

Du bon usage de la mort chez Barrès et Proust

Edward Ousselin

Western Washington University

Abstract: Maurice Barrès et Marcel Proust firent tous deux, mais chacun à sa façon, un usage abondant de la mort en tant que procédé et thématique littéraires (et, dans le cas de Barrès, politiques). Je propose d'examiner certaines variantes de cet usage à travers leurs approches divergentes en ce qui concerne la représentation de deux éléments — une ville célèbre et un événement historique cataclysmique — qui occupent chacun une place importante dans leurs écrits respectifs : Venise et la Première Guerre mondiale.

Keywords: Maurice Barrès – Marcel Proust – Venise – Première Guerre mondiale – mort

Il n'est point d'intensité suffisante où ne se mêle pas l'idée de la mort. (Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort* II, 101)¹

[N]ous disons la mort pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes. (Proust, *La prisonnière* III, 703)

Deu d'années séparent Maurice Barrès (1862–1923) et Marcel Proust (1871–1922). Le premier connut le succès et la célébrité littéraire très tôt, grâce à la trilogie romanesque du « Culte du Moi » : *Sous l'œil des barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *Le jardin de Bérénice* (1891). Le nouveau « prince de la jeunesse », héraut de l'individualisme anticonformiste, allait pourtant rapidement évoluer vers le déterminisme nationaliste du « Culte de la terre et des morts » qui se développa dans sa seconde trilogie, le « Roman de l'énergie nationale » : *Les déracinés* (1897), *L'appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902)². La carrière politique de Barrès débuta tout aussi précocement, puisqu'il fut élu député (boulangiste) dès 1889, à l'âge de 27 ans.

¹ Sauf indication contraire, la pagination renvoie à *L'œuvre de Maurice Barrès*.

² L'évolution de Barrès vers l'ultranationalisme est clairement visible dans son œuvre littéraire comme dans ses activités politiques : « À partir de 1896–1897, un tournant s'amorce, définitif ; le

La célébrité littéraire que Barrès acquit très tôt de son vivant (et qui contribua à son élection à l'Académie française en 1906) fut cependant suivie par un déclin rapide et durable après sa mort. Autrefois loué pour le raffinement de son style, l'auteur de *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902) est de nos jours surtout connu pour ses malencontreux engagements politiques (boulangiste, antidreyfusard, antisémite, revanchiste, voire préfasciste)³. Pour l'essentiel, la réputation littéraire de Proust a suivi un cheminement inverse. Son premier livre, *Les plaisirs et les jours*, un recueil de nouvelles publié en 1896, passa quasiment inaperçu⁴. Il ne connut véritablement la célébrité qu'en obtenant *in extremis* le prix Goncourt pour le deuxième volume de la *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), trois ans avant sa mort, depuis laquelle sa place dans l'histoire de la littérature mondiale n'a cessé de grandir.

Le statut que Barrès avait très tôt conquis dans le monde des lettres, par comparaison avec la consécration tardive de l'œuvre proustienne, permet en partie d'expliquer pourquoi, lors des obsèques de Proust (qui avait 51 ans), Barrès (qui n'avait que neuf ans de plus) a pu dire à François Mauriac : « c'était notre jeune homme » (193)⁵. Comme l'indique Mauriac, la relation de déférence⁶ que maintenait Proust vis-à-vis de Barrès ne constituait pas un cas isolé : « Proust dérobaît son propre génie dans la fumée de l'encensoir qu'il balançait au nez des hommes de lettres et des dames chez qui il dînait » (193). En dehors des rapports mondains entre les deux auteurs, que l'on peut constater à travers leur correspondance, et auxquels même l'Affaire Dreyfus ne mit pas fin⁷, Barrès servit initialement de modèle littéraire au jeune Proust, modèle qu'il cherchera plus tard à dépasser (voir Miguet-Ollagnier).

nationalisme de Barrès devient plus exigeant et se définit par rapport à l'ennemi irréductible et absolu : l'Allemagne » (Portes 194).

³ Depuis la publication des livres de Sternhell et de Soucy, Barrès fait l'objet d'un débat sur son rôle en tant que précurseur de l'idéologie fasciste. Voir à ce sujet les contributions plus récentes d'Eisenzweig (9–74) et de Slama.

⁴ Selon l'expression euphémique de Tadié, l'accueil que reçut *Les plaisirs et les jours* « ne fut pas triomphal » (313). À noter qu'une des nouvelles de ce recueil, « La mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie » (*Jean Santeuil* 9–28), annonce la conception « fragmentaire » de la mort qui sera développé dans la *Recherche*.

⁵ Comme le signale Fraisse (164–67), la formule barrésienne qui situait Proust en tant que « notre jeune homme » existait déjà du vivant de l'auteur de la *Recherche*, et était connue de lui (voir la lettre du 8 juillet 1915 de Robert de Montesquiou à Proust, *Correspondance* XIV, 187–88).

⁶ On peut par exemple comparer le ton quelque peu condescendant de Barrès dans sa lettre du 13 mars 1904 (« Proust ! Proust ! Marcel ! ») avec celui de Proust dans sa réponse (*Correspondance* IV, 88–90 et 92–94).

⁷ Des tensions apparaissent quelquefois entre les deux écrivains. Voir par exemple la lettre du 29 mai 1905 à Robert Dreyfus, dans laquelle Proust, faisant comme à son habitude preuve de circonspection envers un de ses modèles littéraires, laisse paraître sa gêne à avoir été assimilé à ceux qui, majoritairement juifs, « honnissaient Barrès » (*Correspondance* V, 180–81). Voir également la lettre du 10 juin 1905 à sa mère, où Proust annonce sa « solennelle réconciliation » avec Barrès, lors d'un dîner chez les Noailles au cours duquel il dit n'avoir « pas mâché de dures vérités politiques et morales » (V, 213–16). Comme l'indique l'*Index* de Yoshikawa et al., Barrès, ainsi que ses écrits, sont très présents dans la

Alors que Barrès mena tout au long de sa vie une carrière politique en parallèle avec sa fonction d'écrivain, Proust resta presque toujours en retrait des âpres débats politiques de son époque, ne faisant réellement preuve d'engagement (pour user d'un anachronisme) que durant l'Affaire Dreyfus. Il ne s'agissait pas d'une simple réticence de la part d'un asthmatique incapable de participer à de longues réunions politiques. Proust, contrairement à Barrès, ne concevait pas que sa vocation littéraire pût coexister avec de constantes activités politiques. L'extrême orientation partisane (qui contraste nettement avec le raffinement stylistique) de tant d'écrits de Barrès n'est sans doute pas étrangère au fait que son œuvre soit de nos jours si peu présente⁸.

Barrès et Proust firent tous deux, mais chacun à sa façon, un usage abondant de la mort en tant que procédé et thématique littéraires (et, dans le cas de Barrès, politiques). Je propose d'examiner certaines variantes de cet usage à travers leurs approches divergentes en ce qui concerne la représentation de deux éléments — une ville célèbre et un événement historique cataclysmique — qui occupent chacun une place importante dans leurs écrits respectifs : Venise et la Première Guerre mondiale. Comme on le verra, la mort est omniprésente chez Barrès, se développant selon deux modalités qui correspondent à deux périodes de son œuvre. Quant à la mort chez Proust, à la fois plus protéiforme et plus disséminée, elle participe pleinement, au même titre que la mémoire ou le temps, à la vaste construction narrative de la *Recherche*, dépassant ainsi le cadre de cet article à but comparatif.

Dans l'œuvre de Barrès, la mort est d'abord esthétisée, érotisée et ainsi associée à la tendance « décadente » du fin-de-siècle. Dans cette perspective, la « fièvre » que procure le voisinage de la mort et de ses signes annonciateurs (le dépérissement, le vieillissement, la maladie) a pour effet non pas d'étouffer, mais bien au contraire de rehausser les ineffables sensations suscitées par l'art et le désir sexuel : « Être périssable, c'est la qualité exquise. Voir dans nos bras notre maîtresse chaque jour se détruire, cela parfait d'une incomparable mélancolie le plaisir qu'elle nous procure » (*Du sang, de la volupté et de la mort* II, 101)⁹. Certains lieux délabrés, mais dotés d'un passé prestigieux, sont plus propices à de telles sensations sépulcrales. Au cours de ses nombreux voyages, Barrès trouva sous le climat lourd et chaud des villes espagnoles de Cordoue, Séville et

correspondance de Proust. Tadié décrit Barrès comme « un auteur qui a montré si peu de sympathie, si peu d'amitié, pour Proust » (64). Fraisse fait également ressortir l'asymétrie de la relation entre les deux auteurs : « Barrès conservera toujours des réticences à l'égard de Proust, malgré la prévenance constante que manifesterà ce dernier » (322). Notons toutefois qu'il serait faux de mettre systématiquement ces deux auteurs en situation d'opposition. Comme le signale Yuzawa, en ce qui concerne les débats sur la loi de séparation des Églises et de l'État, l'attitude adoptée par Proust « n'est pas très loin de celle de Maurice Barrès » (145).

⁸ La capacité de séduction du verbe barrésien n'a cependant pas totalement disparu, comme l'illustre le curieux portrait littéraire qu'a récemment dressé Billot.

⁹ « Barrès reprend ainsi l'image de la fleur du Mal, de la fleur malade qui n'est jamais plus grisante que lorsqu'elle agonise » (Leray 97).

Tolède un érotisme morbide et troublant qui correspondait à son idéal esthétique : « cette atmosphère de mort et de voluptés éphémères » (II, 96). Mais c'est en Italie, et tout particulièrement à Venise, ville lagunaire d'où émane une fièvre apparemment contagieuse, que se déploie le plus lyriquement cette fascination barrésienne : « La mort et la volupté, la douleur et l'amour s'appellent les unes les autres dans notre imagination » (*Amori et dolori sacrum* VII, 8). C'est dans la ville-musée décadente que Barrès entend avec délectation « le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort » (VII, 55). S'inscrivant dans une tradition littéraire établie au cours du dix-neuvième siècle¹⁰, Barrès faisait de Venise une ville captivante mais déchue, ne conservant plus que les ruines de son ancienne gloire : « les églises délitées, les vastes palais ruineux » (VII, 57). Lieu fantomatique et féminisé, la ville flottante semble dériver toujours davantage vers le néant, ce qui la rend d'autant plus séduisante : « Venise est devenue pour Barrès le théâtre d'une fascinante convivialité avec la mort » (Godo 203)¹¹.

Plus tard, avec le développement du « Culte de la terre et des morts », la mort se muera bizarrement en principe directeur, en guide d'action. Au lieu d'être érotisée, elle se transformera en une source d'exaltation héroïque. L'érotisme morbide, délicieusement langoureux mais essentiellement passif, laissera la place à la mort en tant qu'aiguillon au dépassement de soi, c'est-à-dire à une surprenante variété du vitalisme (qui ne doit rien à Bergson). De par ce déplacement discursif, la mort, n'étant plus située en tant qu'aboutissement, deviendra au contraire dans l'œuvre de Barrès un point d'origine, un réservoir d'énergie. Ce seront donc les morts qui commanderont aux vivants, la vie sera déterminée par la mort :

Quelque chose d'éternel gît en nous dont nous n'avons que l'usufruit, mais cette jouissance même est réglée par les morts. [...] Nous ne sommes pas les maîtres des pensées qui naissent en nous. Elles sont des façons de réagir où se traduisent de très anciennes dispositions physiologiques. (*Amori et dolori sacrum* VII, 127)

La notion barrésienne selon laquelle les morts pensent et agissent à travers leurs descendants, ces derniers n'ayant pour seul choix — évidemment factice — que celui d'accepter le déterminisme nationaliste incarné par leurs prédécesseurs défunts, est

¹⁰ Ruskin, qui influença tant Proust, avait contribué à cette tradition (*The Stones of Venice*). Voir à ce sujet les chapitres 3 et 6 du livre de Tanner. Pour une analyse de l'évolution de la thématique vénitienne dans la littérature française du vingtième siècle, voir Tabet. Mentionnons au passage *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann, célèbre nouvelle où l'on peut trouver une représentation de la ville italienne qui rappelle le décadentisme de Barrès.

¹¹ La troisième partie (« Mourir à Venise » 195–214) du livre de Godo détaille la représentation de Venise — féminisée, érotisée, haut lieu de décadence maladive — dans l'œuvre de Barrès.

notamment illustrée dans *Colette Baudouche* (1909), où l'humble héroïne éponyme¹², qui un temps paraît devoir céder à la tentation du germanisme dominant, ne peut en fin de compte que répondre à l'appel de « la vieille âme française, militaire et rurale » (VI, 169), de même qu'en son temps (mais avec d'autres méthodes et contre un autre ennemi) Jeanne d'Arc avait répondu à l'appel de Dieu¹³.

L'évolution d'une représentation esthétisée et érotisée de la mort à celle de la mort en tant que principe directeur des vivants accompagna la trajectoire politique de Barrès vers le déterminisme ultranationaliste. L'agitateur boulangiste, qui par antiparlementarisme prônait un régime autoritaire, devint un antidreyfusard acharné, avec des relents d'antisémitisme¹⁴, tout en consacrant ses efforts et l'indéniable qualité de son style littéraire au revanchisme, au devoir national qu'était pour lui la reconquête des provinces occupées par l'Allemagne depuis la Guerre franco-prussienne. Avant les tueries effroyables de la Grande Guerre, Barrès ne pouvait savoir à quel point il sous-estimait le coût humain de cette reconquête : « Il n'y faudra qu'un peu de sang et quelque grandeur dans l'âme » (« Un mauvais Français : M. Victor Tissot » I, 404)¹⁵.

C'est durant la Première Guerre mondiale que Barrès fera le plus complètement de la mort — principe le plus souvent abstrait dont soudainement les effets réels étaient partout visibles — une source de transports héroïques. Ne pouvant, de par son âge et son état de santé (tout comme Proust), servir sous les drapeaux, Barrès déploya une énergie inlassable à encourager l'ardeur guerrière de la nation à travers ses écrits. Voyant enfin s'accomplir son rêve revanchiste, tant que durèrent les combats il rédigea de tonitruants articles de propagande, en grande partie consacrés à la glorification des soldats morts pour la France¹⁶. Pour Barrès, la mort qui faisait quotidiennement son œuvre dans la boue gluante des tranchées contribuait efficacement à l'accomplissement du destin national : « Cette guerre des tranchées est sainte ; elle est tout imprégnée de sang, elle est tout imprégnée d'âme » (*Les traits éternels de la France* VIII, 301). N'étant plus

¹² La jeune Colette est également la représentante de la Lorraine, où naquit Barrès, qui, même s'il vécut la plus grande partie de sa vie à Paris, exalta sa « terre natale » — où se trouvaient ses morts — tout au long de sa carrière.

¹³ Le « Culte de la terre et des morts » de Barrès n'est nullement incompatible avec les sentiments religieux traditionnels : « Les Français se battent en état religieux. Les premiers, ils ont inventé l'idée de guerre sainte » (*Les traits éternels de la France* VIII, 310).

¹⁴ « Que Dreyfus soit capable de trahir, je le conclus de sa race » (*Scènes et doctrines du nationalisme* V, 149). C'est par ailleurs durant l'Affaire que Barrès appela ses adversaires dreyfusards des « intellectuels », épithète qu'il voulait méprisant mais qui a rapidement pris son acception moderne.

¹⁵ Pour sa part, Proust ne semble pas s'être bercé d'illusions au début du conflit : « des millions d'hommes vont être massacrés dans une *Guerre des Mondes* comparable à celle de Wells » (lettre à Lionel Hauser, le 2 août 1914, *Correspondance* XIII, 283).

¹⁶ Ces articles, publiés dans *L'Écho de Paris*, puis réunis dans *Chronique de la Grande Guerre*, valurent à Barrès la durable réputation de « rossignol du carnage » (Rolland 131). L'Union sacrée durant la guerre fut par ailleurs pour Barrès l'occasion de se réconcilier avec tous ceux — juifs, protestants, radicaux — qu'il avait combattus politiquement. Cette nouvelle communion sépulcrale fut exprimée dans *Les diverses familles spirituelles de la France* : « Nos diversités disparaissent au 4 août 1914 » (VIII, 325).

érotisée, la mort s'était divinisée, appelant les vivants à toujours plus de sacrifices¹⁷. Dans le contexte d'une guerre dont le niveau de violence et de mortalité était sans précédent, le « Culte de la terre et des morts » pouvait s'appliquer pleinement, en surélevant la mort au-dessus de la vie.

Face à l'hécatombe ininterrompue des années de guerre, la logique barrésienne aboutit à faire des morts les tuteurs des vivants, à leur permettre de prendre des décisions d'outre-tombe : « Comment maintenir la pensée, la volonté, la voix des morts de la guerre ? Est-il possible que la patrie et leurs familles soient privées de ces appuis, de leurs pensées si claires ? J'ai répondu en réclamant le *suffrage des morts* » (le 7 novembre 1916 ; *Chronique de la Grande Guerre* IX, 21 ; italiques de Barrès). Ce droit de vote accordé à titre posthume aux soldats tombés au combat, que Barrès (député de Paris de 1906 à sa mort) prôna sans succès à l'Assemblée nationale, se serait exercé à travers leurs survivants : épouse, parents. Chacune des 700 000 veuves de guerre (voir Vidal-Naquet) aurait donc pu voter, au nom et sans doute sous la direction spirituelle de son mari décédé. N'étant accordé qu'aux femmes qui reflétaient les vertus martiales de leur époux, dont l'âme restait apparemment vivante et active par leur entremise, ce droit de vote mortuaire n'était pas conçu comme un progrès social (et encore moins féministe), mais comme la confirmation, le signe visible de l'influence déterminante des morts sur les vivants.

Fidèle à son éthique ultranationaliste, Barrès fit de la Première Guerre mondiale une épopée qui mettait aux prises la civilisation et la barbarie, la lumière et les ténèbres. Dans ses textes, les innombrables soldats morts pour la France étaient non seulement héroïsés et sanctifiés, mais également réintégrés à travers leur sacrifice à une place privilégiée dans la vie de la nation. Tout au long de la Grande Guerre, la mort n'a donc fait qu'intensifier son emprise sur les écrits de Barrès, ainsi qu'elle sévissait jour après jour dans la réalité des tranchées. Ayant changé de nature depuis les débuts de sa carrière littéraire, la mort n'en restait pas moins prégnante dans tout ce que produisait Barrès. D'une représentation à l'autre (érotisée puis glorifiée), la portée, la solidité et la continuité de la dimension thanatologique n'ont jamais faibli dans l'œuvre barrésienne. Tel n'est pas le cas chez Proust.

Selon une anecdote rapportée par Céleste Albaret, Proust connut un moment de complétude, d'achèvement et sans doute de triomphe personnel qu'il communiqua avec fébrilité — « Maintenant, je peux mourir » (403) — lorsqu'il mit le mot « Fin » au bas d'une page manuscrite de la *Recherche*. Cette anecdote, qui laisse à penser que l'auteur parvint à mettre à jour et au point toutes les potentialités de son projet littéraire avant de succomber (contrairement à son personnage et lui-même auteur Bergotte), ne cadre ni avec le fait que Proust avait initialement rédigé ensemble les premières et les dernières pages de son projet (Tadié 672), ni avec son souci constant et obsessionnel de

¹⁷ En 1921, les dadaïstes parisiens firent le « procès » de Barrès pour son bellicisme antiallemand, l'accusant de « crimes contre la sûreté de l'esprit » (voir Bonnet).

remaniement et de réécriture qui ne prendrait fin qu'avec son décès (et qui plus tard donnerait tant de travail à ses éditeurs successifs)¹⁸, ni même avec une citation célèbre provenant du dernier volume de la *Recherche* : « Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de cathédrales restent inachevées ! » (*Le temps retrouvé* IV, 610). Cependant, ce schéma d'un point d'aboutissement (certes sans appel, mais dont l'heure semble en partie dépendre d'un choix) qui n'interdit pas la dilatation de l'œuvre, son expansion par strates successives et par le développement multidimensionnel de sa structure, peut servir de modèle à une description de certaines fonctions de la mort dans l'écriture proustienne.

Proust était, tout comme Barrès, fasciné par Venise¹⁹, mais évidemment pour des raisons différentes. C'est à Venise qu'a lieu l'événement dont la valeur révélatrice sera décrite dans *Le temps retrouvé* (IV, 445–46), la sensation de trébuchement sur des pavés inégaux qu'éprouve à nouveau le narrateur dans la cour de l'hôtel de Guermantes et qui lui permet d'apercevoir l'architecture de son œuvre future. Si pour Barrès, « la fièvre était dans Venise » (« La mort de Venise », *Amori et dolori sacrum* VII, 59), menant inéluctablement au déclin et à la mort (si esthétisée fût-elle), le narrateur proustien fait initialement de la ville lagunaire à l'histoire prestigieuse un lieu familier et rassurant, qu'il rapproche de Combray :

Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et — comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, les plus précieuses — j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche. (*Albertine disparue* IV, 202)

Venise, que le narrateur visite en compagnie de sa mère, et qui selon lui aurait beaucoup plu à sa grand-mère disparue, n'est pas dépeinte comme un lieu de séduction mortifère. Si le narrateur reste conscient du passé glorieux de la ville-république, de la délicate beauté de ses palais (qui sont pourtant souvent mal entretenus), il n'y ressent pas le redoutable frisson voluptueux qui fascinait tant Barrès. Plus tard, à Paris, le souvenir retrouvé du séjour à Venise, associé à celui du cadre spatiotemporel de son enfance, sera au contraire une source d'apaisement. Le narrateur y puisera non

¹⁸ Le corpus des variantes de la *Recherche* s'est considérablement élargi au fur et à mesure des découvertes. D'autre part, le livre de Mauriac Dyer remet en question l'idée même de l'achèvement du texte de la *Recherche*.

¹⁹ Dans une lettre essentiellement consacrée aux *Pierres de Venise* (1853) de Ruskin, Proust mentionne « le goût très vif que les Français d'aujourd'hui ont pour Venise dont Maurice Barrès » et insiste sur « Venise que j'ai tant aimée » (lettre à Auguste Marguillier, vers décembre 1904, *Correspondance* IV, 363–66).

seulement l'inspiration, la clé de son œuvre future, mais aussi le moyen de transcender l'angoisse que génère la perspective de la mort : « Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? » (*Le temps retrouvé* IV, 446). Ainsi apprivoisée, n'étant plus qu'une des contingences dont aurait à tenir compte le narrateur pour enfin réussir à écrire son livre, la mort, qui n'a néanmoins pas perdu de sa réalité, sera réintégré au processus d'écriture, aux côtés de la mémoire et du temps.

La représentation de Venise n'est pas homogène chez Proust, comme elle peut l'être chez Barrès. Durant son séjour, la traditionnelle dimension érotique de la ville n'échappe pas au narrateur, qui y trouve de furtifs plaisirs sexuels dans des quartiers moins touristiques et bien distincts des lieux célèbres qu'il visite avec sa mère²⁰. Il caresse même l'idée de remplacer Albertine (sans toutefois qu'elle ne cesse de lui manquer) par une toute jeune Vénitienne, qui échappera de peu au sort de nouvelle prisonnière qui lui était réservé. Quant aux conditions dans lesquelles se déroulera le départ de Venise, précipité par la décision de sa mère, elles laisseront un goût amer au narrateur réticent, pour lequel l'image de la ville aura été bouleversée : « La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise » (*Albertine disparue* IV, 231). Il est donc (provisoirement) déçu par la célèbre ville qui avait si longtemps occupé son imagination, de même qu'auparavant il avait pu l'être par la Berma (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* I, 437), par Bergotte (I, 537) ou par l'église de Balbec (II, 20–22). Plutôt qu'un théâtre ensorcelant où se joue la rencontre avec la mort, Venise devient une étape, comme tant d'autres pour le narrateur, de son cheminement vers la réalisation de son œuvre. Lieu de mémoire par excellence, mais au même titre que Combray (dont le souvenir sera également altéré, cette fois par les destructions de la Première Guerre mondiale), Venise acquiert chez Proust de multiples significations et voit sa représentation, conformément au schéma général de la *Recherche*, évoluer dans le temps, se distinguant ainsi de l'image fixe d'envoûtement funéraire que l'on trouve chez Barrès.

Proust, ainsi que Barrès, perçut les sanglants combats de la Première Guerre mondiale de relativement loin, de la capitale qui, si elle fut touchée sous forme de bombardements (y compris aériens) qui firent plusieurs centaines de morts, constituait dans l'ensemble un autre monde, un îlot partiellement protégé, par comparaison avec l'enfer des tranchées — ce que souligne le narrateur dans *Le temps retrouvé* : « Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris » (IV, 337)²¹. Cette distance

²⁰ En visitant le baptistère de Saint-Marc en compagnie de sa mère, le narrateur est frappé par l'adéquation du lieu avec la rassurante présence maternelle : « elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque » (*Albertine disparue* IV, 225).

²¹ En précisant que les soldats allemands ne se trouvaient qu'à « une heure d'automobile de Paris », mais qu'ils y étaient « immobilisés il est vrai par une sanglante barrière toujours renouvelée » (*Le temps retrouvé* IV, 351), le narrateur rappelle que la protection de la capitale nécessitait un sacrifice quotidien de vies humaines.

relative n'évita cependant pas aux Parisiens de profonds bouleversements dans leur vie quotidienne. Le narrateur décrit l'obscurité qui, une fois la nuit tombée, par mesure de sécurité contre les raids aériens, enveloppe la « ville-lumière » et qui l'empêche de trouver son chemin dans les rues désertes. Les ténèbres et le silence, produisant un effet à la fois sinistre et féérique, rappellent au narrateur les salles obscures où défilaient des images mouvantes :

[À] cause des ordonnances de police on éteignait brusquement toutes les lumières, [...] dans une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas [...] Paris était, au moins dans certains quartiers, encore plus noir que n'était le Combray de mon enfance. (IV, 313–14)

Comme dans le cas de Venise, ce que le narrateur discerne parmi les événements dévastateurs de la guerre est filtré à travers ses souvenirs d'enfance et comparé à des contextes peu martiaux²². Nulle trace d'épopée guerrière ni d'envolée patriotique, nul appel retentissant à venger les morts et à se conformer à leur volonté. Inutile d'insister sur le fait que la Grande Guerre est reflétée de façon fort différente dans l'œuvre de chaque écrivain. Alors que Barrès ne cessa d'écrire pour soutenir l'effort de guerre et pour commémorer ce qui constituait pour lui la geste sacrificielle des soldats tombés au champ d'honneur²³, la mort héroïque de Robert de Saint-Loup, « tué le surlendemain de son retour au front, en protégeant la retraite de ses hommes » (*Le temps retrouvé* IV, 425), représente dans l'œuvre de Proust le seul véritable exemple des effroyables pertes humaines de la Première Guerre mondiale. Soldat courageux et patriote, Saint-Loup évitait néanmoins de relayer la propagande ou le « bourrage de crânes » qui s'étalait dans les journaux et les discours de l'époque (et dont l'un des plus éloquents rédacteurs n'était autre que Barrès) : « Jamais homme n'avait eu moins que lui la haine d'un peuple [...] Pas de haine du germanisme non plus » (IV, 425)²⁴. Comme le souligne Christopher

²² Si le narrateur est conscient des souffrances subies par les poilus — « je savais que la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes » — cela ne l'empêche pas de dîner dans d'élégants restaurants parisiens, d'ailleurs pleins, à travers les vitrines desquels il peut apercevoir des soldats en permission, ce qui lui rappelle, comme à son habitude, un épisode de son enfance : « je souffrais comme à l'hôtel de Balbec quand les pêcheurs nous regardaient dîner » (*Le temps retrouvé* IV, 313). Le nombre de permissionnaires, souvent visiblement miséreux, était en effet si élevé à Paris à partir de l'été 1915 que les autorités militaires tentèrent de limiter l'accès à la capitale (voir Cronier 47–58).

²³ On peut constater un reflet satirique des nombreuses nécrologies que rédigea Barrès dans la « dureté presque triomphale » avec laquelle Charlus dresse la liste de ses contemporains défunts (*Le temps retrouvé* IV, 441).

²⁴ Cette description reflète ce qu'avait écrit Proust après la mort au combat de Bertrand de Fénélon, le modèle du personnage de Saint-Loup (lettre à Louis d'Albufera, peu après le 8 mars 1915, *Correspondance* XIV, 69–74).

Prendergast (200–02), l'épisode, empreint d'ironie distanciée, où le narrateur se retrouve à la maison de passe homosexuelle tenue par Jupien²⁵, où il épie à travers un œil-de-bœuf les ébats sadomasochistes du baron de Charlus (IV, 394) et où il écoute les conversations peu édifiantes des soldats en permission qui fréquentent ce lieu qui n'a rien de glorieux²⁶, est en tout point contraire à l'image barrésienne de la guerre en tant que croisade sublime.

Qu'il y ait eu ou non volonté de la part de l'auteur de la *Recherche* de souligner la distance politique et esthétique qui le séparait désormais de la frénésie belliciste et thanatophile de Barrès²⁷, il est frappant de constater à quel point sa représentation littéraire de la guerre diffère de celle de son ancien modèle. Cette différence découle de la conception proustienne du rôle de l'artiste, qui ne peut se départir de son devoir envers la vérité, même en temps de guerre :

Dès le début de la guerre M. Barrès avait dit que l'artiste (en l'espèce Titien) doit avant tout servir la gloire de sa patrie. Mais il ne peut la servir qu'en étant artiste, c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes, aussi délicates que celles de la science, de ne pas penser à autre chose — fût-ce à la patrie — qu'à la vérité qui est devant lui. (*Le temps retrouvé* IV, 467)

Il semble que l'immense événement historique qu'était la Grande Guerre n'ait pas fondamentalement bouleversé l'usage de la mort dans l'œuvre de Proust²⁸. Il convient donc de l'examiner brièvement en dehors de ce contexte.

Tandis que Barrès faisait de la mort un bloc, une réalité homogène et inamovible qui impose ses volontés aux vivants, Proust privilégiait ce qu'Aude Le Roux-Kieken décrit en détail comme une vision « fragmentaire » de la transition vers l'au-delà ou le néant. Selon cette conception fragmentaire, la mort accompagne chaque étape de la vie

²⁵ Le narrateur y est ostensiblement arrivé par hasard, au terme d'une longue déambulation, se « perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires » (*Le temps retrouvé* IV, 388), par une nuit où se déroulent des bombardements aériens. Dans la maison de passe, le narrateur-voyeur observe furtivement la flagellation de Charlus, tout comme il avait discrètement épié d'autres scènes de sexualité transgressive, à Montjouvain (*Du côté de chez Swann* I, 160) et entre Jupien et Charlus (*Sodome et Gomorrhe* III, 11).

²⁶ Le narrateur croit même y avoir aperçu Saint-Loup (*Le temps retrouvé* IV, 389). Plus tard, une fois rentré chez lui, il soupçonne que c'est à la maison de passe que Saint-Loup a perdu sa Croix de guerre (IV, 420). Détail que Proust ne devait sans doute pas ignorer, cette décoration militaire avait été instituée à l'instigation de Barrès, comme le signale une note (IV, 1246).

²⁷ Cette distance est également visible dans une lettre de Proust à Robert de Billy : « Les sources de l'héroïsme ne sont pas du tout celles que croit Barrès. Il en est qui ne sont pas très pures » (le 3 mai 1915, *Correspondance* XIV, 119).

²⁸ Il est par ailleurs excessif de voir dans le dernier volume du projet littéraire extraordinairement ambitieux qu'est la *Recherche*, projet initialement conçu bien avant la guerre mais nécessairement transformé à cause d'elle, une tentative de la part de Proust de « faire de son roman la Grande Œuvre de la Grande Guerre » (Mahuzier 21).

et chaque conséquence du passage du temps : changements successifs de l'individu, disparition progressive, présence mémorielle provisoire, oubli inévitable, éventuelle réapparition sous forme de mémoire involontaire, prolongement (rare) à travers une œuvre artistique²⁹. Sans nier la réalité du moment du décès, cette conception fait ressortir les multiples incidents où chacun, au fil de son évolution, abandonne un état antérieur de son existence : « Nous nous enterrons nous-mêmes avec nos souvenirs, nos aspirations, au fil du temps. Telles sont les réalités de la mort fragmentaire » (126)³⁰. Comme on le peut le constater, la fragmentation ou la dissémination de la mort n'offre guère de perspectives consolatrices, mais elle en répartit les conséquences, de façon inégale, parmi plusieurs étapes d'une vie, et donc d'un récit.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur allégorise ce processus sous la forme d'un dépouillement long et continu, participant à l'altération de chaque être vivant : « la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront » (II, 32). Dans *Le temps retrouvé*, les transmutations successives du narrateur en tant qu'individu sont décrites comme autant de stations funèbres : « Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois » (IV, 615). Par opposition à l'image du bloc massif barrésien, Proust différencie la mort, en établit des catégories, des variantes temporelles que le narrateur relate au fil de ses réminiscences : « Proust montre que, plutôt qu'une Mort, il existe des morts multiples » (Le Roux-Kieken 129).

Cette multiplicité atteint un niveau à la fois loufoque et lugubre avec les descriptions détaillées du vieillissement, antichambre de la mort, des personnages du « bal de têtes »³¹. Au cours de cette danse macabre, qui rend visible au narrateur éberlué les effets du passage du temps (y compris sur lui-même), certains hommes ont « déjà, comme on dit, un pied dans la tombe » et certaines femmes semblent « ne pas pouvoir retirer complètement leur robe restée accrochée à la pierre du caveau » (*Le temps retrouvé* IV, 516). Confinant au genre fantastique, la métaphore géométrique de la « parabole » métamorphose l'infléchissement des corps décatis en un inexorable cheminement

²⁹ « On dit quelquefois qu'il peut subsister quelque chose d'un être après sa mort, si cet être était un artiste et mit un peu de soi dans son œuvre » (*Albertine disparue* IV, 105). La *Recherche* inclut effectivement quelques exemples d'une éventuelle persistance posthume de cette présence artistique : « Vinteuil était mort depuis nombre d'années; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie » (*La prisonnière* III, 759) ; « Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? [...] De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance » (III, 693).

³⁰ Les diverses métaphores (végétales, animales, minérales) déployées par Proust dans un contexte thanatologique ont été recensées par Le Roux-Kieken. Voir également le chapitre 7 du livre de Bowie.

³¹ Comme le suggère Chardin (143), ces descriptions morbides peuvent évoquer les mutilations subies par les « gueules cassées » de la Grande Guerre.

descendant. À travers ces multiples illustrations de l'imminence de la mort, qui par un effet spéculaire renvoient au narrateur l'image de la sienne, le peu de temps qu'il lui reste pour produire son œuvre est abruptement matérialisé.

La mort a beau être fragmentaire, elle n'en reste pas moins « assujettie à certaines lois » (IV, 429) qui s'appliquent à tous ceux qui la côtoient. Que les personnages qui illustrent le plus vivement les conséquences de ces lois n'en soient guère conscients, ou ne veuillent pas en faire état, ajoute au niveau d'ironie résultant du contraste qu'établit souvent Proust entre les signes apparents de la mort et la trop commune tendance humaine à éviter d'en tenir compte. Même si Swann, à la fin du *Côté de Guermantes*, sait bien qu'il ne se porte pas « comme le Pont-Neuf » (II, 884), l'homme du monde qu'il est jusqu'au bout s'abstient de bousculer le cérémonial mondain, dans ce cas incarné par les chaussures rouges de la duchesse, qui ne fait aucune place à la reconnaissance par ses interlocuteurs de sa maladie et de sa mort imminente — et encore moins à une réponse affective.

Tout au long de la *Recherche*, qu'elle soit soudaine (Albertine, Saint-Loup) ou longuement pressentie (la grand-mère, Swann)³², la mort constitue un aspect essentiel de l'échafaudage temporel du récit, dont le déroulement non linéaire s'effectue en fonction des souvenirs fluctuants du narrateur : « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (*Le temps retrouvé* IV, 482). Comme le rappelle Le Roux-Kieken, il est possible d'interpréter l'ensemble du projet littéraire de la *Recherche* comme « une tentative pour écrire la mort, parvenir à la dire, tenter de la vaincre » (10). Dans la mesure où l'on peut comparer la *Recherche* à un *bildungsroman*, la perspective ou plutôt les étapes de la mort deviennent à la fois l'aboutissement de la vie du narrateur et la condition de la création de l'œuvre. La mort, entourée de tous ses signes annonciateurs, est ainsi conçue en tant que principe de révélation, donnant rétrospectivement un sens au néant apparent de la vie³³.

Dans la dernière partie de *La prisonnière*, saisi de crainte qu'Albertine ne soit partie (ce qui allait bientôt se réaliser), le narrateur se rappelle la maladie et le décès de sa grand-mère, établissant un parallèle entre son abandon possible par Albertine et sa propre descente vers la mort : « Était-je donc entré, moi aussi, en agonie ? Était-ce l'approche de la mort ? » (III, 905). Événement fragmentaire et déclencheur crucial, la

³² L'annonce rapide et brutale de la mort d'Albertine, qui a eu lieu en l'absence du narrateur, est en tous points opposée au récit détaillé de la maladie et du décès de sa grand-mère. Initialement, cette annonce est surtout l'occasion pour le narrateur de remuer des souvenirs douloureux et culpabilisants : « rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat » (*Albertine disparue* IV, 78) ; « J'avais laissé mourir Albertine comme j'avais assassiné ma grand-mère » (IV, 83). Par la suite, Albertine finira par devenir pour le narrateur, qui affirme ne plus l'aimer, un « faisceau de pensées » (IV, 220), une présence immatérielle mais persistante, tout comme celle de sa grand-mère.

³³ Pour l'écrivain, c'est évidemment l'œuvre produite au cours de la vie qui en détermine le sens, bien au-delà de sa mort physique : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Le temps retrouvé* IV, 474).

fuite d'Albertine, bientôt suivie par l'annonce de sa mort accidentelle (puis par les réactions émotionnelles du narrateur), signalera effectivement le basculement vers le vieillissement et le trépas de la quasi-totalité des personnages³⁴. Avec Albertine disparaîtra le souvenir (ou l'illusion) de l'amour, comme avec l'éloignement progressif de Saint-Loup s'évanouira celui de l'amitié. N'ayant pu retenir Albertine, pas plus que le temps ou les transformations de son être, le narrateur finira par puiser dans son absence, qui à son tour laisse présager sa propre disparition, l'éclaircissement fugace mais intense qui lui permettra de produire son œuvre.

Chez Proust, même si la mort est « fragmentaire » en un sens abstrait ou général, le décès d'un individu n'en reste pas moins entier et définitif. Nonobstant, le fait d'avoir accepté la mort physique en tant que couperet final, sans se réfugier dans la perspective consolatrice d'une transition vers une autre forme d'existence (ou d'une vie spirituelle après la mort), n'empêche nullement l'écrivain de profiter pleinement du sursis, de la marge créatrice que lui procure le maintien provisoire de sa vie, si malade et douloureuse soit-elle³⁵. C'est en ce sens que Proust est devenu, selon la formule de Mauriac, « un créateur que sa création a dévoré » (213). Il n'est pas exagéré de voir dans l'expansion prodigieuse de la *Recherche*, entre ses points de départ et d'aboutissement préétablis, une tenace volonté de repousser au plus tard possible l'inévitable moment d'extinction que constitue l'arrêt du processus d'écriture. Les phrases proustiennes elles-mêmes, démesurément allongées, se propageant par embranchements successifs qui à première vue auraient pour seul objectif d'accumuler les digressions, semblant chercher à égarer le lecteur à force de virages discursifs que d'aucuns préféreraient sans doute voir réorganisés sous forme d'énoncés courts et rectilignes, mais qui réussissent l'exploit de ne pas faire trop d'entorses aux conventions syntaxiques, ne semblent-elles pas hésiter, se cabrer face à la nécessité d'une éventuelle clôture ? Notons au passage que dans son célèbre « Questionnaire », Proust désigne Hamlet, connu pour sa propension à remettre à plus tard l'occasion de venger son père et donc de clore le récit, en tant que son « héros dans la fiction » (*Contre Sainte-Beuve* 337). Cependant, chez Proust, l'impressionnante expansion de l'œuvre (la longueur des phrases n'ayant qu'une valeur épiphénoménale), dépassant le banal désir humain de différer jusqu'à la dernière extrémité l'instant de la mort, fait de celle-ci un instrument de sa propre réalisation.

³⁴ Avant même le « bal de têtes », c'est à Venise que le narrateur-voyeur observe sans être vu, comme souvent en pareil cas, un couple d'amants vieillissants qui préfigure la décrépitude de bien d'autres personnages. Mme de Villeparisis, autrefois « la plus belle femme de son époque » (*Albertine disparue* IV, 213) a désormais le visage couvert d'une « sorte d'eczéma, de lèpre rouge » (IV, 210). Pour sa part, M. de Norpois est confronté à la mort de sa carrière diplomatique.

³⁵ Comme s'en rend compte le narrateur en écoutant le septuor de Vinteuil, bien après le décès de celui-ci, la possibilité que la mort soit un seuil plutôt qu'un terminus a moins d'importance que la réalisation soudaine que sa vie, n'ayant pas épuisé toutes ses promesses, peut encore aboutir à son œuvre : « il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli » (*La prisonnière* III, 767).

Si l'on en juge par ce qu'affirme le narrateur (et avec toutes les précautions nécessaires lorsqu'il s'agit de distinguer celui-ci de l'auteur), Proust ne semble pas s'être fait beaucoup d'illusions sur l'éventualité d'une vie après la mort, ni même sur la pérennité de son œuvre :

Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes. (*Le temps retrouvé* IV, 620–21)

Et pourtant, s'il fallait chercher un exemple de vie littéraire qui perdure longtemps après la mort physique de l'auteur, le cas de Proust serait un de ceux qui s'imposeraient immédiatement. Un siècle après la publication du premier volume de la *Recherche*, l'œuvre proustienne n'est pas prête de sombrer dans l'ensevelissement de « la loi générale de l'oubli » (*Albertine disparue* IV, 223). Sans doute Proust eût-il apprécié l'hypertrophie de la littérature critique qui lui est consacrée, à l'image de sa propre écriture. S'il n'est pas question de « durée éternelle », à l'échelle de l'histoire humaine, le narrateur-protagoniste connaîtra probablement une longue vie dans « ses livres ». Tout comme pour Barrès, Proust reste « notre jeune homme », en ce sens toutefois qu'il est un auteur dont l'œuvre reste vivante, situation enviable à laquelle l'usage littéraire qu'il fit de la mort n'est pas totalement étrangère.

ŒUVRES CITÉS

- Albaret, Céleste. *Monsieur Proust*. Éd. Georges Belmont. Paris : Laffont, 1973. Imprimé.
- Barrès, Maurice. *Chronique de la Grande Guerre*. 14 vol. Paris : Plon, 1931–1939. Imprimé.
- . *L'œuvre de Maurice Barrès*. Éd. Philippe Barrès. 20 vol. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1965–1968. Imprimé.
- Billot, Antoine. *Barrès ou la volupté des larmes*. Paris : Gallimard, 2013. Imprimé.
- Bonnet, Marguerite, éd. *L'affaire Barrès*. Paris : José Corti, 1987. Imprimé.
- Bowie, Malcolm. *Proust among the Stars*. New York: Columbia UP, 1998. Imprimé.
- Chardin, Philippe. « 'Je n'ai jamais compris qu'on fit de l'héroïsme pour le compte des autres'. La guerre chez Proust : lieux communs et originalité ». *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*. Éd. Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer. Dijon : PU de Dijon, 2014. 121–36. Imprimé.
- Cronier, Emmanuelle. *Permissionnaires dans la Grande Guerre*. Paris : Belin, 2013. Imprimé.
- Eisenzweig, Uri. *Naissance littéraire du fascisme*. Paris : Seuil, 2013. Imprimé.
- Fraisse, Luc. *Proust au miroir de sa correspondance*. Paris : Sedes, 1996. Imprimé.

- Godo, Emmanuel. *La légende de Venise : Maurice Barrès et la tentation de l'écriture*. Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 1996. Imprimé.
- Leray, Morgane. « Traversées du miroir vénitien : voyages à Venise et psyché fin-de-siècle chez Jean Lorrain et Maurice Barrès ». *Nottingham French Studies* 51.1 (2012) : 88–101. Imprimé.
- Le Roux-Kieken, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2005. Imprimé.
- Mahuzier, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris : Honoré Champion, 2014. Imprimé.
- Mauriac, François. *Écrits intimes*. Genève : Palatine, 1953. Imprimé.
- Mauriac Dyer, Nathalie. *Proust inachevé : le dossier « Albertine disparue »*. Paris : Honoré Champion, 2005. Imprimé.
- Miguet-Ollagnier, Marie. « Barrès : vénération et désaveu ». *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*. Besançon : PU de Franche-Comté, 2003. 65–74. Imprimé.
- Portes, Jacques. « L'épreuve de l'étranger ». *Histoire des droites en France*. 3 vol. Éd. Jean-François Sirinelli. Paris : Gallimard, 1992. III, 165–206. Imprimé.
- Prendergast, Christopher. *Mirages and Mad Beliefs: Proust the Skeptic*. Princeton: Princeton UP, 2013. Imprimé.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. 4 vol. Paris : Gallimard, 1987–1989. Imprimé.
- . *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1971. Imprimé.
- . *Correspondance*. Éd. Philip Kolb. 21 vol. Paris : Plon, 1970–1993. Imprimé.
- . *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1971. Imprimé.
- Rolland, Romain. *Journal des années de guerre*. Paris : Albin Michel, 1952. Imprimé.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. 1853. Ed. Jan Morris. Boston: Little, 1981. Imprimé.
- Slama, Alain-Gérard. « Le cas Barrès et la dialectique de la modernité ». *Fascisme français ? La controverse*. Éd. Serge Berstein et Michel Winock. Paris : CNRS, 2014. 53–67. Imprimé.
- Soucy, Robert. *Fascism in France: The Case of Maurice Barrès*. Berkeley: UP of California, 1972. Imprimé.
- Sternhell, Zeev. *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Paris : Armand Colin, 1972. Imprimé.
- Tabet, Xavier. « Venise dans la littérature française du XXe siècle ». *Laboratoire italien* 15 (2014) : 239–52. Imprimé.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris : Gallimard, 1996. Imprimé.
- Tanner, Tony. *Venice Desired*. Cambridge: Harvard UP, 1992. Imprimé.
- Vidal-Naquet, Clémentine. « La Grande Guerre des couples ». *La Grande Guerre : une histoire culturelle*. Éd. Philippe Poirrier. Dijon : PU de Dijon, 2015. 163–74. Imprimé.

- Yoshikawa, Kazuyoshi, et al. *Index général de la correspondance de Marcel Proust*. Kyoto : PU de Kyoto, 1998. Imprimé.
- Yuzawa, Hidehiko. « Barrès et Proust : deux usages de la mémoire ». *Marcel Proust* 7 (2009) : 145–60. Imprimé.