

## Proust et les avions de Tolstoï : un “pastiche militaire” dans “Le Temps retrouvé”

Goujon, Francine  
Graduate School of Humanities, Kyushu University

<https://doi.org/10.15017/26082>

---

出版情報 : Stella. 31, pp.67-86, 2012-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# Proust et les avions de Tolstoï : un « pastiche militaire » dans *Le Temps retrouvé*

Francine GOUJON

Les relations entre le roman de Proust et les œuvres de Tolstoï ont été bien étudiées, notamment en ce qui concerne l'influence de *La Guerre et la Paix* sur le traitement de la Grande Guerre dans *À la recherche du temps perdu*<sup>1)</sup>. L'influence tolstoïenne initiale et son « ressouvenir » quand Proust écrit *Le Temps retrouvé*<sup>2)</sup> portent sur des conceptions morales et philosophiques (dans la représentation de la mort, par exemple) et sur une vision de l'histoire. Ils engagent l'analyse des faits historiques autant que leur fonction dans le développement du roman. Si j'y reviens ici, c'est dans ce cadre et pour enrichir le corpus des références tolstoïennes : on peut en effet dégager, dans le texte d'*À la recherche du temps perdu*, un système cohérent d'allusions dont beaucoup n'ont pas été identifiées. Toutes renvoient au récit de la bataille de Borodino dans *La Guerre et la Paix* et elles semblent conduire, dans *Le Temps retrouvé*, à un « pastiche militaire » dont il faudra préciser le sens. Curieusement ces références à Tolstoï marquent chacun des passages consacrés aux avions et aux aviateurs dans *Sodome et Gomorrhe II*, *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé*.

Mais la première allusion proustienne à la bataille de Borodino, dans *Le Côté de Guermantes I*, est un clin d'œil au lecteur perspicace. C'est le nom du capitaine, prince de Borodino<sup>3)</sup>, qui commande l'escadron de Saint-Loup à Doncières. Aucun noble d'empire ne peut être prince de Borodino car Napoléon avait donné à cette bataille le nom de bataille de la Moskowa (le maréchal Ney, duc d'Elchingen, reçut d'ailleurs en 1813 le titre de prince de la Moskowa). Dans *La Guerre et la Paix*, Tolstoï ne manque pas de commenter ironiquement le caractère polémique de ce nom, censé relier la bataille à la prise de Moscou qui suivit : « Napoléon fait son entrée à Moscou après la brillante victoire de la Moskowa, victoire incontestable assurément, puisque le champ de bataille était resté à ses troupes<sup>4)</sup>. »

Lui-même la désigne toujours comme la bataille de Borodino et la considère comme une victoire russe. Notons que Proust choisit le nom de son personnage bien avant la guerre<sup>5)</sup>; l'allusion n'en signale pas moins l'influence du roman de Tolstoï dans cet épisode et elle se maintiendra lors des développements contemporains de la guerre ou immédiatement postérieurs.

On trouve dans les conversations sur la stratégie de Saint-Loup et du narrateur des allusions vraisemblables à la bataille de Borodino. La bataille elle-même avait été précédée de la prise par les troupes françaises, après des combats très violents, de la redoute de Schevardino alors que les Russes achevaient leurs travaux de fortifications<sup>6)</sup>. Il semble que Saint-Loup y fasse allusion lorsqu'il donne des exemples de manœuvres préalables : « Pendant que l'opération est préparée par l'un des belligérants, si tu lis qu'une de ses patrouilles est anéantie dans les environs de la position par l'autre belligérant, une des conclusions que tu peux tirer est que le premier cherchait à se rendre compte des travaux défensifs par lesquels le deuxième a l'intention de faire échec à son attaque. Une action particulièrement violente sur un point peut signifier le désir de le conquérir, mais aussi le désir de retenir là l'adversaire, de ne pas lui répondre là où il a attaqué [...] <sup>7)</sup>. » Dans *Le Temps retrouvé*, Saint-Loup revient sur la question des diversions préalables imitées des batailles napoléoniennes en citant Henri Bidou : « Quand les Allemands ont voulu délivrer la Prusse orientale, ils ont commencé l'opération par une puissante démonstration fort au sud, contre Varsovie, sacrifiant dix mille hommes pour tromper l'ennemi <sup>8)</sup>. » Ce qui rappelle un commentaire de Tolstoï sur l'importance des pertes faites à Schevardino : « Pourquoi en effet avait-on fortifié [la redoute] plutôt que les autres points ? et pourquoi avait-on, dans la nuit du 6, compromis les forces disponibles et perdu 6.000 hommes, lorsqu'une patrouille <sup>9)</sup> de cosaques eût été suffisante pour surveiller les mouvements de l'ennemi <sup>10)</sup> ? »

La question de l'issue de la bataille de Borodino est largement traitée par Tolstoï. En effet les pertes furent très importantes de part et d'autre et l'armée russe, trop affaiblie pour un nouvel engagement, dut ouvrir à Napoléon la route de Moscou. Mais Tolstoï compare l'armée française à Moscou à « une bête fauve acculée et blessée qui lèche ses plaies <sup>11)</sup> » et affirme : « Le soir du 7 septembre, Koutouzow et l'armée étaient persuadés

que la bataille de Borodino était une victoire. Le commandant en chef l'annonça à l'empereur [...] <sup>12)</sup> ». La même idée se retrouve dans la dernière lettre que Saint-Loup adresse au narrateur dans *Le Temps retrouvé* : « Tu trouves peut-être que nous n'avancions pas beaucoup mais il ne faut pas raisonner, une armée se sent victorieuse par une impression intime, comme un mourant se sent foutu <sup>13)</sup>. » Cette dernière comparaison rappelle peut-être la bataille de Borodino par le biais d'un autre texte, la nouvelle de Mérimée intitulée : « L'Enlèvement de la redoute <sup>14)</sup>. » Il s'agit également de la redoute de Schevardino (Cheverino pour Mérimée). Le héros de la nouvelle est un jeune lieutenant qui, à la fin de l'assaut, « commande en chef » le régiment car, de tous les officiers, il ne reste plus que lui. Le colonel, blessé, lui donne ses instructions et, quand le jeune homme lui demande s'il est gravement atteint, il répond : « F..., mon cher, mais la redoute est prise <sup>15)</sup> ! » Ce sont les derniers mots de la nouvelle. Sans doute de tels traits sont-ils un lieu commun de la littérature de guerre mais le fait que Mérimée traite lui aussi de Borodino renforce le rapprochement.

D'autre part les personnages de Proust ne sont pas sans lien avec ceux de Tolstoï. La veille de la bataille de Borodino, le prince André et Pierre Bezoukhov ont une conversation sur la guerre et sur la stratégie <sup>16)</sup>, conversation qui sera la dernière car le prince André est mortellement blessé le lendemain. La mort prochaine de Saint-Loup donne à la conversation sur la stratégie du *Temps retrouvé* le même poids. Cette dernière conversation oppose, comme dans *La Guerre et la Paix*, un soldat rompu à la guerre et un civil qui lui est tout à fait extérieur et interroge. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *Le Côté de Guermantes*, Saint-Loup cite *La Chartreuse de Parme* <sup>17)</sup>. À Doncières le narrateur est naïvement fasciné par la vie militaire, ce qui le rapproche de Fabrice à Waterloo <sup>18)</sup>. Mais la référence à Stendhal peut tout aussi bien être un indice menant à Tolstoï qui admirait ce passage de *La Chartreuse de Parme* <sup>19)</sup> et s'en est inspiré pour décrire Bezoukhov parcourant le champ de bataille de Borodino. En effet, pendant la guerre, le narrateur de Proust partage avec Fabrice le désir de comprendre mais non celui de se couvrir de gloire ; en cela il est plus proche du personnage de Tolstoï.

D'ailleurs, après la mort de Saint-Loup, le narrateur lui attribue des considérations sur la guerre très comparables à celles du prince André <sup>20)</sup> : « [...] si tel ou tel va répétant que la stratégie est une science, cela ne

l'aide en rien à comprendre la guerre, parce que la guerre n'est pas stratégique. L'ennemi ne connaît pas plus nos plans que nous ne savons le but poursuivi par la femme que nous aimons, et ces plans peut-être ne les savons-nous pas nous-mêmes<sup>21)</sup>.» Cette opinion fait écho au mépris du prince André pour l'analyse stratégique de la position des armées : « Tu m'assures que notre flanc gauche est faible, et que le flanc droit est trop étendu ? C'est absurde, car cela n'a aucune importance ; pense donc à ce qui nous attend demain ! Des milliers de hasards imprévus, qui peuvent tout terminer en une seconde<sup>22)</sup> ! » Selon lui, seuls le hasard et la volonté de vaincre commandent le déroulement de la bataille. Le dernier Saint-Loup et le narrateur affirment comme lui l'irrationalité de la guerre et sa soumission aux lois psychologiques qui gouvernent toute entreprise humaine.

La mort du prince André est sans doute un intertexte de celle de Saint-Loup, j'y reviendrai, mais le réseau des allusions à cet épisode, dans *À la recherche du temps perdu*, couvre un espace de texte beaucoup plus étendu que celui de la dernière conversation. Dans un fragment du Cahier 25 intitulé « Tolstoï » et repris dans *Essais et articles*, Proust note des récurrences thématiques entre les deux grands romans de Tolstoï : « Les étoiles le ciel <naturel\* > que remarque à comme un p<sup>t</sup> fixe Lévine sont bien <un peu > les mêmes que la comète vue par Pierre, que le g<sup>d</sup> ciel bleu du Prince André<sup>23)</sup>. » Il revient sur ce ciel bleu dans une lettre de 1910 à Robert Dreyfus : « Tu as écrit sur un petit coin de bleu dans le ciel une chose absolument délicieuse et créée. Ce n'est pas le grand ciel bleu de *La Guerre et la Paix* au-dessus du Prince André et j'ajoute que c'est moins grand. Mais c'est tout de même bien doux et mystérieux<sup>24)</sup>. » Proust fait allusion au moment où le prince André est blessé une première fois à Austerlitz ; couché à terre, il regarde le ciel au-dessus de lui et trouve la paix en se détachant de la vie :

[...] il ne vit plus rien que bien haut au-dessus de lui un ciel immense, profond, où voguaient mollement de légers nuages grisâtres. « Quel calme, quelle paix ! se disait-il ; ce n'était pas ainsi quand je courais, quand nous courions en criant [...] ce n'était pas ainsi que les nuages flottaient dans ce ciel sans fin ! Comment ne l'avais-je pas remarquée plus tôt, cette profondeur sans limites ? [...] Oui tout est vide, tout est déception, excepté cela ! [...] »<sup>25)</sup>

On notera que le ciel de Tolstoï n'est pas bleu, Proust cite sans doute de mémoire<sup>26)</sup>. On ne s'étonnera donc pas que, dans son roman, le bleu du ciel puisse rappeler ce passage de *La Guerre et la Paix*.

Pour Proust ce « grand ciel bleu » que contemple le prince André est lié à l'idée de la mort, comme dans le roman de Tolstoï (et il ne distingue pas toujours, comme on le verra, entre les deux blessures que reçoit Bolkonsky, celle d'Austerlitz dont il guérit et celle, fatale, de Borodino). Mais étrangement des allusions à cette double scène de *La Guerre et la Paix* marquent chacun des passages de la *Recherche* où le narrateur aperçoit des avions et s'attache à les décrire. Quel rapport peut-il y avoir entre les romans de Tolstoï et les avions ? Le ciel sans doute, dont Proust fait un des thèmes caractéristiques de Tolstoï. Les personnages du romancier russe lèvent les yeux vers le ciel et s'arrêtent pour le contempler, souvent alors qu'ils s'interrogent sur la conduite à tenir et le sens de leur vie. C'est le cas, parmi d'autres exemples, de Lévine observant les nuages après une nuit blanche passée dans les prés, à la fenaison<sup>27)</sup>, de Pierre Bezoukhov devant la comète<sup>28)</sup>. Le ciel est pour eux source d'émerveillement comme l'est, pour le narrateur, le spectacle étonnant et magnifique des avions. Mais à ce ciel peuplé d'avions se superpose toujours celui qui s'étend au-dessus du prince André blessé.

Dans le fil du roman, c'est pendant le deuxième séjour à Balbec, au cours d'une promenade solitaire à cheval<sup>29)</sup>, que le narrateur voit un avion pour la première fois. L'aviateur est décrit comme un être quasi-mythologique qu'il aperçoit « à une cinquantaine de mètres au-dessus de [lui], dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient ». À sa vue, le cheval se cabre et le cavalier pleure d'émotion « à la pensée que ce qu'[il] allai[t] voir pour la première fois c'était un avion ». L'aviateur est un symbole de liberté : « toutes les routes de l'espoir, de la vie » sont ouvertes devant lui. Il hésite entre elles mais son hésitation est de peu de durée : « il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel ». La référence tolstoïenne la plus lisible dans ce passage est sans doute la comète aperçue par Pierre dans le ciel de Moscou :

Tout au milieu rayonnait une pure lumière, dont la brillante chevelure, entourée d'astres scintillants se déployait majestueusement sur l'extrême limite de notre globe : c'était la fameuse comète de 1811, celle-là même qui, au dire de chacun, annonçait des calamités sans nombre et la fin du monde. Mais elle n'éveilla aucune terreur superstitieuse dans le cœur de Pierre, et ses yeux humides de pleurs l'admiraient au contraire avec extase<sup>30</sup>.

On retrouve le regard levé vers le ciel, les notations de lumière et d'éclat, la brève vision d'un monde plus vaste et qui échappe aux lois terrestres, le spectacle d'un être extraordinaire, l'émotion immédiate manifestée par les larmes.

Le caractère réputé inquiétant de la comète est présent aussi dans le texte de Proust : l'apparition de l'aviateur a souvent été interprétée comme un monument à Agostinelli, le secrétaire et l'ami de Proust, qui s'était noyé après un accident d'avion le 30 mai 1914. L'avion planant au-dessus de la mer peut être une allusion aux circonstances de cette mort. C'est en fait la genèse du texte qui permet de trancher la question. Certes, il se développe à partir d'un morceau écrit dans le Cahier 49<sup>31</sup>, bien antérieur à la mort d'Agostinelli. Proust y compare les phrases musicales de Wagner à des avions :

~~On jouait un opéra de Wagner. [...] Et <Bientôt> j'éprouvais à voir ces phrases merveilleusement construites, équilibrées et puissantes\* <comme> renversant pass s'avancant paisible avec certitude hors du monde co des sentiers connus ne <la même impression que j'avais eue\* un jour à voir au-dessus <à la hauteur de> ma fenêtre à Querqueville un aéroplane qui passait dans le ciel au-dessus de la mer et remontait\* en s'élevant de plus en plus>, faire servir <comme des aéroplanes> leur technique terrestre <et leur armature de métal> à s'élev s'avancer avec e s'élancer hors <au-dessus de> la terre,~~

Ce qui était d'abord une métaphore («la même impression que...») trouve ensuite une place dans la fiction et le morceau du Cahier 49 se scinde, l'une des moitiés gardant l'idée de la puissance technique et créatrice, l'autre développant l'idéalisation héroïque de l'aviateur. Mais pourquoi le demi-dieu ainsi créé serait-il une figure d'Agostinelli ? La description de l'avion et de l'aviateur n'apporte aucun élément sur ce point mais elle s'inscrit dans un ensemble, créé par ajouts successifs, qui ne laisse guère de doute.

C'est un long morceau consacré au chauffeur qui conduit Albertine et le narrateur à Balbec<sup>32)</sup> comme Agostinelli avait d'abord conduit Proust à Cabourg<sup>33)</sup>. Le passage sur l'aéroplane est introduit sans transition et l'auteur renoue ensuite son récit au moyen d'une formule assez désinvolte : « Pour en revenir au mécanicien », qui facilite, par contiguïté, l'assimilation du chauffeur et de l'aviateur. Ce chauffeur semble bien renvoyer à Agostinelli : Proust reprend à son sujet des métaphores utilisées en 1907 dans « Journées en automobile », seul texte où il mentionne nommément « [son] mécanicien, l'ingénieur Agostinelli<sup>34)</sup>. » Ce sont des métaphores empruntées à l'art religieux :

Mais la plupart du temps il [*Agostinelli*] tenait seulement dans sa main sa roue — sa roue de direction (qu'on appelle volant) — assez semblable aux croix de consécration que tiennent les apôtres adossés aux colonnes du chœur dans La Sainte-Chapelle de Paris, à la croix de Saint-Benoît, et en général à toute stylisation de la roue dans l'art du moyen-âge<sup>35)</sup>.

Les mêmes métaphores sont appliquées, ironiquement, au chauffeur de *Sodome et Gomorrhe II*, dont l'honnêteté est sujette à caution :

Et en tous cas la compagnie n'ayant qu'à demi confiance dans la véracité du jeune évangéliste, appuyé sur sa roue de consécration, désirait qu'il revînt au plus vite à Paris. Et en effet si le jeune apôtre accomplissait miraculeusement la multiplication des kilomètres quand il les comptait à M. de Charlus, en revanche dès qu'il s'agissait de rendre compte à sa Compagnie, il divisait par six ce qu'il avait gagné<sup>36)</sup>.

Le chauffeur en question est peint comme un être vénal, sans scrupules, digne acolyte de Morel avec qui il s'allie pour faire renvoyer le jeune cocher des Verdurin et pour prendre sa place<sup>37)</sup>. On reconnaît là l'envers des procédés d'idéalisation déployés dans la description de l'aviateur. C'est en effet un des traits de l'écriture proustienne de procéder par renversements successifs<sup>38)</sup> et, en ce qui concerne la psychologie des personnages, de ne jamais rester sur une vision entièrement positive ou entièrement négative<sup>39)</sup>. Donc il s'agit probablement ici de glorifier et de salir simultanément Agostinelli, en donnant voix aux sentiments ambivalents éprouvés pour lui.



Cependant l'étude génétique permet de distinguer dans le texte d'autres allusions tolstoïennes ; elles confirment que l'apothéose de l'aviateur inclut bien le souvenir d'une mort. On remarque en effet, de version en version, des passages très raturés où le scripteur rencontre un obstacle, où l'écriture se cherche et hésite. Le premier concerne le cheval du narrateur. Pour un lecteur naïf, les difficultés à l'introduire dans le récit ne sont que trop évidentes, rien dans la vie et les habitudes du narrateur ne laissant prévoir son aptitude à maîtriser un cheval cabré. Le récit de la promenade est écrit une première fois dans le Cahier 72, au f<sup>o</sup> 42 r<sup>o</sup>. Proust en écrit ensuite une deuxième version assez proche, aux folios 52 r<sup>o</sup> et 53 r<sup>o</sup> ; alors c'est le goût d'Albertine pour le sport qui donne un peu de vraisemblance psychologique à cette promenade à cheval, provisoirement faite à deux. Il n'en subsiste pas moins un léger décalage, une invraisemblance qui permet la lecture à un autre niveau que le pur déroulement narratif. J'y verrai une allusion à la mort du prince André, tué par un obus, dans *La Guerre et la Paix* :

« Gare ! » cria à ce moment un soldat épouvanté et, comme un oiseau au vol rapide se posant à terre, un obus tomba en sifflant aux pieds du cheval du chef de bataillon, à deux pas du prince André. Le cheval, ne s'inquiétant pas de savoir si c'était bien ou mal de témoigner sa frayeur, se dressa sur ses pieds, en poussant un hennissement d'épouvante, et se jeta de côté en renversant presque son cavalier<sup>40)</sup>.

On retrouve ici un cheval cabré auquel celui du narrateur proustien fait sans doute référence<sup>41)</sup>. Mais le rapprochement ne saurait être convaincant que s'il s'inscrit dans un réseau plus dense d'allusions au même épisode.

Le deuxième lieu où le travail du texte est très visible, dans le Cahier 72 (f<sup>o</sup> 42 r<sup>o</sup>) puis dans le manuscrit au net<sup>42)</sup>, concerne la position de l'avion. L'origine du bruit que le narrateur perçoit se trouve au-dessus de sa tête et c'est ce qui provoque son émotion puisqu'il ne peut s'agir que d'un aéroplane. L'idée paraît relativement simple mais Proust persiste à en travailler l'expression comme le montrent les répétitions du manuscrit au net. Les termes « aéroplane » et « aviateur » sont raturés et repris, ainsi que l'expression « au-dessus de moi », « au-dessus de ma tête » à laquelle l'écrivain semble tenir. Or la difficulté à résoudre est peut-être, non la clarté du récit, mais l'insertion d'une allusion littéraire. Il y aurait là un intertexte

tolstoïen. On se rappelle l'exclamation de Nicolas Rostov effrayé à Austerlitz : « et la voilà, la voilà, la mort au-dessus de moi<sup>43)</sup> ! »

Pour Anna Karénine aussi, la mort se trouve « au-dessus » d'elle. Elle apparaît en effet dans les cauchemars, présage de mort, qu'elle fait et que Wronsky fait également :

Vers le matin elle eut un cauchemar affreux : comme autrefois elle vit un petit moujik ébouriffé prononcer d'inintelligibles paroles en remuant quelque chose, et ce quelque chose lui sembla d'autant plus terrifiant que l'homme l'agitait au-dessus de sa tête à elle, sans avoir l'air de la remarquer. Une sueur froide l'inonda<sup>44)</sup>.

Anna revoit ensuite, peu avant son suicide, le personnage de son rêve :

Un petit moujik sale, en casquette, d'où s'échappaient des touffes de cheveux ébouriffés, passa près de la fenêtre, se penchant au-dessus de la voie. « Cette figure ne m'est pas inconnue », pensa Anna, et tout à coup elle se rappela son cauchemar, et recula avec épouvante vers la porte du wagon [...] <sup>45)</sup>.

Un indice justifie d'ailleurs ce rapprochement dans le Cahier 72 où, au f° 45 r<sup>o</sup>, très près de la rencontre avec l'aviateur, se trouve la mention d'un « moujick de Tolstoï », qui fait partie des personnages auxquels la jeune Madame de Cambremer, férue de roman social, veut bien accorder de l'intérêt : « Un tableau ou une roman mondain lui eussent donné la nausée, et un moujick de Tolstoï, un paysan de Millet était l'extrême limite sociale qu'elle ne permettait pas à l'artiste de dépasser<sup>46)</sup>. » La question se pose de savoir si cet indice peut guider le lecteur du roman publié. Dans le cahier 72, la proximité des deux textes rend cette lecture très facile ; dans la version définitive au contraire, cent pages séparent la mention du moujik et la rencontre de l'aviateur. Proust a sans doute préféré crypter efficacement toute référence à la mort d'Agostinelli. D'ailleurs, d'autres échos de Tolstoï se font entendre dans la suite du roman, ce qui diversifie les modes d'identification.

En ce qui concerne la série thématique des aéroplanes, l'ordre chronologique conduit ensuite à un ensemble de morceaux notés dans le Carnet 2<sup>47)</sup>. Dans une note de régie, Proust prévoit pour le premier de ces textes, écrits vraisemblablement peu de temps après le morceau sur l'avia-

teur, un point d'insertion dans la même unité narrative, celle des promenades avec Albertine à Balbec :

### Capital

À l'endroit où je mets dans mon second séjour à Balbec la phrase du ciel bleu piscine ou plutôt pas tout à fait à cet endroit mais par un jour semblable qui sera un des jours où je sors avec Albertine (et à cause de cela il vaudra mieux mettre la promenade déjà écrite où ~~nous~~ je rencontrons ~~<e>~~ ~~<un>~~ à cheval un aéroplane plus tôt, de façon à l'avoir déjà vu avant ce que je vais dire <sup>48</sup>.)

On est donc en droit de chercher là aussi des références à Tolstoï et on les trouve en effet, dans le premier morceau au moins :

Au-dessus du mur blanc de la courette, le ~~ciel~~ ciel était [...] radieux et si pâle comme le promeneur couché dans un champ ~~<le>~~ voit ~~<parfois>~~ au-dessus de sa tête, mais ~~qui est~~ tellement uni, tellement profond, qu'on sent ~~le bleu~~ ~~q~~ qu'~~e>~~ [...] le bleu dont il est fait a été employé sans aucun alliage [...] Je regardais tout autour de moi mais comme le promeneur couché dans un champ je ne voyais, sans aucune tache noire, que le bleu pâle intact et sans mélange. J'entendais pourtant toujours le bourdonnement des ailes que je ne voyais [pas]. Tout d'un coup ~~je les~~ elles entraient dans le champ de ma vision [...] <sup>49</sup>

Le promeneur couché sur le sol et qui contemple le ciel bleu rappelle le prince André blessé. La répétition de « au-dessus », « au-dessus de ma tête » laisse penser que ce morceau apparemment euphorique porte lui aussi l'idée de la mort. Le bruit léger, fait par un engin énorme qui passe très haut peut-il rappeler l'obus qui va tuer Bolkonsky, à Borodino cette fois ? L'avion et l'obus ont en commun la traversée du ciel, la fausse légèreté, le bruit harmonieux comme les bruits de la nature, le temps d'observation avant l'identification ou l'explosion. Bien que toute la série du Carnet 2, qui met en place une série d'aéroplanes vus dans des circonstances diverses, garde une tonalité heureuse, le thème de la guerre et celui de la mort héroïque s'y font jour : « le serment d'Hector caressant son fils <sup>50</sup> » avant son dernier combat dans l'Iliade, Doncières, « où s'exerçaient tant de cœurs disciplinés qui avaient fait le sacrifice de leur vie <sup>51</sup>. »

Si Proust avait donné suite à son projet d'insérer le premier morceau de cette série dans les promenades à Balbec, non loin de l'apothéose de l'aviateur, les indices tolstoïens des deux textes se seraient éclairés et ren-

forcés mutuellement. Il choisit une autre solution en plaçant le morceau tout à la fin de *La Prisonnière*, lors de la dernière promenade du narrateur et d'Albertine à Versailles<sup>52)</sup>. À ce stade le grand ciel bleu est peut-être à lui seul un indice permettant de définir un point du réseau tolstoïen. Mais s'y ajoutent, dans la rêverie matinale qui précède immédiatement l'annonce du départ d'Albertine, d'autres éléments qui rappellent les mêmes épisodes de *La Guerre et la Paix*, les deux blessures du prince André.

Le narrateur, avant de se lever, rêve d'évasion et de voyage, ce qui fait de lui une assez bonne image du promeneur (ou du blessé) couché sur le dos car, dans sa rêverie, le bleu est omniprésent : d'abord la « pureté bleue de la mer », « le pâle azur » du ciel et les bleuets des promenades en automobile remémorées<sup>53)</sup>. Plus loin la Venise anticipée et rêvée, rappelée par une robe bleu et or de Fortuny, est une juxtaposition de bleus : l'eau « vierge et bleue », « dans la nudité [...] de son sombre saphir », la « ceinture azurée » qui isole la ville, la mer « comme un regard de sombre azur qui veille dans l'ombre<sup>54)</sup>. » Dans le morceau du Carnet 2 déjà, c'est l'intensité de la couleur qui était analysée plus que l'aspect du ciel. Ici l'azur du ciel semble avoir gagné tout le paysage. Une comparaison tirée de *La Guerre et la Paix* fournit peut-être un autre indice : l'explosion de l'obus qui tue le prince André est « suivie comme d'un fracas étrange de vitres brisées<sup>55)</sup>. » L'ouverture violente de la fenêtre d'Albertine dans la nuit, l'avant-veille de son départ<sup>56)</sup>, pourrait en être l'image microcosmique. Enfin, lorsque Françoise vient lui annoncer qu'Albertine est partie, les premières manifestations de la souffrance du narrateur sont beaucoup plus physiques que psychologiques (« mon souffle fut coupé, je tins mon cœur de mes deux mains brusquement mouillées par une certaine sueur [...] <sup>57)</sup> ») et il recourt pour la caractériser à la métaphore de la blessure ouverte<sup>58)</sup>. Il semble que la figure tolstoïenne de la bombe qui tarde à exploser, puis de son explosion foudroyante, informe la progression du récit dans les dernières pages de *La Prisonnière*.

Mais il est clair que le narrateur n'est pas le seul à mourir, symboliquement, de la mort du prince André. L'épisode de Tolstoï permet une allusion à la mort d'Agostinelli, survenue hors de l'univers fictionnel mais cryptée dans le texte du roman. De plus, dans *Le Temps retrouvé*, les avions, marqués par des références tolstoïennes, introduisent au récit de la

bataille de Borodino et à la mort de Saint-Loup.

L'assimilation des avions à de petites taches brunes qu'on pourrait facilement confondre avec des insectes ou des oiseaux est reprise en deux endroits du *Temps retrouvé*<sup>59</sup>. Le narrateur prend pourtant soin de marquer la rupture avec la partie précédente ; il est ému par les aéroplanes mais sa dernière promenade avec Albertine à Versailles n'y est pour rien « car le souvenir de cette promenade [lui] était devenu indifférent<sup>60</sup>. » Ce qui provoque son émotion, c'est que l'avion soit « monté par des hommes qui veillaient sur Paris<sup>61</sup> ». Leur « vigilance amie » lui rappelle Doncières et ses soldats aux « cœurs fervents et disciplinés<sup>62</sup>. » Mais ces avions comparés à des insectes, qui deviennent dans la nuit de « lumineux brûlots » et permettent au narrateur de distinguer, dans le cas d'un avion ennemi au moins, « le geste de la bombe lancée vers nous<sup>63</sup> », contribuent à faire apparaître rétrospectivement, dans l'aéroplane de *La Prisonnière*, un avatar de l'obus qui explose à Borodino.

Concernant les avions, il y a dans la dernière conversation de Saint-Loup et du narrateur un morceau de bravoure, la description des avions chasseurs, comparés par Saint-Loup à des Walkyries, au moment d'un raid de zeppelins sur Paris<sup>64</sup>. J'y verrai un pastiche de Tolstoï et ceci pour plusieurs raisons. Ce texte pourrait être l'aboutissement de la série de références tolstoïennes que l'on vient de parcourir et qui, toutes, sont liées à l'aviation. À deux pages de là, le ciel turquoise au-dessus des tours du Trocadéro<sup>65</sup> a d'ailleurs été repéré par Philippe Chardin comme lieu d'un intertexte tolstoïen<sup>66</sup>. D'autre part, dans une longue paperole qui n'a pas été intégrée à l'édition de la Pléiade<sup>67</sup>, Proust parle de « pastiche militaire ». Il entend par là d'abord les batailles qu'un général refait en s'inspirant de la stratégie de ses prédécesseurs. Mais on ne saurait exclure la possibilité qu'il désigne ainsi un « pastiche militaire » crypté dans le texte et signalé par des indices : ici, la proximité du ciel du Trocadéro et cette expression, plus adaptée à un texte qu'à une bataille.

Le morceau pastiché serait la description du champ de bataille de Borodino vu par Pierre Bezoukhov le matin de la bataille :

En gravissant la colline, Pierre fut frappé du spectacle qui s'offrit à ses yeux. C'était le panorama de la veille, mais occupé aujourd'hui par une masse imposante de troupes, envahi par la fumée de la fusillade, et éclairé par les rayons

obliques du soleil, qui montait à la gauche de Pierre, projetant, dans l'air pur du matin, des chatoiements d'un rose doré, et étalant de côté et d'autre de longues et noires bandes d'ombre. Les grands bois qui fermaient l'horizon semblaient avoir été taillés dans une pierre étincelante, d'un jaune verdâtre, et derrière leurs cimes, qui se découpaient sur le ciel en une mince ligne foncée, se dessinait dans le lointain la grande route de Smolensk, couverte de troupes. À côté de la colline, les champs dorés et les coteaux ruisselaient de lumière, mais partout, devant, à gauche et à droite, on ne voyait que des soldats. C'était animé, majestueux et imprévu ; mais ce qui attira surtout l'attention de Pierre, ce fut l'aspect du champ de bataille lui-même, la vue de Borodino et de la vallée de la Kolotcha, qui s'étendait des deux côtés de la rivière

Sur [le] brouillard, sur la fumée qui s'y mêlait à flocons épais, sur l'eau, sur la rosée, sur les baionnettes, sur Borodino même, se jouaient les rayons étincelants de la lumière du matin. [...] Dans la vallée, sur les hauteurs, à mi-côte, dans les bois, dans les champs, partaient des coups de canon, tantôt isolés, tantôt par volées, suivis de tourbillons de fumée, qui s'arrondissaient, se rencontraient, et se confondaient dans l'espace. Chose étrange à dire, cette fumée et ces détonations étaient ce qui prêtait le plus de charme à ce spectacle <sup>68)</sup>.

Le rapprochement le plus évident est la vision enthousiaste du spectacle offert par la guerre à un civil qui n'en appréhende que l'aspect esthétique. Dans *Le Temps retrouvé*, c'est paradoxalement Saint-Loup qui encourage son ami à goûter la beauté du spectacle, tandis que le narrateur s'étonne de son aptitude à rester « intelligent et artiste <sup>69)</sup> » dans de telles circonstances. Dans la *Recherche* comme dans *La Guerre et la Paix*, l'action est vue d'un lieu élevé, balcon pour le narrateur ou colline pour Bezoukhov, alors que le paysage vient de passer de l'ombre à la lumière (celle du matin dans un cas, des éclairages nocturnes dans l'autre). Les couleurs des fusées, le rose et le vert, rappellent celles du paysage tolstoïen. Mais surtout Proust comme Tolstoï montre que ce qui provoque l'émotion esthétique, c'est précisément l'activité guerrière : les mouvements des fantassins ou des aviateurs, leur progression, le bruit des sirènes ou du canon qui les accompagne. Le mouvement ascendant et les évolutions des tourbillons de fumée dans le tableau de Tolstoï sont repris par les mouvements comparables des projecteurs et des avions chez Proust :

La ville semblait une masse informe et noire qui tout d'un coup passait des profondeurs de la nuit dans la lumière et dans le ciel où un à un les aviateurs s'élevaient à l'appel déchirant des sirènes, cependant que d'un mouvement plus

lent, mais plus insidieux, plus alarmant, [...] les projecteurs se remuaient sans cesse, flairaient l'ennemi, le cernaient dans leurs lumières jusqu'au moment où les avions bondiraient en chasse pour le saisir. Et escadrille après escadrille chaque aviateur s'élançait ainsi de la ville, transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie<sup>70</sup>.

D'un point de vue stylistique, les deux textes ont en commun les phrases longues, plusieurs fois relancées par des participes ou des propositions coordonnées et les verbes de mouvement, employés aussi pour tout ce qui est inanimé, notamment les jeux de lumière. Proust comme Tolstoï distingue les différents plans du paysage :

[...] je dis à Saint-Loup que s'il avait été à la maison la veille, il aurait pu, tout en contemplant l'apocalypse dans le ciel, voir sur la terre, comme dans *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* du Greco où ces différents plans sont parallèles, un vrai vaudeville joué par des personnages en chemise de nuit [...] <sup>71</sup>.

Si ce pastiche n'est pas immédiatement identifiable, c'est que la référence insistante à Wagner laisse d'abord dans l'ombre d'éventuelles ressemblances avec Tolstoï. Mais justement, Proust à cette époque établit un lien entre le musicien allemand et le romancier russe. Les positions de Saint-Loup en faveur de la musique allemande sont celles de l'auteur qui, dès 1914, s'était insurgé contre la critique systématique de la culture germanique, exercice facile auquel se livraient inlassablement des journalistes soucieux de propagande. Leur cible privilégiée était Wagner, accusé de militarisme. Pour montrer le caractère conjoncturel, donc sans valeur, de cette critique à visée patriotique, Proust s'interroge alors sur le sort qui serait fait aux romanciers russes si la Russie et la France étaient ennemies. Il écrit à Lucien Daudet en novembre 1914 :

Frédéric Masson, dont j'ai souvent goûté le style vieux grognard autrefois, incarne vraiment trop en ce moment la « culture » française. [...] il est plus à plaindre que ceux qu'il déclare atteints de « wagnérisme ». Si au lieu d'avoir la guerre avec l'Allemagne, nous l'avions eue avec la Russie, qu'aurait-on dit de Tolstoï et de Dostoïewsky <sup>72</sup> ?

Il reprend le même exemple dans une lettre d'avril 1915 à Paul Souday :

(si la Russie avait été contre nous dans cette guerre, quels thèmes plus com-

modes Tolstoï et Dostoïevsky y auraient fournis à certains prédicateurs du journalisme, à tels philosophes du feuilleton<sup>73)</sup> !)

Il n'est donc pas impossible que son pastiche de *La Guerre et la Paix* vise à montrer un Tolstoï prétendument militariste, un Tolstoï qui, analysant l'enthousiasme causé par le spectacle de la bataille, s'exposerait à la sévérité des censeurs qui attaquent Wagner<sup>74)</sup>. La description du champ de bataille de Borodino apparaît, par le biais du pastiche proustien, comme un équivalent de la *Chevauchée des Walkyries*.

Renforçant les prises de position de Saint-Loup et plus encore celles de M. de Charlus qui les suivent, ce morceau aurait donc un caractère partiellement démonstratif. Mais si on le replace dans l'ensemble des allusions tolstoïennes, on y cherchera aussi des résonances entre la mort de Saint-Loup et celle du prince André, épisode prégnant dans les parties précédentes de la *Recherche*. Or curieusement le titre de la pièce de Feydeau, *L'Hôtel du libre échange*, auquel le narrateur compare l'Hôtel Ritz pendant le raid des zeppelins, pourrait constituer un indice et dissimuler une référence à Tolstoï<sup>75)</sup>. Il désignerait, outre la pièce de Feydeau, l'hôtel des Rostov, où Natacha, avant de quitter Moscou, «échange» des malles pleines de vaisselle et de tapis contre des soldats blessés, qui pourront partir en utilisant les chariots vidés de leur contenu. L'aspect de comédie et la tenue des personnages (le comte Rostov «dans sa robe de chambre de soie violette», Natacha, «son mouchoir de poche» sur la tête) sont communs à cette scène de *La Guerre et la Paix*<sup>76)</sup> et à celle que le narrateur imagine se déroulant au Ritz («le duc de Guermantes inénarrable en pyjama rose et peignoir de bain<sup>77)</sup>»). Le caractère léger, voire farfelu, de ce possible indice ne doit pas le disqualifier. Le cryptage admet souvent une dimension ludique puisqu'il s'agit de mettre en place une lecture à deux niveaux, l'un dissimulant partiellement l'autre et retardant son actualisation<sup>78)</sup>.

Cette allusion ramène au premier plan la mort du prince André, blessé de marque, qui, dans sa propre calèche, fait partie du convoi. À ce stade il semble que, comme le sien, le sort de Saint-Loup soit déjà réglé. La mention de *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* et celle des Walkyries, installe dans le texte l'idée de sa mort, qui aura lieu six jours plus tard<sup>79)</sup>. Ces deux morts ont des causes comparables ; l'officier Saint-Loup s'expose



au danger comme le prince André : loin de l'état-major où se trouvent selon Bloch les « beaux fils galonnés » il passe de la cavalerie à l'infanterie pour combattre plus efficacement<sup>80)</sup>. La scène où Bloch l'accuse de lâcheté contre toute raison<sup>81)</sup> est à l'évidence une réécriture de celle où le jeune Nicolas Rostov provoque Bolkonsky de la même façon<sup>82)</sup>. Ici la ressemblance s'accroît : Proust semble recréer pour Saint-Loup le temps suspendu entre la vie et la mort qui caractérise le personnage de Tolstoï.

Ce parcours aura peut-être permis d'accroître le nombre des références tostoïennes reconnues dans *À la recherche du temps perdu*. L'utilisation d'un même épisode de Tolstoï dans diverses situations romanesques de la *Recherche* montre avec quelle étonnante souplesse l'écriture proustienne manie les modes de référence et d'allusion. Cet art des variations inclut l'investissement imprévu d'une série thématique à première vue très éloignée de Tolstoï, celle des avions et de l'aviation. On voit d'autre part comment, à ce stade tardif de sa création, Proust, rédigeant un pastiche et souhaitant vraisemblablement qu'il soit identifié comme tel, donne quelques indices proches mais s'appuie surtout sur un réseau d'allusions qui couvre de grands espaces de texte, témoignant ainsi d'une belle confiance dans ses lecteurs.

## NOTES

- 1) Voir Philippe CHARDIN, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris : Champion, 2006, chap. 5, « De la contemplation du grand ciel tostoïen au dialogue critique : Proust lecteur de Tolstoï » ; Hiroya SAKAMOTO, « Des campagnes napoléoniennes à la Première Guerre mondiale : résonances de *La Guerre et la Paix* dans *Le Temps retrouvé* », in *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 155-165.
- 2) Voir Philippe CHARDIN, article « Tolstoï », *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris : Champion, 2004, pp. 1004-1005.
- 3) *CG I, II*, p. 378.
- 4) *La Guerre et la Paix*, roman historique traduit avec l'autorisation de l'auteur par une Russe [princesse Irène Paskevitch], Paris : Hachette, 1884 [première traduction en 1879], troisième partie, chap. IV, p. 255.
- 5) Il figure en addition sur un verso du Cahier 31. Dans le Cahier 40, rempli en 1910, on le trouve sur les rectos à partir du f° 54 r°.
- 6) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, pp. 1-5.

- 7) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-89 ; *CG I*, II, p. 409. Toutes les citations sont tirées de cette édition.
- 8) *TR*, p. 338, var. b, p. 1215.
- 9) La «patrouille anéantie» de Proust est peut-être un écho de cette patrouille de cosaques. Elle avait été très critiquée par le général Dragomiroff dans son livre «Guerre et paix» de Tolstoï *au point de vue militaire* (Paris : Librairie militaire de L. Baudouin, 1896). Il écrit en effet «La théorie militaire [...] leur ferait comprendre [*aux dilettantes*] pourtant qu'une armée de 100.000 hommes se couvre avec un rideau dont une patrouille de cosaques ne pourrait guère que trouver une maille [...] et qu'on en est réduit à présumer des forces de l'adversaire seulement par le degré de résistance qu'éprouvent les avant-postes» (p. 67 ; ce livre avait d'abord paru dans les numéros de mars-avril et de mai-juin 1896 de *La Nouvelle Revue*).
- 10) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, p. 3.
- 11) *Ibid.*, chap. II, p. 77.
- 12) *Ibid.*, pp. 77-78.
- 13) *TR*, IV, p. 333.
- 14) Prosper MÉRIMÉE, *Colomba et autres contes et nouvelles*, Paris : Charpentier, 1845, pp. 285-291.
- 15) «L'Enlèvement de la redoute», éd. citée, p. 291. Voir dans la lettre de Saint-Loup les soldats qui sourient «au moment où ils vont mourir parce que le médecin-chef leur apprend que la tranchée a été reprise aux Allemands» (*TR*, IV, p. 332).
- 16) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, pp. 21-27.
- 17) *CG I*, II, p. 405. Il compare Fabrice et Mosca sans faire référence à la bataille de Waterloo.
- 18) STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, livre premier, chap. 3 et 4.
- 19) «Stendhal ? [...] plus que tout autre je suis son obligé : je lui dois d'avoir compris la guerre. Relisez dans *La Chartreuse de Parme* le récit de la bataille de Waterloo. Qui donc avant lui décrit la guerre comme cela [...] ?» (Propos de TOLSTOÏ rapporté par Annie GUÉHENNO, «Tolstoï sur Stendhal», *Stendhal Club*, n° 77, octobre 1977, p. 71).
- 20) Voir H. SAKAMOTO, *art. cité*, p. 61.
- 21) *TR*, IV, p. 560.
- 22) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, p. 24.
- 23) Cahier 25, f° 12 v° et 13 r°, in *Essais et articles*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 657-658.
- 24) Lettre à Robert Dreyfus du 31 janvier 1910, in *Corr.*, t. X, p. 47.
- 25) *La Guerre et la Paix*, première partie, chap. III, p. 313.
- 26) Il y a d'ailleurs dans le roman au moins un autre exemple de ciel bleu associé à des préoccupations métaphysiques, quand Nicolas Rostov reçoit le baptême du feu : «Comme le ciel lui parut bleu, calme et profond ! Comme le soleil des-

- cendait brillant et glorieux! [...] là était la paix, là était le bonheur! [...] « Ah! si j'avais pu vivre, je n'aurais rien désiré de plus, pensait Rostow [...] et la voilà, la voilà, la mort, au-dessus de moi! » (*La Guerre et la Paix*, première partie, chap. II, p. 165).
- 27) *Anna Karénine*, roman traduit du russe, Paris: Hachette, 1896, tome premier, troisième partie, pp. 278-280.
  - 28) *La Guerre et la Paix*, deuxième partie, chap. III, p. 214.
  - 29) *SG II*, III, p. 417.
  - 30) *La Guerre et la Paix*, deuxième partie, chap. III, p. 214.
  - 31) Cahier 49, f° 42 r°. Notons que l'ajout crée une rupture de construction. Anthony PUGH date ce cahier de 1910, entre les mois de mai et d'août (voir son livre *The Growth of « À la recherche du temps perdu »*. *A Chronological Examination of Proust's Manuscripts from 1909 to 1914*, Toronto: University of Toronto Press, 2004, Part Two, pp. 307-314).
  - 32) *SG II*, III, pp. 413-422.
  - 33) Proust avait rencontré Agostinelli à Cabourg en 1907. Il était alors chauffeur (« mécanicien ») de la compagnie des taxis Unic (voir Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1996, tome II, p. 39).
  - 34) « Journées en automobile », *EA*, p. 66.
  - 35) *Ibid.*, p. 67.
  - 36) *SG II*, III, p. 416.
  - 37) *Ibid.*, pp. 417-419.
  - 38) Voir Jean MILLY, *Proust et le style*, Genève: Slatkine Reprints 1997 [première éd.: Minard, 1970].
  - 39) Le dévoilement de ces deux faces prend souvent la forme d'une prise de conscience progressive du héros (c'est le cas pour Saint-Loup ou pour Swann) alors qu'ici Proust fait se heurter les deux aspects opposés en les attribuant, de manière assez facile à décrypter, à des personnages différents.
  - 40) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, pp. 63-64.
  - 41) Saint-Loup lui aussi maîtrise un cheval cabré dans *Le Côté de Guermantes I* (II, p. 372), ce qui est peut-être un présage de sa mort.
  - 42) Cahier VI, f° 38 r°.
  - 43) *La Guerre et la Paix*, première partie, chap. II, p. 165. Voir *supra*, note 26.
  - 44) *Anna Karénine*, septième partie, chap. 26, p. 308. Je souligne.
  - 45) *Ibid.*, chap. 31, p. 320. Je souligne.
  - 46) Cahier 72, f° 45 r° (transcription Shuji KUROKAWA); *SG II*, III, p. 315.
  - 47) Carnet 2, folios 34 r° à 38 r° et les versos correspondants, 38 v°-39 r°, 42 v°-43 r°, 44 v°-46 r° (Marcel PROUST, *Carnets*, éd. établie et présentée par Florence CALLU et Antoine COMPAGNON, Paris: Gallimard, 2002, pp. 204-208, 209-210, 214-215 et 217-219).
  - 48) Carnet 2, f° 34 r°-34 v°; *Carnets*, p. 204.
  - 49) *Idem.*
  - 50) *Ibid.*, f° 42 v°; *Carnets*, p. 215.

- 51) *Ibid.*, f° 39 r° ; *Carnets*, p. 210.
- 52) *P*, III, pp. 906-907.
- 53) On peut noter que la succession d'un morceau sur l'avion et d'un morceau sur l'automobile reproduit le schéma commenté *supra* dans *Sodome et Gomorrhe II* ; ce pourrait être une nouvelle allusion à Agostinelli.
- 54) *P*, III, pp. 912-913.
- 55) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, p. 64.
- 56) *P*, III, p. 903. L'importance que le narrateur accorde au bruit va dans ce sens : « [...] je continuai à penser, comme à un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette, à ce bruit de la fenêtre qu'Albertine avait ouverte. »
- 57) *Ibid.*, p. 915.
- 58) *AD*, IV, p. 3.
- 59) *TR*, IV, pp. 313 et 380.
- 60) *Ibid.*, p. 313.
- 61) *Idem.*
- 62) *Ibid.*, p. 380.
- 63) *Ibid.*, pp. 380 et 381.
- 64) *Ibid.*, pp. 337-338.
- 65) *Ibid.*, pp. 341-342.
- 66) Voir Philippe CHARDIN, « De la contemplation du "grand ciel" tolstoïen au dialogue critique : Proust lecteur de Tolstoï », dans *L'Ours et le Coq : trois siècles de relations franco-russes. Essais en l'honneur de Michel Cadot*, textes présentés par Francine-Dominique LIECHTENHAN, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 127-138.
- 67) *TR*, IV, p. 338, var. b. Proust avait déjà utilisé le terme de « pastiche tactique » dans *Le Côté de Guermantes I* (II, p. 410), mais on sait, par les notes de régie, qu'il travaillait simultanément les différentes conversations sur la stratégie.
- 68) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. premier, p. 41.
- 69) *TR*, IV, p. 333.
- 70) *Ibid.*, p. 338.
- 71) *Idem.*
- 72) *Corr.*, t. XIII, p. 333. Philip KOLB précise que Frédéric Masson était un historien spécialiste du Premier Empire et qu'il collaborait à *La Presse*, à *La Revue de Paris*, à *L'Écho de Paris* (note 2, p. 337).
- 73) *Corr.*, t. XIV, p. 99. C'est à propos d'un éreintement de la *Salomé* de Strauss par Miguel Zamacois dans *Le Figaro* que Souday avait pris position contre lui puis contre Saint-Saëns qui avait répondu à son article (voir l'annotation de Ph. KOLB, note 2, p. 101).
- 74) Dans *La Revue de Paris* de mai-juin 1898 (pp. 129-140), Tolstoï avait d'ailleurs publié une charge contre le *Siegfried* de Wagner. Il écrivait, recourant aux mêmes clichés germanophobes que les journalistes de la guerre : « [...] depuis

- le début jusqu'à la fin, ce qu'on voit et ce qu'on entend, ce n'est pas Siegfried ni les oiseaux mais toujours et uniquement l'Allemand de mauvais ton et de mauvais goût, borné et suffisant, qui se fait de la poésie l'idée la plus grossière et la plus rudimentaire, et qui veut nous l'imposer par les moyens les plus primitifs» (p. 136). Il peut donc y avoir une pointe d'ironie proustienne à rapprocher l'œuvre de Tolstoï et celle de Wagner.
- 75) Il est très possible aussi (et les deux hypothèses sont conciliables) que ce soit une allusion à l'hôtel de Jupien où Saint-Loup perd sa croix de guerre au cours de la même permission (*TR*, IV, pp. 399 et 409). Les deux plans, céleste et terrestre, de *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* auraient leurs correspondants dans la vie et la mort de Saint-Loup, partagé entre la bravoure aristocratique et l'homosexualité. Notons d'ailleurs que les références au tableau et à la pièce figurent déjà dans une lettre à Mme Straus datée de fin juillet 1917 (*Corr.*, t. XVI, pp. 195-196) qui décrit la même scène et permet de fixer une date plausible pour la rédaction du texte de *TR*. Mais ce n'est que dans un ensemble de références et non dans une lettre isolée qu'apparaît le pastiche de Tolstoï.
- 76) *La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. II, pp. 105-118.
- 77) *TR*, IV, p. 338.
- 78) On peut penser à un autre indice du même type. La mention de l'Apocalypse (la descente des avions étant comparée à la chute des étoiles ; sur ce point voir Hiroya SAKAMOTO, *Les inventions techniques dans l'œuvre de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2008, pp. 383-384) peut renvoyer à Pierre Bezoukhov cherchant dans ce texte la preuve qu'il est désigné pour tuer Napoléon (*La Guerre et la Paix*, troisième partie, chap. IV, p. 267 par exemple).
- 79) *TR*, IV, p. 425.
- 80) *Ibid.*, p. 320.
- 81) *Ibid.*, p. 318.
- 82) *La Guerre et la Paix*, première partie, chap. III, pp. 271-272.