sodome (R² IV, 1160-1161).

Cependant, le rôle de Saint-Loup en tant que stratège militaire paraît plus pertinent que les révélations du narrateur concernant les aberrations sodomiques des deux descendants de la race « glorieuse dès Charlemagne ». Le héros-narrateur se révèle un véritable « Monsieur Teste », « au-dessus de la mêlée », apparemment²⁸ moins intéressé par le sort des victimes que par la stratégie

²⁶ Brigitte Mahuzier, « Proust écrivain de la Grande Guerre. Le Front, l'arrière et la question de la distance », N° 52, 2002, pp. 85/86. L'auteur y cite l'étude de Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998. p. 22.

²⁷ Dans une lettre adressée à Rosny aîné, le 10 décembre 1919, après l'attribution du prix Goncourt à *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Lettre citée, dans *Matinée chez la princesse de Guermantes*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 270, d'après le catalogue de ventes de l'hôtel Drouot.

²⁸ Apparemment, car la mort de Saint-Loup affligera profondément le narrateur. L'amour des jeunes filles semble masquer une véritable vénération pour cet ami aristocrate qui fait penser à l'« amitié idéale » entre Montaigne et La Boétie, même si l'auteur a effacé dans les versions ultérieures de son texte toute allusion à l'auteur des *Essais*. Voir l'analyse des parallèles entre Proust et Montaigne de Paul J. Smith, « Réécrire l'homosexualité : Proust lec-

militaire, autrefois expliquée par Saint-Loup à Doncières. Quand Saint-Loup, répondant aux questions obsédantes du héros, déclare qu'au fond depuis 1914 s'étaient en réalité succédé plusieurs guerres et que la guerre « n'échappe pas aux lois de notre vieil Hegel [car] elle est en état de perpétuel devenir » (R² IV, 331), ces déclarations sont capitales car Saint-Loup se révèle dans cet épisode un stratège littéraire autant que militaire. Mahuzier eut le mérite de relire la *Recherche* à la lumière de la Guerre qui, selon elle, ne se limite pas à ces cent trente pages du *Temps retrouvé*, mais qui imprègne le roman et en contamine le vocabulaire. Elle montre que le personnage de Saint-Loup est une pièce stratégique dans le champ des opérations qu'est le roman proustien et que grâce à la métaphore stratégie militaire/stratégie littéraire, Proust va pouvoir revendiquer, même s'il n'a pas fait la guerre et peut-être surtout parce qu'il ne l'a pas faite, sa place comme écrivain, voire historien de la Grande Guerre²⁹.

4.3.2 *Autonomie et distanciation*

Dans la transcription littéraire de la guerre, la tendance à l'autonomie se manifeste chez Proust par la création d'un blanc, qui provoque une certaine distance qui en est le facteur crucial. Ce blanc, déjà indiqué textuellement au début de l'épisode³⁰, permet non seulement au narrateur de se montrer d'abord un impitoyable chroniqueur de ce que nombre d'historiens ont appelé le « front intérieur », en observant « avec une verve et un humour qui rappellent les moralistes du Grand Siècle », les nouvelles modes, mœurs et reines du « Paris de la guerre », mais également la distance qui fait de Proust la figure emblématique de ce que l'historien Ginzburg³¹ appelle la stratégie de « l'étrangement ». Ce terme s'appliquerait parfaitement, selon lui, à ce que le narrateur décrit comme « le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné » ou encore « les métaphores du peintre » chez Elstir, c'est-à-dire que l'artiste s'applique à présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois, afin de « protéger la fraîcheur des apparences contre l'intrusion des idées ». La pratique de l'*étrangement*, aussi bien dans le domaine de l'histoire que dans celui de la littérature, sert de rappel que la réalité n'est jamais la même pour tous, qu'elle varie selon la distance et le point de vue, qu'elle n'est jamais sûre et que, si l'on cherche à la traduire, elle est encore plus suspecte car à la médiation du sujet s'ajoute la médiation de la forme³².

La meilleure illustration de cette attitude de distanciation que le romancier prête à l'instance narrative, c'est sans doute la façon dont le narrateur signale la guerre lors d'une promenade à travers un Paris à peine illuminé à cause des gothas. En partant du paysage infini du ciel bleuâtre, qu'il compare à « une immense mer nuance de turquoise », il ramène lentement le regard, comme un dieu, grâce à cette métaphorisation qui traduit son admiration devant la beauté esthétique du spectacle, vers la fatalité et le hasard de l'événement qui se déroule en ce moment dans un coin spécifique de la terre :

Mer en ce moment couleur turquoise et qui emporte avec elle, sans qu'ils s'en aperçoivent, les hommes entraînés dans l'immense révolution de la terre, de la terre sur laquelle ils sont assez fous pour continuer leurs révolutions à eux, et leurs vaines guerres, comme celle qui ensanglantait en ce moment la France. (R² IV, 341-342)

teur de Montaigne », dans *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier*, Faux Titre N° 330, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

²⁹ Mahuzier (2002), p. 93.

³⁰ « Après de longues années dans une maison de santé, mon retour à Paris, en 1916, après celui de 1914 » (R² IV 1485).

³¹ Mahuzier (2002), L'auteur cite Carlo Ginzburg, *A distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001.

³² Ibid.

Malgré le fait que la guerre se trouve en position particulière, à la fin de la phrase, donc en « puissance de choc » comme dirait Ramon Fernandez³³, le narrateur en esthéticien, pour qui, comme pour Ruskin³⁴, la seule religion est celle de la Beauté, oppose l'immensité de la Nature aux vaines luttes des hommes, qui gâchent leur vie éphémère à des événements qui n'ont aucun sens. Dans le même alinéa, le narrateur paie autant ou plus d'attention à un fait contemporain banal comme l'adoption de l'heure d'été³⁵ qu'à la Grande Guerre. Après cette évocation, le narrateur continue aussitôt sa contemplation du ciel, où l'horizontalité fait place à la verticalité, transforme le ciel, d'abord devenu mer, en « bleus glaciers » ; spectacle esthétique où transparaît l'orientalisme, thème important associé à l'épisode de la guerre :

Au reste, à force de regarder le ciel paresseux et trop beau, qui ne trouvait pas digne de lui de changer son horaire et au-dessus de la ville allumée prolongeait mollement, en ces tons bleuâtres, sa journée qui s'attardait, le vertige prenait, ce n'était plus une mer étendue mais une gradation verticale de bleus glaciers. (R² IV, 342)

Mahuzier a bien vu que la thématique de la guerre dépasse le seul épisode qui lui soit consacré, quoique habilement incorporé à l'intérieur du grand roman comme un morceau plus ou moins autonome, enclos dans un chapitre à part. Episode bien délimité chronologiquement au début, le retour à Paris après de longues années, le chapitre se termine par la mort de Saint-Loup, dont la tâche sera accomplie après avoir révélé la leçon ultime de la stratégie militaire qui est aussi celle de la stratégie littéraire :

Un général est comme un grand écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu. Comme une diversion, par exemple, ne doit se faire que sur un point qui a lui-même assez d'importance, suppose que la diversion réussisse au-delà de toute espérance ; tandis que l'opération principale se solde par un échec ; c'est la diversion qui peut devenir l'opération principale. (R² IV, 341)

Ce n'est pas Robert qui parle de la Grande Guerre, mais l'auteur qui, en tant que architecte-constructeur littéraire, explique l'effet de cette grande coupure sur l'évolution interne et la structure initiale de son roman. La guerre fait éclater le plan préconçu, selon un idéal classique de la symétrie dans la symétrie, en provoquant une ouverture définitive sur la modernité. Ce qui compte pour la stratégie militaire compte également pour la stratégie littéraire : Saint-Loup, au beau milieu de la guerre, est aussi incapable d'en prédire l'évolution que l'auteur en train d'écrire un roman « en perpétuel devenir ».

La leçon de Saint-Loup souligne l'approche perspectiviste, la pluralité de la réalité complexe, voire la modernité de l'entreprise proustienne. La guerre a été adaptée comme tout autre matériel au besoin de la démonstration de la vocation littéraire. Le traitement proustien de la guerre est avant tout littéraire, autonome et original, correspondant à l'esprit nouveau du classicisme en France. Dans le parcours du héros-narrateur, toute thématique semble subordonnée à la théorie sur l'art, les avatars de l'Affaire et de la Guerre, même la mondanité et l'amour sont les matières premières destinées à dégager les lois qui régissent le genre romanesque.

³³ Fernandez, op. cit., p. 31.

³⁴ Notons que l'esthétique du Beau chez Ruskin avait un but social.

³⁵ Le gouvernement français adopta l'heure d'été en juin 1916, suivant l'exemple de plusieurs pays européens et en surmontant de vives oppositions (R² IV, 1219).

La conception de l'œuvre d'art comme monde autonome, caractéristique fondamentale aussi bien du *classicisme moderne* que du *Modernisme classique*, résulte donc dans une certaine distance que l'auteur prête à l'instance narrative vis-à-vis de la réalité sociohistorique. La position socialement « neutre » du narrateur, un artiste en herbe, poursuivant une vocation qui reste longtemps invisible, situe ce protagoniste en quelque sorte au-delà des événements politiques. Proust les considérait comme des conflits aussi inévitables que des querelles entre amants et les épisodes, adaptés à l'intérieur de la trame narrative, illustrent que la politique est une passion comme les autres, soumise aux lois psychologiques individuelles plutôt que collectives. Or, la tendance à l'autonomie n'a pas seulement des conséquences pour la représentation de la réalité contemporaine, elle se manifeste également au niveau de la composition qui se construit autour d'un protagoniste autonome et difficile à identifier.