

TABLE DES MATIÈRES

Table des abréviations	8
Introduction	9

PREMIÈRE PARTIE. MODERNISME ET MODERNITÉ

Chapitre I. Le classicisme moderne en France	25
1.1 Conditions sociohistoriques	25
1.1.1 La Grande Guerre : le début des temps nouveaux	25
1.1.2 Le nouveau mal du siècle	26
1.2 Fondation et poétique de la <i>NRF</i>	28
1.2.1 La date de 1908	28
1.2.2 La naissance de la <i>NRF</i>	29
1.2.3 Autonomie et désintéressement	31
1.3 La crise du roman et le rôle de la <i>NRF</i>	33
1.3.1 Le rôle de la <i>NRF</i>	33
1.3.2 La crise de la critique	34
1.3.3 La crise du roman	34
1.3.4 Le classicisme moderne : une variante française du « modernisme anglais »	37
Chapitre II. Modernisme ou modernité	39
2.1 Quelques considérations terminologiques	40
2.1.1 Le début de la modernité	40
2.1.2 « Moderne », « Modernité », « Modernisme »	41
2.1.3 Modernité et Avant-garde	42
2.2 Modernisme, Modernité et Avant-garde	44
2.2.1 La divergence de concepts	44
2.2.2 Un bilan : Le tournant du siècle/The turn of the century	45
2.2.3 Les origines de l'Europe littéraire	47
2.2.4 Une historiographie européenne	50
2.3 Modernisme ou modernité : « Modernisme classique »	52
2.3.1 Le « Modernisme européen » : une période riche mais controversée	52
2.3.2 Datation et périodisation	53
2.3.3 Le schéma de Weisstein	55
2.3.4 Modernisme ou modernité : Modernisme classique	56

Chapitre III. La Recherche entre classicisme et modernité	59
3.1 Proust et ses prédécesseurs	59
3.1.1 <i>La Recherche</i> : « Aux confins du symbolisme »	59
3.1.2 Proust entre deux siècles	66
3.1.3 Réalisme, Balzac et Flaubert	69
3.2 Le classicisme moderne de la <i>Recherche</i>	73
3.2.1 Le « rêve grec » ou « antique »	73
3.2.2 Le classicisme de Proust	74
3.2.3 Un classicisme « baroque » ?	75
3.2.4 La modernité de Proust	77

**DEUXIÈME PARTIE. LE CLASSICISME MODERNE DE LA RECHERCHE.
AUTONOMIE ET COMPOSITION**

Introduction	83
-------------------------------	----

Chapitre IV. Classicisme moderne et autonomie de l'œuvre d'art	85
4.1 Autonomie et non-engagement	85
4.2 L'affaire Dreyfus	88
4.2.1 La première crise de conscience	88
4.2.2 Adaptation romanesque de l'affaire Dreyfus	89
4.3 La Grande Guerre	90
4.3.1 Adaptation romanesque de la Guerre	90
4.3.2 Autonomie et distanciation	92

Chapitre V. Composition et architecture médiévale	97
5.1 Une œuvre composée	98
5.1.1 Composition et genre	98
5.1.2 Une histoire de vocation : un roman d'apprentissage	101
5.1.3 Linéarité <i>versus</i> circularité	102
5.1.4 Composition et instance narrative	103
5.1.5 Parallèle(s) entre narrateur et auteur	106
5.1.6 Le roman de l'inconscient	108
5.2 Composition et cathédrale	112
5.2.1 L'architecture médiévale	112
5.2.2 L'image de la cathédrale	114
5.2.3 Les deux tours de l'œuvre-cathédrale	115
5.2.4 La cathédrale inachevée	117
5.2.5 La façade gothique	121
5.2.6 Le roman de la rose	122

Chapitre VI. La rosace : une idée de perfection formelle	125
6.1 Composition en rosace : l'unité	126
6.1.1 Une construction en rosace	126
6.1.2 Cercle(s) et cycle(s)	128
6.1.3 Un cercle virtuel ?	130
6.1.4 L'unité de l'œuvre	132
6.1.5 La multiplicité dans l'unité	133
6.1.6 Une vision compartimentée	137
6.2 Composition en rosace : la multiplicité	138
6.2.1 Vision compartimentée ou morcellement volontaire	138
6.2.2 Autonomie et unité des segments narratifs	141
6.2.3 Chapitre et épisode	142
6.2.4 Morceau et fragment	145
6.2.5 La phrase longue : un morceau autonome	147
6.2.6 La modernité de la vision compartimentée	152
6.3 Le morceau interpolé ou le jeu citationnel	154
6.3.1 Le morceau interpolé	154
6.3.2 L'enfer de Dante	156
6.3.3 Le motif de l'homme enchaîné	158
6.3.4 Prométhée sur son strapontin	160
6.3.5 Les Amours d'Herculanum	164
6.3.6 Le libre jeu du motif interpolé	170
Chapitre VII. Une composition en rosace : la scène des tilleuls	175
7.1 Une scène-rosace ou scène-étoile	175
7.1.1 La scène proustienne	175
7.1.2 Présentation de la scène des tilleuls	177
7.1.3 Autonomie et unité	178
7.1.4 Une scène visuelle	180
7.1.5 Au centre de la scène	181
7.1.6 Le motif de l'enchâssement	182
7.2 La scène des tilleuls : la multiplicité	185
7.2.1 Multiplicité et transversalité	185
7.2.2 Tilleuls et madeleine	186
7.2.3 Tilleuls fanés – tilleuls vivants	188
7.2.4 Tilleuls – aubépines	190
7.2.5 – Visite à la tante – visite à l'oncle	196

**TROISIÈME PARTIE. VERS UN MODERNISME CLASSIQUE
PAR LA VOIE DE L'ABSTRACTION**

Introduction. Le poète à l'école de la peinture	203
Chapitre VIII. La genèse du monde romanesque ou la remontée à la lumière	209
8.1 La technique du clair-obscur et la palette antique	209
8.1.1 Les réveils ou la genèse du monde romanesque	209
8.1.2 Entre l'obscur et le clair	212
8.1.3 Le thème du soleil couchant	215
8.1.4 Le vernis du maître	219
8.1.5 Le rouge dramatique de Rembrandt à Munch	222
8.2 La lanterne magique et les vitraux : préfigurations de l'œuvre-cathédrale	224
8.2.1 <i>Les Mille et Une Nuits</i>	224
8.2.2 La lanterne magique	227
8.2.3 Le motif des vitraux	229
8.2.4 L'introduction de la palette gothique	232
8.2.5 La magnificence du bleu	234
8-2-6 Vision compartimentée et vision des personnages	236
Chapitre IX. Combray et l'introduction des couleurs	239
9.1 Combray	242
9.1.1 Le doigt levé du jour	242
9.1.2 Au commencement était le blanc	243
9.1.3 Le blanc dans « Sur la lecture »	244
9.1.4 La genèse des épines blanches	246
9.1.5 Un blanc tacheté	248
9.2 Le côté de chez Swann – le blanc et le rose, les couleurs complémentaires de l'enfance	249
9.2.1 Les épines blanches dans le raidillon de Tansonville	249
9.2.2 La découverte de l'épine rose	252
9.2.3 Gilberte entre le rose et le roux	254
9.2.4 Du rose aux roses	257
9.2.5 La dernière rose du roman	259
9.2.6 Les aubépines et la blanche sonate	260
9.3 Le côté de Guermantes	263
9.3.1 Le jaune	263
9.3.2 La complémentarité du jaune et du bleu	265
9.3.3 La rêverie sur les Guermantes	269
9.3.4 « Le nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords »	272

9.4 La genèse du monde mondain ou la scène de la baignoire . . .	274
9.4.1 Du rouge dramatique au « velum rouge » du spectacle . .	274
9.4.2 L'avant-scène de l'Opéra	276
9.4.3 La scène de la Baignoire	276
9.4.4 La genèse du royaume fabuleux	278
9.4.5 La palette antique	279
9.4.6 Le blanc	280
9.4.7 Une scène comique	282
9.4.8 La palette de la mort et le rouge sublimé	285
9.4.9 L'art du théâtre	287
Chapitre X. Vers l'abstraction	289
10.1 Combray ou la rupture avec la tradition	291
10.1.1 Winterswijk ou la rupture avec la tradition	294
10.2 Balbec : une étape intermédiaire	297
10.2.1 La complémentarité de Balbec	297
10.2.2 La Vierge : du rose au bleu	298
10.2.3 Le lever du soleil ou le matin de la création	299
10.2.4 Bleuets et coquelicot	302
10.2.5 Le désir de Mlle de Stermaria	303
10.2.6 La roseraie de Balbec	305
10.2.7 L'atelier en plein air	306
10.2.8 Le tableau est le théâtre de la couleur	307
10.2.9 Le rôle d'Elstir	310
10.2.10 Dombourg : l'étape intermédiaire de Mondrian	312
10.3 Venise ou le vitrail vivant	317
10.3.1 La rose éternelle	317
10.3.2 Le Bal de têtes et l'Adoration perpétuelle	319
10.3.3 Venise ou la ville gothique	321
10.3.4 Le baptistère de Saint-Marc	323
10.3.5 Le rouge <i>Septuor</i>	325
Conclusion. La rosace sur fond blanc	337
Bibliographie	345
Index des noms de personnes	355
Index des personnages	361
Index des lieux	363
Index des thèmes et des notions	365
Table des matières	371