

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

## Conclusion

### La Rosace sur fond blanc

#### *Une synthèse disjonctive*

Au moment où l'écrivain pose les bases architecturales de son cycle romanesque (1908-1910), il semble adopter la belle image de la rosace pour réaliser la composition de son roman. Cet ornement de la cathédrale gothique semble la réponse personnelle de Proust pour admettre une contrainte formelle, qui incarnait en même temps la possibilité d'une liberté innovatrice, voire d'un compartimentage infini, d'une multiplicité dans l'unité. Il s'agit sans doute d'un des aspects les plus fascinants du modernisme classique littéraire : la façon dont les auteurs ont su conjurer la tension du monde moderne à l'intérieur d'un cadre fermé et structuré, en exprimant en même temps les grands thèmes modernistes : l'incertitude, le doute, l'inquiétude, l'angoisse, la désagrégation, l'ironie, le scepticisme, voire la tentation du vide et du néant.

Après avoir établi des parallèles entre le poète-peintre et le peintre-théoricien, deux constructivistes « épris d'absolu », qui aboutissent, par une voie similaire, à une esthétique de p(l)ans, de lignes et de couleurs, nous reviendrons à la question déjà formulée : Quelle tendance l'emporte finalement dans le cycle romanesque proustien : discontinuité ou continuité, autonomie ou amplification, structure fermée ou ouverture ? Or, une réponse à cette question reste difficile, voire impossible à donner, car elle dépend du point de vue théorique qu'adopte le lecteur ou le critique. La lecture de la thématique fondamentale du roman : l'odyssée amoureuse, qui mène de la scène des tilleuls à la Rosace ou l'Adoration perpétuelle, permet de dégager la structure concentrique du cycle et semble donner tort aux critiques qui mettent l'accent sur le clivage de l'entre-deux<sup>1</sup>.

Tout dépend de la perspective adoptée, car le roman invite à plusieurs lectures. La décision de l'auteur de construire son ouvrage à l'image de la Rosace, architecture invisible dont il voile délibérément les contours, se révèle un concept efficace, capable de renfermer tous les contraires et d'assembler dans une forme préméditée mais flexible, des compartiments qui, malgré leur caractère de vases clos, arrivent quand même à communiquer selon la dimension de la transversalité.

#### *L'architecture médiévale*

En prenant comme point de départ les préoccupations de Proust concernant ses « travaux d'architecte », plus importants que « l'invention » d'une « sorte de roman », nous avons révélé d'abord la fascination pour la cathédrale gothique qui, au Moyen Age, fut un temple de la couleur<sup>2</sup>. Dans la métaphorisation constante à l'église médiévale et ses différentes parties, une place privilégiée sera réservée à la grande rose d'église. Non seulement à cause de ses aspects formels : la « multiplicité dans l'unité », mais également comme préfiguration du motif de la lanterne magique et des vitraux, associé à l'introduction de la lumière et des couleurs. A l'opposé de certains historiens de l'art qui ont étudié le vitrail médiéval comme un document statique, sans couleurs, l'auteur de la *Recherche* conçoit le vitrail comme un des documents en couleurs les plus riches que le Moyen Age nous ait transmis : « Tout vitrail s'anime par rapport à la course du soleil et constitue toujours une image vivante »<sup>3</sup>. Proust exprime son admiration pour une composition en rosace plus ouvertement dans la *Correspondance* que dans le parcours du protagoniste, où cet idéal de construction devait rester voilé jusqu'au dénouement. Au fond, les objets et même les

---

<sup>1</sup> Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, op. cit. Voir l'Introduction à ce travail, pp. 17-18.

<sup>2</sup> Pastoureau, op. cit., p. 64.

<sup>3</sup> Ibid., p. 64.

personnages, « enveloppes closes qui par l'intérieur accèdent à l'infini », sont réduits le plus souvent à leur fonction poétique primaire : « de n'être que le reflet d'un verre de lanterne magique ou d'un vitrail d'église » et qui ne deviennent des « projections lumineuses » qu'au moment où l'imagination de l'auteur les transcende en images vivantes et colorées (R<sup>2</sup> II, 311).

### *Une composition en rosace*

L'exaltation du héros, contemplant la rosace de Rivebelle, dissimule à peine celle du narrateur qui reformule, de façon plus « abstraite », la révélation esthétique essentielle au cœur de la scène des tilleuls d'une œuvre basée sur le rapport métaphorique par analogie. Ce rapport entre « les parties de l'arbre qui avaient été en couleur et celles qui ne l'avaient pas été » anticipe la première métaphore florale, offerte par grand-père : épines roses pour épines blanches. Derrière la première Epine Rose (Gilberte), intercalée dans la haie des aubépines à Tansonville, se cache le désir qui se particularise, qui de nomadique devient monadique. Cette structure se renouvelle dans la roseraie de Balbec, où le héros choisit finalement la rose Albertine parmi la blanche constellation que forment les jeunes filles de la bande. Lors du *Bal de têtes*, Gilberte proposera sa propre fille comme succédané d'Albertine<sup>4</sup> (R<sup>2</sup> IV, 605-609). La symbiose avec Mlle de Saint-Loup permet de retrouver la blancheur pure des premières aubépines du côté de chez Swann.

L'idéal d'une « composition en rosace » se manifeste aussi bien dans la construction de l'ensemble que dans les unités narratives plus réduites. La découverte de cette figure comme idée de perfection formelle fut le seul ornement du livre-cathédrale capable de synthétiser unité et compartimentage infini, dont la résultante est la « constellation dynamique » que nous connaissons aujourd'hui comme la *Recherche*. Edifice « moderniste », inachevé et inachevable puisque en perpétuel devenir et qui rend toute idée de « texte définitif » illusoire<sup>5</sup>, mais en même temps monument circonscrit, dont la façade gothique conserve les vestiges d'un retour aux valeurs classiques. La composition en rosace fut la forme propice, qui mit fin à la linéarité des récits antérieurs, tandis que la structure circulaire explique la cohérence et le succès du cycle romanesque dans sa forme actuelle. Rien ne pouvait faire éclater le grand pourtour du cycle, qui mène de l'éclosion de la première Rose à la floraison de la Dernière, même si Proust aurait enchâssé encore mille morceaux à l'intérieur de son allégorie de la Rose.

### *Le Roman de la Rose moderne*

Ce rosaire<sup>6</sup> permet de lire la *Recherche* comme l'allégorie médiévale qui exige une double lecture. Le procédé de la personnification y est combiné étroitement à celui de l'invention métaphorique. La « quête de la Rose » est la métaphore directrice de l'œuvre qui non seulement accompagne le mouvement du désir amoureux, mais qui préfigure à un niveau plus profond l'esthétique de déploiement à laquelle le narrateur veut aboutir. Le leitmotiv des Epines roses, synthèse de l'odyssée amoureuse et de l'épopée florale, éclaire le clivage intrinsèque dans le roman entre théorie et démonstration. L'esthétique idéale, exposée par le narrateur théoricien, le premier volet de l'Adoration perpétuelle dans le salon-bibliothèque de Guermantes, et l'esthétique originale, déployée en filigrane par le poète-peintre, qui aboutit à la Rosace, grande figure de l'Adoration perpétuelle. Mlle de Saint-Loup est le « véritable fruit des amours infernales si longtemps

---

<sup>4</sup> (R<sup>2</sup> IV, 608) : « [...] Avec quel charme je pensais à tous nos voyages avec cette Albertine dont j'allais demander à Mlle de Saint-Loup d'être un succédané ».

<sup>5</sup> Yvan Farron, « Les à-côtés de la *Recherche* ou la traduction perpétuelle », dans *BMP* N° 57, 2007, Farron commente le volume *Nachgelassenes und Wiedergefundenes de Marcel Proust*, édition établie par Luzius Keller, Francfort, Suhrkamp, 2007. Cette édition de textes antérieurs frappe par son aspect fragmentaire, mais « le choix opéré par Keller montre que tous les thèmes importants de l'œuvre à venir sont présents dans ces textes, auxquels manque encore une forme propice à les mettre pleinement en valeur », pp. 23-29.

<sup>6</sup> *Rosarium* : latin médiéval : guirlande de roses dont on couronnait la Vierge (en bleu), (Le Petit Robert, mise à jour de l'édition, juin 2001, p. 2241).

stériles », comme le formule Butor<sup>7</sup>, car le narrateur ne peut rejoindre le « véritable objet de son désir » que par la catharsis de l'œuvre d'art (R<sup>2</sup> IV, 609). La fin de l'odyssée amoureuse s'achève sur la même complémentarité du rose et du bleu qui entourait les rêves sur les grappes de fleurs sans nom du côté de Guermantes (R<sup>2</sup> I, 170).

### *Le poète à l'école de la peinture moderne*

Du point de vue pictural, le contraste simultané du rose et du bleu marque, aussi bien chez Proust sur la côte normande, que chez Mondrian sur la côte zélandaise, une rupture avec la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans leur recherche de critères nouveaux, les peintres, réunis généralement sous le nom « d'Art moderne »<sup>8</sup>, abandonnent la palette réaliste et naturaliste avec ses ocres, bruns et verts sombres, pour utiliser de nouvelles couleurs, grâce à des innovations techniques et les théories du chimiste Eugène Chevreul<sup>9</sup>. Dans l'esthétique proustienne, évoluant du classicisme moderne au modernisme classique, cette complémentarité de l'adolescence correspond à la rénovation de la palette de base des premiers peintres impressionnistes suivis par les fauves, prélude dans la vocation du héros d'une période de grande créativité, étape intermédiaire vers un art plus abstrait.

La touche rose, qui se manifeste dès le début du cycle comme le signe de la passion, se détache invariablement sur le fond bleu de la scène artistique. Cette dominance du bleu, le signe de l'infini et de l'illimité, semble bien une étincelle de la massive promotion du bleu au Moyen Age et qui dure dans l'Occident jusqu'à nos jours. Le bleu représente le durable, puis qu'il ne connaît pas de succédanés, ne change pas d'objet, étant emblématique du désir de la Mer(e), sans bornes et sans cadres. En même temps le bleu ou l'azur indique l'océan, voire la mer ou l'eau plus en général, se confondant parfois avec le lait, l'élément matriciel de l'imaginaire du romancier<sup>10</sup>. Et *last but not least*, des visions d'azur, de « vif et de profond azur » traduisent l'éblouissement, lié au sentiment de félicité qui accompagne la naissance de l'amour<sup>11</sup> et le premier moment de l'épiphanie, notamment dans les expériences des pavés et de la serviette empesée, qui ramènent au narrateur, réparti dans leurs pans et leurs cassures, les jours oubliés de Venise et de Balbec (R<sup>2</sup> IV, 445-447).

### *Proust et Mondrian : une « position intermédiaire »*

Le clivage entre esthétique théorique, basée sur l'essentialisme, et esthétique originale, qui suit son cours et subit les influences de l'esthétique contemporaine, explique le rapprochement de l'œuvre proustienne de celle de Mondrian et d'autres artistes comme nous avons relevé dans l'introduction<sup>12</sup>. Compagnon<sup>13</sup> constate chez les fondateurs de l'art abstrait, Kandinsky, Mondrian et Malevitch, la même « relation déroutante », cette même « tension », parce que « ces peintres auraient recouru à la plume pour justifier par des théories surannées ou des philosophies démodées

---

<sup>7</sup> Butor, op. cit., pp. 42-43.

<sup>8</sup> Gombrich, op. cit., Ch. 26 *A la recherche de critères nouveaux . La fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 536-538. Selon Sir Ernest : « On pourrait considérer les impressionnistes comme les premiers « modernes » parce qu'ils ont défié certains principes essentiels enseignés dans les académies. Mais à y bien réfléchir, ils continuaient à admettre les idées traditionnelles depuis la Renaissance sur le véritable but de l'art. [...] C'est Cézanne, au début maître impressionniste lui-même, qui trouve des solutions aux problèmes artistiques renouvelés. Il poursuivait seul (comme Proust en littérature) une lutte constante et passionnée pour exprimer dans sa peinture l'idéal de perfection artistique qui l'habitait ».

<sup>9</sup> Eugène Chevreul, « De la loi du contraste simultané des couleurs... », Paris, 1839, cité par Brusatin, op. cit., p. 183.

<sup>10</sup> Miguet-Ollagnier, op. cit., Ch. IV L'eau, l'élément matriciel de l'imagination proustienne, pp. 177-195. L'auteur y analyse les constellations mythiques qui se rattachent plus ou moins clairement à l'eau.

<sup>11</sup> « Le souvenir de leur éclat (des yeux de Gilberte) se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puis qu'elle était blonde [...] » (R<sup>2</sup> I, 139).

<sup>12</sup> Voir l'Introduction à cette étude, p. 18.

<sup>13</sup> Compagnon, dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 12.

leur pratique moderne », le passage du cubisme vers l'art abstrait. Or, ce décalage asymétrique serait justement la caractéristique qui distingue les « modernistes classiques » de l'avant-garde (historique), comme le surréalisme par exemple qui suit immédiatement la période que nous avons essayé de mieux définir et qui se situe à l'horizon du troisième paradoxe de « l'esthétique du nouveau » avec le premier *Manifeste du surréalisme*<sup>14</sup>.

Cependant, à l'horizon du second paradoxe, certains artistes occupent une position intermédiaire, car le rapprochement cité nous semble poussé trop loin dans le cas de Kafka et de Malevich. On pourrait rapprocher la *Rosace sur fond blanc*<sup>15</sup>, le titre à valeur emblématique que nous avons choisi pour définir l'esthétique proustienne à cheval entre classicisme moderne et « modernisme classique », au *Carré noir sur fond blanc*. Mais l'écart entre ce *Carré noir* (1915) de Malevitch et son *Carré blanc sur fond blanc*<sup>16</sup> de 1918, où l'art « suprême » aboutit, sous l'influence du nihilisme russe, à sa limite « extrême », nous semble trop grand. La figure de la rosace peinte sur le mur blanc reste classique par sa forme géométrique, le motif du cercle dans le carré destiné à exprimer l'harmonie universelle. La relation entre lignes et dessin, reste conforme à l'idéal exprimé par Aristote : « Celui qui jetterait au hasard les couleurs les plus belles ne charmerait jamais la vue comme celui qui a simplement dessiné une figure sur un fond blanc »<sup>17</sup>. Cependant, ce qui fait la modernité de cette figure, c'est la synthèse entre la Rose, comme Fleur, Femme, Vitrail et Couleur. Le rose indomptable, comparable à la « folle du logis, fille du rêve et de l'inconscient »<sup>18</sup> revient « sublimé » et « désincarné » en tant que couleur-signe esthétique à la fin du roman pour rendre visible le temps incolore.

Par contre le rapprochement établi dans le dernier paragraphe de notre étude entre l'esthétique proustienne et celle de Mondrian, montre une voie parallèle vers l'abstraction. Par un besoin constant de composition et la volonté de créer des mondes clos, des pans disposés dans l'espace, assemblés dans des plans que l'on peut regarder mais ni connaître, ni mesurer, les deux artistes, après une période assez longue de pastiches et de tâtonnements avant de se libérer des contraintes de la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, aboutissent au sommet de leur art, dont les *Compositions au rose, rouge, jaune et bleu* ressemblent encore le plus à des vitraux modernes.

Or, l'art de Proust, même en flirtant avec l'avant-garde, reste greffé sur la tradition. L'on ne pourrait jamais couper sa modernité de l'épithète « classique », ni de « gothique » ou de « baroque »<sup>19</sup>. Par sa forme démesurée, la phrase proustienne est considérée comme une « phrase baroque », pas « une monstruosité », selon la conception ancienne du baroque, ou une *varietà del brutto*, mais selon la révision théorique du concept baroque<sup>20</sup>. Ensuite la place accordée au jeu, au théâtre et à la thématique des fleurs desséchées, de la flamme et des ruines, rattache le roman proustien à l'art baroque. La recherche du héros est placée dès le début sous le signe de l'épine rose qui fleurit sur les ténèbres du tilleul. Ce *tenebroso* baroque semble bien mettre en scène une vie où, selon Buci-Glucksmann, « qui voyant la rose en voit aussi l'épine »<sup>21</sup>. La cathédrale gothique illustre et renferme le dualisme de l'entreprise romanesque proustienne : les formes qui

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> La « rosace peinte sur le mur blanc » du restaurant à Rivebelle sera l'emblème de l'œuvre à venir.

<sup>16</sup> Brusatin, op. cit., p. 142. L'auteur cite ici, à tort nous semble-t-il, « l'intention préabstraite qu'eut Van Gogh de peindre du blanc sur un mur blanc ».

<sup>17</sup> Ibid., p. 80.

<sup>18</sup> Houppermans, dans « Proust et les couleurs », *MPA-I*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, p. 157. C'est ainsi que les partisans de la netteté considéraient la couleur.

<sup>19</sup> Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, op. cit., pp. 77-85 ; Worringer découvre des parentés insoupçonnées entre des manifestations historiques, tenues jusqu'alors pour irréductibles, entre le gothique et le baroque.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Buci-Glucksmann, op. cit., p. 176. Voir aussi Ernst van Alphen, *Barokke vertellingen*, Universiteit van Leiden, 2001 (oratie).

pèsent, qui consolident, et les formes qui s'envolent<sup>22</sup>. Si l'on conçoit la *Recherche* comme le roman de l'entre-deux, ce n'est pas seulement la tension entre deux siècles qui marque l'esthétique proustienne, mais encore celle entre classicisme et baroque. La rosace fut la figure par excellence pour opérer une synthèse entre Rome et Babel<sup>23</sup>, entre unité et vision compartimentée.

### *Un roman inimitable et inclassable*

Malgré les références à toutes les époques, Proust appartient avant tout à la sienne : à ce début tumultueux du XX<sup>e</sup> siècle, marqué, après l'optimisme de la Belle Epoque finissante, par l'incertitude, le doute, la tentation du Néant et un nouveau mal de siècle. La réponse à cette époque de crises qu'on formulait au sein de la *NRF*, c'était de rester au-delà de la mêlée en créant l'œuvre d'art comme monde autonome, régi par ses propres règles. La poétique du classicisme moderne, qui marque les débuts du roman, change au cours de l'écriture sous l'influence de l'esthétique contemporaine, notamment par la peinture d'avant-garde, pour devenir une esthétique où la modernité a la dernière parole. « Glorieuse osmose » ou « fissuration infinie » ?<sup>24</sup> : « Quel faux problème ! » dirait Tadié, comme pour répondre à la question si Proust met en scène des « drames » ou des « spectacles »<sup>25</sup>. Avec la composition en rosace, Proust réalise une synthèse disjonctive : osmose glorieuse dans l'égrenage des fleurs rosacées, qui aboutit à la révélation de la Rosace, véritable apothéose du roman, mais fissuration infinie dans l'entre-deux, la partie de la divergence, car une structure n'est jamais inséparable de sa thématique à ordonner.

Mais revenons à la question concernant la périodisation du roman de Proust et si le concept *Modernisme classique* proposé serait la meilleure notion pour classer un roman qui, en faisant partie d'une période de domination européenne, constitue un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Que *l'opus magnum* de Proust soit « inimitable », nous serons la dernière à le nier, répétant avec Tadié « qu'un chef-d'œuvre est un désastre »<sup>26</sup>, mais « inclassable », nous semble une notion inacceptable dans l'histoire littéraire d'une période européenne complexe mais, dans sa première acception, bien délimitée : le *Modernisme classique*.

L'ambiguïté du roman proustien réside dans une tension toute intérieure entre classicisme et modernité. Comme pour Flaubert, préoccupé de style, de qualité intrinsèque, avant toute chose, l'écriture devient au fur et à mesure de sa progression un travail potentiellement inachevable, une torture qui allait jusqu'à l'épuisement physique. Ce dont rêvait Proust, l'idéal classique du grand cercle, et ce sur quoi il a tenu jusqu'à la fin, c'était l'œuvre englobante, structurée à l'image de la Rosace. Rainer Warning met également l'accent sur « cette volonté de structure fermée, qui embrasse tout », reflétant la profonde admiration de Proust pour l'art classique, omniprésent dans la *Recherche*, mais il souligne en même temps que le roman est saturé de ce XX<sup>e</sup> siècle qui s'ouvre : « double polarité qui confère à ce texte son caractère excitant »<sup>27</sup>.

Aussi les notions « modernité » et « moderne », que la critique d'expression française adopte pour caractériser une œuvre dont la force réside justement dans les grandes rénovations que Proust a réalisées dans le genre romanesque, ne sont-elles pas si mal choisies. Ces termes ont l'avantage qu'ils peuvent inclure par la largeur du concept tous les traits « modern – ismes », inhérents à une œuvre éclectique d'une telle envergure, mais en même temps celles-ci ont le désavantage d'exclure justement les vestiges de la tradition classique « au sein de laquelle et grâce à laquelle Proust est devenu grand »<sup>28</sup>. Ces termes ont donc, malgré leur utilité globalisante,

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid., p. 74 ; Rome, ou le principe d'unité, affronte Babel, le symbole éternel de la dispersion.

<sup>24</sup> Houppermans, dans « Les poses de Marcel Proust dans l'œuvre de Renaud Camus », *MPA-VI*, 2008. L'auteur y pose cette même question pour *Les Eglogues* de Camus, p. 221.

<sup>25</sup> Tadié, dans *Proust et le roman*, op. cit., p. 394.

<sup>26</sup> Ibid., p. 435.

<sup>27</sup> Rainer Warning, dans *Marcel Proust, Ecrire sans fin*, CNRS Editions, 1996, p. 19.

<sup>28</sup> Ibid.

l'inconvénient de ne pas indiquer clairement une période littéraire bien délimitée, pour laquelle la critique anglo-saxonne inventa un nom et établit un code afin de pouvoir réunir un certain nombre de grands écrivains européens et américains, ayant comme trait dominant la conception de l'autonomie de l'œuvre d'art.

Le manque d'une notion univoque et adéquate pour classer des écrivains comme Proust, Gide, Valéry et Cocteau, explique non seulement les rubriques disparates dans les manuels de littérature française, mais également le *hiatus* dans l'historiographie européenne citée, où manque justement la période du *classicisme moderne*, précurseur du *modernisme classique*. Notons aussitôt que les notions anglo-saxonnes *Modernism/modernism* ont également le désavantage d'être vagues. En mettant l'accent sur la modernité des œuvres, le retour aux valeurs classiques n'est pas toujours évident pour ceux qui abordent l'histoire de la littérature. Un terme comme « Modernisme européen » gagnerait aussi en clarté en y ajoutant l'épithète « classique ».

En réservant « modernisme classique » comme notion transhistorique définie plus haut, nous résumons pour conclure les avantages de la notion « Modernisme classique », avec majuscule, pour indiquer la période littéraire entre 1910 et 1940, définie au début de cette étude<sup>29</sup> : 1. Elle éclaire la dichotomie inhérente à la période littéraire, définie dans la première partie de cette étude ; dialectique entre classicisme et modernité qui est aussi celle de la *Recherche* ; 2. En remplaçant la notion ancienne de la *NRF* : « classicisme moderne » ou « nouveau », excellente en soi, mais tombée en désuétude ces dernières années, l'accent se déplace du classicisme à la modernité, ce qui, dans le cas de Proust, permet d'accentuer la modernité du roman proustien, marqué par la rénovation continue de procédés anciens 3. Une acception du concept « Modernisme classique », aussi bien par la critique anglo-saxonne que francophone, pourrait mettre fin à une divergence de concepts qui complique une historiographie européenne univoque. Dans une future historiographie européenne, malgré les difficultés qu'une telle entreprise représentera, Modernisme classique comme période intermédiaire, entre le Symbolisme d'une part et l'Avant-garde de l'autre, permettrait justement de combler la lacune constatée, aussi bien dans le *Précis* que dans le schéma de Weisstein<sup>30</sup>, et de rassembler en pleine lumière et sous le même label les grandes réussites littéraires des romanciers et poètes cités au début de cette étude.

---

<sup>29</sup> Le concept « modernisme classique » comme notion transhistorique semble correspondre à celui de « modernisme antimoderne », le seul modernisme digne de ce mot au début de notre siècle, selon Milan Kundera (*Le Monde*, 4-7-2001). Compagnon défend et démontre la vérité historique de cette notion dans son étude *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Editions Gallimard, 2005. Il y propose de nommer *antimodernes* : « cette tradition essentielle parcourant les deux derniers siècles de notre histoire littéraire, c'est-à-dire les écrivains français « modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent encore à contrecœur : modernes déchirés ou encore modernes intempestifs ». Ce « jeu antimoderne », « jeu français, mais aussi jeu européen » eût été rompu, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, par les horreurs de la deuxième Guerre mondiale, mais en relisant Barthes, Compagnon reconnaît en lui un « antimoderne classique », à la Baudelaire, à la Flaubert ». Voir l'Introduction, p. 32.

<sup>30</sup> Cité à la fin de la première partie, Ch. 2.