

L'ESPRIT D'ALBERTINE :
LE PERSONNAGE DE ROMAN À L'ÈRE DE LA VITESSE MODERNE

par

François Masse

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en langue et littérature françaises

décembre 2010

Résumé

Cette thèse de doctorat a pour objet le personnage de roman à l'heure où se met en place la vitesse moderne, soit entre la révolution des transports enclenchée vers le milieu du XIX^e siècle et le premier tiers du XX^e siècle. L'hypothèse posée ici est que les transformations que connaît la vitesse au cours de cette période donnent lieu à de nouveaux « types » de personnage – tels le passant, le passager, l'individu pressé ou perdu au milieu de quelque lieu de transit – qui semblent moins enclins à s'installer dans l'espace du roman qu'à simplement le traverser.

Pour mener cette réflexion, nous recourrons à un personnage qui « incarne » en lui-même toutes les questions que l'introduction de la vitesse moderne dans le roman vient soulever. Ce personnage est celui d'Albertine Simonet, la « jeune fille en fleurs » de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Albertine occupe en effet une place des plus stratégiques en regard de notre sujet de réflexion. Prenant place dans cette œuvre « entre deux siècles » qu'est *À la recherche du temps perdu* (ainsi que l'a qualifiée Antoine Compagnon), elle tire à elle toute la modernité dévoilée par Balzac et Baudelaire – celle de la passante, de la foule, de l'anonymat au sein des grandes villes, qui sont toutes des manifestations de la vitesse moderne avant même que les moyens qui la rendront concrète n'apparaissent –, tout en étant pleinement de son temps, contemporaine des inventions techniques marquantes de son époque et auxquelles elle est constamment associée dans le roman de Proust. En aval ou en parallèle, Albertine, qui agira comme guide à notre réflexion, annonce les

personnages de voyageurs d’Octave Mirbeau, de Paul Morand et de Valéry Larbaud, dont le propre est de voir leur aventure se dissoudre dans son propre mouvement.

Summary

The subject of this thesis is the novel character during the emergence of modern speed, that is to say between the transportation revolution, which began around the mid-nineteenth century, and the first third of the 20th century. Our hypothesis is that the transformations affecting speed during this period gave rise to new types of characters – such as the passer-by, the passenger, the individual in a hurry or lost in some transit area – whose presence in the novel is in passing.

In developing this idea, we use a character which, in itself, embodies all of the issues raised by the introduction of modern speed in novels. This character is Albertine Simonet, the “budding girl” of *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust. Albertine indeed holds a highly strategic position for our subject matter. In the “inter-century” work that is *À la recherche du temps perdu* (as described by Antoine Compagnon), she draws to herself the modern elements revealed by Balzac and Baudelaire – the modernity of passers-by, crowds and anonymity in large cities, which were all outward signs of modern speed before the means to make it a reality even appeared –, while truly being a woman of her time, as a contemporary of significant technical inventions, to which she is continually associated in Proust’s novel. Whether used as an introduction or as a means of comparison, Albertine is a guide for our analysis and preludes the

traveler characters of Octave Mirbeau, Paul Morand and Valéry Larbaud, whose peculiarity resides in that their adventure dissolves in its own movement.

Remerciements

Sous le titre de cette thèse, devrait apparaître au côté de mon nom celui de ma directrice de recherche, Isabelle Daunais, tant la poursuite et l'achèvement de cette entreprise ont dépendu en grande partie de ses encouragements et de sa bienveillance.

Notre collaboration remonte déjà à un certain nombre d'années. Chacune d'elles a été marquée par des discussions toujours fructueuses, par une complicité toujours palpable, et ce même à distance, tandis que je me trouvais à Paris où mes recherches et la vie m'ont appelé plus d'une fois au cours des dernières années.

Je vous suis également reconnaissant pour m'avoir soutenu financièrement tout au long de ces cinq années, en renouvelant mon engagement à titre d'assistant de recherche au sein du Groupe de travail sur les arts du roman (TSAR), l'équipe de chercheurs enfoncés dans la pensée souvent embrouillée des romanciers sur leur pratique, et dont il ne tiendrait qu'à votre absence pour qu'elle s'y égare.

Pour avoir contribué, en un mot, à faire de cette thèse une belle aventure, soyez assurée, chère Mme Daunais, de ma reconnaissance profonde.

Ma reconnaissance va également à Christophe Pradeau, qui m'a accueilli lors d'un stage que j'ai effectué à l'Université Paris 13 à l'automne 2007. Les ouvrages qu'il m'a conseillés de lire, les discussions que nous avons eues

ensemble m'ont chaque fois orienté vers des pistes de réflexion stimulantes, et dont certaines se sont avérées capitales pour mon étude.

Je ne peux passer sous silence l'appui de mes parents. De les voir ne jamais douter de mes capacités ni même paraître déroutés vis-à-vis de mon entreprise a toujours été pour moi une source de réconfort.

Un merci tout spécial à la famille Vernet : Henri, Simone et leur fils Matthieu, qui m'ont pris sous leur aile durant cette dernière année de rédaction, m'ayant notamment permis de séjourner durant un mois dans leur charmant mas niché au fond du Gard, où j'ai rédigé un chapitre et laissé une dent.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude envers le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, qui m'a entre autres donné la chance d'aller passer une année à l'École Normale Supérieure de Paris.

Cette recherche n'aurait pu voir le jour sans l'apport financier du Fonds FQRSC et du Décanat des études supérieures et postdoctorales de l'Université McGill, lequel m'a octroyé les bourses « Philip F. Vineberg » et « Max Stern » pour mener ma recherche. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Table des matières

Page de titre.....	i
Résumé.....	ii
Summary	iii
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vii
Liste des abréviations.....	ix
Introduction	11
Chapitre 1 - L'énigme Albertine	37
1.1 Des yeux qui font voyager	38
1.2 L'être de fuite, l'être de vitesse.....	43
1.3 La vie en transit, l'espace de « l'entredeux ».....	46
1.4 Les ruses de l'être de fuite. Portrait d'Albertine en soldat moderne	53
1.5 Albertine : un personnage représenté « comme pour être vu de profil »	57
1.6 D'où vient Albertine ?.....	64
Chapitre 2 - Le défilé : prélude à la vitesse moderne	67
2.1 Naissance de la foule.....	68
2.2 Les Goncourt et l'art du défilé	74
2.3 L'esthétique du « splendide isolement », ou quand l'art du défilé s'avère un art de la disparition	88
2.4 <i>L'Éducation sentimentale</i> : l'interminable défilé.....	98
2.5 Albertine, le défilé en soi	110
2.6 Comment s'individualise un passant. L'exemple d' <i>Une double famille</i> de Balzac.....	115
2.7 Albertine, une incarnation de la Passante, ou l'amour impossible de la passante	122
2.8 « La fuite innombrable des passantes » : un mouvement truqué	134

Chapitre 3 - L'inertie : destination de la vitesse moderne	141
3.1 Le roman à l'ère du modernisme,	
ce nouvel anachronisme qu'est l'homme.....	142
3.2 Le voyage moderne : l'insouciance de la destination,	
« l'ivresse d'être seul », quelle aventure ?	151
3.3 Le glissement, ou le degré zéro de la friction/fiction.....	157
3.4 Le cadre du glissement, le véhicule moderne au service du regard.....	161
3.5 L'automobile [nous met-elle] en communication directe avec le monde ?	
De nouvelles formes de lointain	165
3.6 « Les voyages d'aujourd'hui ne sont plus des voyages mais des raids ! » :	
la faim/fin de l'horizon	179
3.7 <i>L'Homme pressé</i> , la vie à zéro	186
3.8 Quand nomadisme et sédentarité se confondent,	
le centre comme « pôle d'inertie »	198
3.9. Les pratiques ou jeux d'espace de Valéry Larbaud :	
quand l'immobilité n'est pas synonyme d'inertie.....	203
3.10 La « conversion après la procession »,	
la « vie d'hôtel », le luxe de la lenteur	210
Chapitre 4 - Disparition d'Albertine	220
4.1 L'accident, ou l'amour sous le signe de la menace.....	221
4.2 Le rapt d'Albertine.....	228
4.3 L'envie de vitesse de Marcel et l'accident d'Albertine :	
un transfert de châtiment.....	236
4.4 Disparition d'Albertine : le personnage en liberté.....	244
4.5 Disparition d'Albertine : le personnage en liberté (suite et fin)	257
Conclusion	265
Bibliographie	281

Liste des abréviations

L'édition d'*À la recherche du temps perdu* que nous employons pour ce travail est celle publiée en sept volumes (« Folio ») chez Gallimard (Paris), entre 1987 et 1992. Nous y référerons au moyen des abréviations suivantes :

DCS	<i>Du côté de chez Swann</i>
AJF	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
CG	<i>Le Côté de Guermantes</i>
SG	<i>Sodome et Gomorrhe</i>
LP	<i>La Prisonnière</i>
AD	<i>Albertine disparue</i>
TR	<i>Le Temps retrouvé</i>

Vu la fréquence à laquelle certaines œuvres de Larbaud, Mirbeau et Morand sont convoquées, nous les communiquerons également à l'aide des abréviations suivantes :

AB	<i>A.O. Barnabooth</i> (Valery Larbaud)
JBB	<i>Jaune bleu blanc</i> (Valery Larbaud)
LS	<i>La 628-E8</i> (Octave Mirbeau)
HP	<i>L'Homme pressé</i> (Paul Morand)

À la mémoire de ma grand-mère, Rolande Lemoine

Ton « bonhomme » ne t'oublie pas

Introduction

À l'été de 1913, Jacques Rivière fait paraître en trois livraisons, dans les pages de *La Nouvelle Revue Française*, un essai intitulé « Le Roman d'aventure », appel enthousiaste et confiant à un renouveau au sein des lettres françaises, au sortir d'une période de torpeur marquée par les effusions symbolistes et autres esthétiques « fin de siècle ». Aussi bien pour résumer le climat dans lequel les écrivains symbolistes baignaient que pour désigner les émotions que leurs œuvres donnaient au lecteur, Rivière emploie le terme de *rêve* : « Les gens qui vivaient au milieu de ce rêve, dit-il, naturellement ne pouvaient goûter que des plaisirs tout idéaux.¹ » Ou encore : « Il [le symbolisme] dispose le poème comme un lit bien horizontal et bien uni où l'âme n'a plus qu'à se laisser glisser et où rien n'arrête la lenteur de son remous et de son tourbillon. » (p. 74) On ne peut nier en effet que des romans comme *En rade* et *À rebours* de Huysmans, les poésies de Mallarmé ou encore les nouvelles de Marcel Schwob ont quelquefois la couleur d'un rêve, d'un paysage abstrait. Réduisant au minimum ce qui permettrait de nous *accrocher* à elles (et inversement) – c'est-à-dire un récit, des descriptions, des événements –, ces œuvres semblent faites d'une substance volatile ; leur matière est si fuyante que nous ne sommes jamais sûrs de la retrouver intacte d'une lecture à l'autre car, dit Rivière :

Quelque chose s'est envolé d'entre les lignes, et justement parce que c'était quelque chose qui n'était qu'entre les lignes. Dans le texte, tout ce qui aurait pu produire l'émotion a été soigneusement retranché ; les instruments qui d'habitude l'opèrent en nous – événements, récits, peintures de la réalité – ont été détruits comme inutiles ; il n'y a plus que l'invitation à l'éprouver. Dangereuse hardiesse ! (p. 22)

¹ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 25. Les prochaines références à cet essai seront données entre parenthèses à même le texte.

Or, de ce « rêve » symboliste Rivière affirme que le monde s'est enfin réveillé. Il s'est produit à l'aube du XX^e siècle un « changement d'âme » qui fait que tout ce que les symbolistes dédaignaient inspire à nouveau les artistes, à commencer par l'aventure, qui est le grand mot d'ordre de Rivière, la formule en laquelle il place toute sa confiance et tous ses espoirs pour imaginer l'œuvre de demain. L'aventure telle que la conçoit Rivière doit être évidemment prise au sens large. Il ne s'agit pas, pour les écrivains qui vont s'en inspirer, de réactiver la veine du roman de cape et d'épée, mais, plus généralement, d'un état d'esprit, d'une disposition à accueillir l'événement, quel qu'il soit. D'où la nécessité, selon Rivière, de descendre à nouveau dans la rue – ce lieu tant dédaigné par les symbolistes – car c'est là précisément qu'un événement est susceptible de se produire à tout moment. C'est le lieu du hasard par excellence : « À droite – ou bien est-ce à gauche ? – un événement nous épie, prêt à sauter sur nous. Tant pis ! Tant mieux ! L'espace est libre de tous côtés ! » (p. 27-28) On sait à quel point la rue sera le lieu privilégié de l'aventure pour les surréalistes. Rappelons à cet égard le mot d'André Breton, qui souhaite que la « série d'observations » présentée en ouverture de *Nadja* soit « de nature à précipiter quelques hommes dans la rue [...] ».² De façon générale, l'aventure telle qu'entendue par Rivière pourrait être reconduite à la notion de « possibles », cette notion issue de la philosophie de Leibniz, remise au goût du jour par Bergson et ses disciples et dont il faut rappeler qu'elle est au cœur de la pensée de nombreux critiques et romanciers de l'époque de Rivière, tels « Thibaudet, Gide, Caillois ou encore Musil [qui] avaient fait eux

² André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1927], p. 68.

aussi du goût des possibles la passion motrice du créateur et du lecteur de roman, nommant ce que nous semblons désormais tous attendre des récits³ », ainsi que l'écrivent Christophe Pradeau et Marielle Macé. Dans l'esprit de ces critiques et de ces romanciers dont beaucoup gravitaient autour de la *Nrf*, le roman s'affirme ainsi comme le genre littéraire le plus apte à donner forme et vie aux possibles, à accueillir l'aventure.

Mais qu'est-ce que l'aventure et de quelle façon le roman imaginé par Rivière viendra-t-il la satisfaire ? L'aventure, c'est d'abord et avant tout l'état d'esprit que Rivière s'attend à trouver chez le romancier ; celui-ci abordera son œuvre avec un esprit aventureux, avec la témérité mais également la confiance qui caractérise les plus hardis voyageurs. Concrètement, cela veut dire que le romancier doit être ouvert à l'imprévisible dans l'élaboration de son roman ; il ne doit jamais en avoir une idée assez arrêtée pour refuser de bifurquer, de prendre une autre voie si, en cours de route, il s'en présente une à lui. De cette démarche résultera une première qualité du roman nouveau : sa longueur. Autant l'œuvre symboliste se caractérisait par sa sveltesse, autant le roman souhaité par Rivière sera chargé, gros de ce qu'il aura trouvé sur son passage, se distinguant en cela d'un certain modèle de roman français qui allait droit à l'essentiel et qui ne tolérait pas un surplus de matière. Car, affirme Rivière, « les détails supplémentaires, les digressions de toutes sortes, tout ce qui vient se mettre en

³ Christophe Pradeau et Marielle Macé, introduction au dossier « Vies possibles, vies romanesques », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, Centre d'Étude des Nouveaux Espaces Littéraires (Université de Paris 13), L'Harmattan, 2010 (1), p. 9.

travers, tout ce que le lecteur voudrait écarter, c'est tout cela qui retient l'histoire, *qui l'empêche de filer, qui l'attache enfin à la terre.* » (p. 61, c'est nous qui soulignons) La capacité de l'œuvre de « s'installer » en nous va de pair avec la possibilité pour le personnage d'habiter cette œuvre, d'en faire son domicile. Par conséquent, une autre qualité du roman nouveau est qu'il sera fortement peuplé : un grand nombre de personnages auront le loisir de s'y installer, d'y prendre leurs aises, bref, de demeurer longtemps sous nos yeux.

Comment Rivière imagine-t-il le héros de ce roman nouveau ? D'abord, il devra être absolument distinct de son créateur, lui apparaître ainsi qu'à son lecteur comme « un étranger » ayant son bagage, son « âme avec lui » (p. 63), et qui demande à être interrogé. Cela implique qu'il faudra le montrer en acte :

[...] il marche d'abord, il tourne dans sa chambre, il s'appuie à la cheminée, et nos yeux le suivent et cherchent anxieusement ce qu'il y a de commun à tous ses gestes, quelle âme est là-dessous. Si l'auteur essaie de nous l'expliquer, nous sentons que cette définition n'est pas le germe créateur du personnage, mais un aspect arraché à sa complexité, une mise au point provisoire, un effort pour s'emparer, au moins partiellement, d'une réalité qui continue à déborder notre prise et que nous ne tenons pas encore. (p. 65)

Ce sera donc un personnage qui excède son créateur aussi bien que son lecteur, un être par rapport auquel il nous faut sans cesse réajuster nos vues, car il est constamment en mouvement : « Toujours nous croyons le tenir, écrit encore Rivière, mais un geste qu'il ajoute, un pas de plus qu'il fait en avant, et son passé tombe de lui comme on défait ses cheveux en secouant la tête, et nous ne reconnaissons plus son visage ; et voici comment il faut voir à nouveau tout ce qu'il a fait jusqu'ici. » (p. 70)

Qu'il s'agisse des qualités concernant l'état d'esprit dans lequel devra se trouver le créateur, ou de la nature du récit et des personnages qui caractériseront son œuvre, on pourrait dire que, de façon générale, le roman dont Rivière nous esquisse le portrait dans son essai se place sous le signe du mouvement : d'une part, le mouvement en tant que qualité dont devra faire montre le romancier, car accepter de s'engager dans une œuvre pleine de bifurcations et au personnel nombreux exige notamment du romancier une grande souplesse, une capacité d'y circuler facilement ; d'autre part, le mouvement en tant que caractéristique principale du personnage qui habitera cette œuvre, un personnage que Rivière souhaite tout en acte et qui nous déconcertera par son aspect toujours imprévisible. Mais au-delà de ce qui concerne les qualités du roman nouveau, le mouvement est un des phénomènes qui préoccupent le plus l'époque à laquelle Rivière écrit son essai, si l'on pense que les thèses d'Einstein sur la relativité furent élaborées entre 1905 et 1915 et que les premiers exploits de l'aviation eurent lieu en 1903. C'est également l'époque où l'on assiste à l'avènement d'une foule d'inventions techniques, du cinéma au téléphone, en passant par l'automobile et l'aéroplane, bref, autant d'inventions qui font entrer le monde dans une nouvelle vitesse. Car, à considérer l'histoire de la vitesse, il est étonnant de constater à quel point son évolution comporte peu de phases, qu'« Alexandre, Jules César, Charlemagne, Louis XIV voyageaient à peu près à la même vitesse [que] Louis XVIII, et Charles X encore, et Louis-Philippe, aux premières années de son règne⁴ », comme le fait remarquer Claude Pichois dans son essai sur la

⁴ Claude Pichois, *Littérature et progrès : vitesse et vision du monde*, Neufchâtel, Éditions de la

vitesse en littérature. De même, Jacques Nathan parle de la « brusquerie avec laquelle la vitesse des trains a progressé, et la rupture d'habitude qui s'en est suivie », donnant l'exemple d'un voyage de Paris à Marseille : « En 1850 l'empereur Napoléon III, dans un train ultra-léger, parcourt à 96km/h de moyenne le trajet Paris-Marseille. Tous ces voyages prenaient plusieurs jours, et parfois plus d'une semaine, quelques années auparavant.⁵ »

Voilà donc qu'au début du XX^e siècle, « la splendeur du monde [s'enrichit] d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse », comme le déclare Marinetti dans son manifeste fondateur du Futurisme, ce mouvement artistique qui a voué un véritable culte à la technique, si l'on se rappelle par exemple que Marinetti considérait une automobile comme étant « plus belle que la Victoire de Samothrace⁶ », célèbre sculpture grecque. Autour de ce mouvement et à sa suite, une pléiade d'écrivains se levèrent pour chanter à leur tour les beautés de la technologie nouvelle, que l'on pense à Paul Morand (*Ouvert la nuit / Fermé la nuit*), à Valéry Larbaud (*A.O. Barnabooth*) et à Blaise Cendrars (*La Prose du Transsibérien*) qui furent précédés par des poètes comme Walt Whitman (*Feuilles d'herbe*), Maurice Maeterlinck (*Le Double jardin*), Émile Verhaeren (*Les Villes tentaculaires*) ou encore l'écrivain-humoriste Alfred Jarry (*Le Surmâle*). Si les poètes eurent tôt fait de s'emparer de cette nouvelle réalité qu'est la vitesse

Braconnière, coll. « Langages », 1973, p. 13.

⁵ Jacques Nathan, *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris-Bruxelles-Montréal, Didier, coll. « Orientations », 1971, p. 12.

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, « Premier Manifeste du Futurisme », paru dans *Le Figaro* le 20 février 1909. *Le Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 152.

moderne – ayant trouvé notamment dans les changements de perception et les expériences de mouvement occasionnés par les nouveaux moyens de transport de quoi renouveler leur art –, les romanciers ne pouvaient demeurer indifférents non plus à cette accélération soudaine que venait de connaître le monde. Car le roman est depuis sa naissance affecté à la tâche qui consiste à montrer le monde en mouvement, à essayer d'en saisir la marche.⁷

Dans son essai, Rivière ne mentionne pratiquement aucun romancier dont l'œuvre comporterait les qualités qu'il demande au roman nouveau, si ce n'est quelques romanciers étrangers, principalement anglais ou russes, tels Dostoïevski, Dickens, Stevenson ou encore Daniel De Foe. Il demeure également muet sur les formes précises que pourrait prendre l'aventure dans les romans qu'il attend du siècle naissant, se contentant de dire que l'aventure, « c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. » (p. 69) Si Rivière est resté muet sur les formes concrètes que pouvait prendre l'aventure dans le roman de son époque, il nous est possible de proposer, à partir des œuvres du début du XX^e siècle, l'une de ses manifestations, en ce qu'elle correspond en grande partie à ce qu'appelait Rivière de tous ses vœux : la littérature du mouvement, et plus particulièrement du mouvement à l'ère où se mettent en place les transports modernes. Vu

⁷ Faut-il rappeler à cet égard que l'idée selon laquelle l'une des tâches du romancier est de saisir la marche du monde était déjà au cœur de la formule stendhalienne du roman comme « miroir promené le long d'un chemin » ? Une formule à laquelle fait écho Octave Mirbeau quand, à propos des notes de voyage qui allaient constituer la matière de son roman-automobile, *La 628-E8* (paru en 1907), il affirme : « Ce genre littéraire est un de ceux qui conviennent le mieux à notre époque. Il reflète la vie ambulante de ce temps. » Octave Mirbeau, « Interview par Paul Gsell » (1907), *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Au cœur du monde », 2006, p. 579.

l'importance des bouleversements qu'elle a connus entre la révolution des transports enclenchée au XIX^e siècle et l'époque où Rivière écrit son article, pourquoi la vitesse ne serait-elle pas en effet une des formes possibles de l'aventure pour le roman ? Y a-t-il en ce siècle naissant une réalité plus prometteuse d'aventures et qui renferme une aussi grande part d'inconnu que la vitesse technique ? C'est ainsi que la vitesse prend place dans le roman pour incarner une nouvelle aventure, une aventure qui a ses personnages et ses récits propres. Ce sont ces nouveaux « types » de personnages et ces formes de récits occasionnés par l'apparition de la vitesse moderne au tournant du XX^e siècle que nous voudrions interroger par cette étude.

D'abord, un constat s'impose : la vitesse moderne, celle liée à l'apparition des nouveaux moyens de transport, vient souligner un phénomène qui n'a cessé de croître dans le roman depuis le milieu du XIX^e siècle : la mobilité grandissante du personnage, ou le fait que celui-ci semble moins enclin à s'installer dans le récit qu'à simplement le « traverser ». Le propre du roman a été d'abord de se constituer en tant qu'espace où vivent et meurent des personnages, c'est-à-dire en tant que genre « habitable », suivant le mot d'un critique qui, reprochant au romancier-feuilletoniste Eugène Sue de mettre en scène des personnages qui ne font qu'apparaître et disparaître, affirmait : « Un roman n'est pas une place qu'on traverse, c'est un lieu qu'on habite.⁸ » Or, à mesure que le siècle avance, on constate que de moins en moins de personnages arrivent à s'installer dans l'espace

⁸ Ce mot est de Paulin Limayrac, critique à la *Revue des Deux Mondes*. Il nous est rapporté par Walter Benjamin, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 240.

fictif. À la fresque balzacienne par exemple, qui se constitue bel et bien comme un habitat où s'entassent des milliers de personnages évoluant sous nos yeux, se déployant à leurs aises, bref, s'installant pour une longue durée dans l'espace qui leur est accordé, des romanciers comme les frères Goncourt opposent des récits où l'impératif ne semble plus tant « l'installation » du héros dans un monde fictif que son simple « passage » dans le récit. Alors que les romans de Balzac racontaient comment un individu intégrait un milieu, s'y déployait pour y connaître une ascension, une formation, un apprentissage quelconque, ceux des Goncourt mettent en scène des héros qui se contentent de « traverser » des milieux, d'épouser momentanément des vocations diverses, avant de « disparaître » comme Germinie Lacerteux, dont la tombe à la fin du roman reste introuvable, ou Anatole Bazoche, qui « s'évapore » dans la nature à la fin de *Manette Salomon*. De même, Flaubert donne avec *L'Éducation sentimentale* un roman où le héros, Frédéric Moreau, semble avoir été mis au monde uniquement pour traverser un certain nombre de lieux et d'événements qui n'ont à peu près aucune influence sur son destin, lui-même évanescents ; une manière pour le romancier, nous dit Henri Mitterand, de donner une « importance absolue, et non relative, à l'espace, mais à l'espace comme donnée immédiate d'une pure mobilité, sans origine ni terme, sans arrêt, ni passage, ni direction.⁹ »

À ce phénomène par lequel le roman, de genre de l'installation qu'il était, se transforme peu à peu en lieu de passage, en espace que les personnages ne font

⁹ Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1994. p. 64.

pour ainsi dire que traverser, une cause d'ordre historique peut être rattachée, soit la difficulté qu'il y a de se constituer en individu unique à l'ère démocratique des foules, de la chance égale pour tous et de la multiplication des possibles existentiels. La difficulté pour le personnage de se fixer dans l'espace du roman n'aurait d'égale que celle de choisir une orientation pour sa vie. En ce sens, l'apparition des nouveaux moyens de transport vers la fin du XIX^e siècle peut être considérée comme un renforcement de cette cause d'ordre historique qui est aussi d'ordre ontologique ; elle vient souligner combien « la mobilité est devenue l'instable principe de la vie d'aujourd'hui, qui n'en a guère plus d'autres¹⁰ », comme le dit Paul Morand dans un essai intitulé « De la vitesse ».

Chez les personnages adeptes des transports rapides, l'existence ne semble en effet répondre à aucun objectif précis, à aucun but, sinon celui de l'accélération pure et simple. Voilà que le commentaire d'Edgar Allan Poe à propos de son « homme des foules », qu'il faut considérer comme l'un des premiers maillons de cette chaîne d'êtres à la mobilité énigmatique, tombe à point quand il s'agit d'évoquer la vie des personnages emportés dans les transports rapides : « Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions.¹¹ » N'en déplaise à Poe, une investigation des personnages en fuite, de ceux qui sont avides de vitesse et en quête de déplacements continuels mérite d'être entreprise, dans la mesure où nous avons affaire avec eux à de nouveaux « types » de personnages –

¹⁰ Paul Morand, « De la vitesse », *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931, p. 276.

¹¹ Edgar Allan Poe, « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'américain par Charles Baudelaire, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1972, p. 77.

individus pressés, fuyants, êtres sans cesse en déplacement – dont la modernité est aussi celle des lieux qui les font « apparaître » ou qui rendent leur présence palpable – gares, carrefours, terminus et autres haltes modernes –, avant que les espaces transitoires d'aujourd'hui – stations de métro, aéroports, ascenseurs, escalators, centres commerciaux – tendent à les absorber complètement. Ces formes de vie caractéristiques de la modernité demandent à être interrogées et, qui plus est, situées par rapport aux modes de vie antérieurs. Rappelons-nous simplement à cet égard le héros du roman d'initiation, celui dont l'histoire pourrait toujours s'intituler « Un début dans la vie », pour reprendre le titre d'un roman de Balzac. L'existence de ce type de personnage était animée par une quête précise – conquérir un milieu, obtenir un rang ou vivre une grande passion –, tandis que chez les êtres de vitesse, la volonté de faire quelque chose de soi, d'orienter sa vie vers un but quelconque laisse place aux désirs brefs et velléitaires, si tant est qu'il est désormais plus facile de prendre un moyen de transport – train, taxi, tramway, qu'importe – et de s'en aller qu'une décision et de rester.

L'apparition dans les romans de personnages toujours plus mobiles, d'êtres se présentant sous le signe de la fuite et de l'éphémère est également indissociable des transformations qu'a subies la ville au XIX^e siècle, ou de l'avènement de la grande ville, celle avec laquelle nous a familiarisés Walter Benjamin à travers ses écrits sur Baudelaire, mais aussi à travers sa propre expérience de citadin, dont l'ouvrage composite et inachevé intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle* demeure le témoignage ultime. Celui qui a pensé le

passage (du temps, de l'histoire), mais aussi les « passages » – ces galeries marchandes qui virent le jour dans le Paris du milieu du XIX^e siècle –, occupera une place importante dans notre étude, en ce qu'il a mis au point un grand nombre des concepts essentiels à notre réflexion sur la mobilité du personnage de roman. Parmi ces concepts, celui du flâneur recouvre une importance première. Car le flâneur se caractérise par une existence essentiellement mobile, mais, surtout, par une pratique quasi indifférenciée de l'espace, n'étant animé que par le seul plaisir de marcher, de déambuler dans les rues. Dans sa pratique de l'espace, c'est le germe d'un mouvement parfaitement intransitif que nous retrouvons : celui qui va caractériser les personnages emportés dans les nouveaux moyens de transport au XX^e siècle. Plus largement, c'est à la ville moderne dans son ensemble que nous a initiés Walter Benjamin. Lieu d'une expérience inédite et souvent propice au rêve, au merveilleux (c'est l'enchantement du flâneur devant les passages, l'éclairage au gaz ou l'architecture nouvelle par exemple), la ville moderne est surtout appréhendée par Benjamin comme un espace d'angoisse et d'inquiétude, en raison notamment de ces nouvelles réalités que sont le coudoisement dans la foule, ou la circulation parmi les piétons et les véhicules, et dont l'épreuve est synonyme de « choc¹² ».

Ces « topoï » de la ville moderne, ou ayant trait à la fréquentation de l'espace urbain, peuvent être rattachés à la question de la vitesse, dans la mesure

¹² « Le déplacement de l'individu [dans les grandes villes] s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les étincelles d'une batterie. » Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1979, p. 179.

où ils témoignent tous de l'accélération générale de la vie qui accompagne les mutations constantes des grandes agglomérations, et ce depuis Haussmann jusqu'à aujourd'hui. Le penseur par excellence de la célérité moderne, de son évolution comme de ses manifestations les plus diverses à travers l'histoire et les arts est Paul Virilio, qui poursuit dans ses essais – *Vitesse et politique*, *L'Horizon négatif* et *Esthétique de la disparition* notamment – la réflexion amorcée par Walter Benjamin sur la modernité technologique. Pour cet urbaniste et essayiste français, le régime de vitesse et de mobilité constantes dans lequel l'individu d'aujourd'hui est entré – depuis le moment où, écrit-il, les lieux sont « [devenus] des points de départ et d'arrivée, des rives que l'on quitte ou que l'on aborde¹³ » – donne lieu à une « esthétique de la disparition » : les choses et les êtres, en gagnant en vitesse et en se faisant de plus en plus mobiles, tendent à devenir des présences dérobées et qui ne se donnent, paradoxalement, que dans leur disparition. Cette idée de la disparition comme phénomène lié à la célérité technique ne sera pas sans servir notre réflexion, en ce qu'elle permettra de dégager une orientation possible pour le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne : celle à partir de laquelle il se présenterait dans le récit comme au bord de la non-présence, telle une silhouette qui va nous échapper ou tel un simple profil qui ne fait que passer, risquant de devenir une présence de moins en moins consistante dans le roman.¹⁴

¹³ Paul Virilio, *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984, p. 53.

¹⁴ Ce qui ne signifie pas pour autant que le personnage est « en voie d'extinction », que la vitesse moderne ne lui réserve pas d'autres possibilités d'existence esthétiques, comme on le verra au deuxième chapitre de notre étude avec l'analyse d'une nouvelle de Balzac.

Voilà qui donne un aperçu des questions qui sous-tendent notre réflexion sur le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne, en même temps que des analyses que nous mènerons : il s'agit ici de décrire ce qu'est le personnage et ce qu'il *fait* à l'intérieur de l'espace que lui accorde le romancier, nous inspirant en cela de la démarche de Georges Lukacs, de Marthe Robert et d'Isabelle Daunais, qui ont tous en commun d'avoir voulu interroger le roman et tenté d'en saisir les qualités propres à partir de cette composante fondamentale du genre qu'est le personnage. Sur la révolution des transports ou, plus précisément, l'irruption dans le roman de la modernité technologique, il existe un grand nombre de travaux parmi lesquels *Le Romancier et la machine* (1982) de Jacques Noiray et *Littérature et progrès, vitesse et vision du monde* (1973) de Claude Pichois sont fondamentaux. Parmi les contributions plus récentes, il faut citer le collectif dirigé par Michel Pierssens, intitulé *Savoirs de Proust*, où les auteurs se penchent sur les inventions technologiques présentes dans la *À la recherche du temps perdu*, du téléphone aux phénomènes météorologiques, en passant par l'automobile, l'aéroplane et le train, mais également le travail effectué par les chercheurs œuvrant au sein des *Cahiers de Médiologie*, revue dirigée par Régis Debray. À côté de ces études très ponctuelles sur le transport moderne, une réflexion reste cependant à faire sur l'objet spécifique qu'est le personnage romanesque en relation avec ces modes de transport et les nouveaux espaces qu'ils définissent. C'est cette réflexion que nous voulons mener, dans une étude qui visera à rendre compte aussi bien des conséquences ontologiques qu'entraîne l'existence de l'être de fiction au sein des moyens de transport modernes, que de celles proprement

esthétiques sur le genre romanesque lui-même. L'examen de cette mobilité se fera donc dans une perspective de définition du personnage romanesque : à quels types de personnage ou à quel état de son évolution assistons-nous, dès lors qu'il emprunte dans le roman des formes de vie de plus en plus mobiles ? Quel sort la vitesse moderne réserve-t-elle au personnage de roman ? Plus largement, le roman est-il à même de demeurer le genre « où l'on s'installe », où il est possible pour le personnage d'élire domicile, tout en s'efforçant de dire le « passage », cette « conscience moderne¹⁵ » du temps, selon l'expression de Sylviane Agacinski ?

Pour mener cette réflexion, nous recourrons à un personnage qui « incarne » en lui-même toutes les questions que l'introduction de la vitesse moderne dans le roman vient soulever ; un personnage qui, par surcroît, est né d'une démarche de romancier telle que la souhaite Jacques Rivière : celle d'un écrivain ouvert à l'imprévisible, avançant dans son œuvre à tâtons, sans jamais en avoir une idée assez arrêtée pour refuser de bifurquer. Ce personnage est celui d'Albertine Simonet, la jeune fille qui fait son apparition au second tome de *À la recherche du temps perdu*, alors que le héros-narrateur du roman de Proust se trouve en vacances à Balbec, petite station balnéaire que la topographie proustienne, comme à son habitude, situe de façon très vague entre la Bretagne et la Normandie.

¹⁵ Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2000, p. 16.

Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Jacques Dubois présente Albertine comme « celle qu'on n'attendait pas »¹⁶, une formule qui fait étrangement écho à Rivière quand celui-ci écrit à propos de l'aventure : « L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. » (p. 66) Or, faut-il rappeler que par cette formule – « celle qu'on n'attendait pas » – Dubois renvoie aussi, dans son ouvrage, à cet événement au sortir duquel le monde ne serait plus jamais le même, après quoi l'aventure telle qu'on la connaissait jadis ne serait peut-être jamais plus concevable : la Première Guerre mondiale. C'est durant cet épisode terrible de l'histoire que le personnage d'Albertine fut conçu, pour incarner au sein d'une œuvre un nouveau possible, une nouvelle aventure que Rivière n'avait peut-être pas prévue non plus : la vitesse.

À première vue, il peut sembler paradoxal de retrouver un personnage incarnant la vitesse dans une œuvre qui se caractérise principalement par sa lenteur et sa longueur, ou « dont la lenteur et la longueur, dit Christophe Pradeau, [l'empêchent] d'être accordée au pas d'une époque pressée.¹⁷ » En cela, la *Recherche* témoigne bien du fait que le roman du XX^e siècle naissant était loin d'être engagé sur la voie de la célérité et de la brièveté, ses réalisations les plus marquantes étant *À la recherche du temps perdu*, les romans-fleuves de Roger Martin du Gard, de Jules Romains et de Romain Rolland, ou encore *La Montagne magique* de Thomas Mann. Il s'agit là non seulement de longues histoires, mais

¹⁶ C'est le titre du premier chapitre de l'ouvrage de Jacques Dubois intitulé *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.

¹⁷ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, no 132 (novembre 2002), p. 394.

de récits qui se caractérisent par une lenteur exceptionnelle, avec leurs digressions et leurs mille détours pour ne pas finir. Or, la *Recherche* surmonte un défi de plus en ce que non seulement elle se montre capable de créer du temps long, mais elle y arrive par ce moyen paradoxal qui consiste à donner forme et vie au passage et à la fuite à travers le personnage d'Albertine. Cette dernière se présente et se maintient en effet dans le roman de Proust sous le signe de la fugacité. À l'instar des êtres croisés dans l'emportement des transports rapides, elle semble toujours en partance, en transit et ne paraît disposée à se fixer nulle part. Seulement, à la différence des êtres entrevus dans les transports rapides et dans les lieux inhérents à leur développement, Albertine n'est pas une figure passagère dans la *Recherche du temps perdu*, ce qui rend sa mobilité d'autant plus énigmatique. Car le fait qu'Albertine incarne la fuite et la vitesse dans le roman proustien n'est pas ce qui l'empêche de « s'installer » dans l'espace du récit, d'y prendre ses aises – une possibilité dont on a vu qu'elle est d'une importance primordiale aux yeux de Rivière. Albertine parvient même à trouver une place considérable au sein du roman, si l'on pense que deux volumes de la *Recherche* lui sont entièrement consacrés – *La Prisonnière* et *Albertine disparue* –, tandis que son introduction tardive au sein de l'œuvre vient après coup irradier de sa présence l'ensemble du récit. En revanche, il est vrai qu'elle passe en coup de vent dans la vie du héros. Son histoire avec lui ne dure que deux ou trois ans, tandis que leur relation proprement dite ne s'étale, en vrai, que sur une année – mais une année « longue pour moi comme un siècle » (AD, p. 82), précise le narrateur. L'épisode Albertine représente une extension temporelle, une dilatation majeure du temps à l'intérieur

du roman qui en fait l'un des plus importants « ralentisseurs » du récit, le lieu, dit Proust, « d'un assez notable écartement de deux branches de compas. » (SG, p. 382) Pour reprendre l'expression de Gérard Genette, *Albertine* est le lieu d'un « gonflement¹⁸ » dans la *Recherche*, si tant est que son introduction dans le plan général de l'œuvre n'en a pas bouleversé les bornes qui, comme on le sait, furent fixées dès le commencement du projet.¹⁹

Il importe de préciser que cette thèse n'est pas une étude sur *Albertine* proprement dite, mais que cette dernière se trouve au cœur de notre réflexion en tant qu'elle est au carrefour de toutes les questions que nous voulons poser en relation avec le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne. *Albertine* occupe en effet une place des plus stratégiques en regard de notre sujet d'étude, en ce qu'elle appartient à la fois au XIX^e et au XX^e siècle – dans cette œuvre elle-même « entre deux siècles » qu'est *À la recherche du temps perdu*, ainsi que l'a qualifiée Antoine Compagnon –, tirant à elle toute la modernité dévoilée par Balzac et Baudelaire – celle de la passante, de la foule, de l'anonymat au sein des grandes villes, qui sont toutes des manifestations de l'accélération du monde, de la vitesse moderne avant même que les moyens qui la rendront concrète n'apparaissent –, tout en étant pleinement de son temps, contemporaine des inventions techniques marquantes de son époque et auxquelles elle est d'emblée

¹⁸ Gérard Genette, « La question de l'écriture », *Recherche de Proust*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 8.

¹⁹ Pour tout ce qui concerne les étapes de l'écriture de la *Recherche* tout comme la façon dont Proust a conçu le plan de son œuvre, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles* (Paris, Seuil, 1988), et plus particulièrement au premier chapitre de cet ouvrage.

associée dans la *Recherche*, si l'on pense que c'est elle que l'on aperçoit pour la première fois accompagnée de sa bicyclette, que l'on retrouve le plus souvent en automobile avec Marcel ou, encore, qui emmène ce dernier contempler les avions ; toute une modernité technologique à laquelle le héros de la *Recherche*, sans la compagnie de l'intrépide jeune fille de la plage, n'aurait certainement pas été aussi sensible.

But et plan de la thèse

L'hypothèse posée ici est que les transformations que connaît la vitesse au cours de la révolution des transports enclenchée au XIX^e siècle donnent lieu à de nouveaux « types » de personnage – tels le passant, le passager, l'individu pressé ou perdu au milieu de quelque lieu de transit – qui semblent moins enclins à s'installer dans l'espace du roman qu'à simplement le traverser.

Le premier chapitre de cette étude portera sur ce que nous voudrions appeler : « L'énigme Albertine », ou le phénomène par lequel ce personnage demeure, tant aux yeux du héros qu'à ceux du lecteur de la *Recherche*, un être profondément inconnaissable, vivant dans le récit sous le signe d'une constante indétermination – sociale, sexuelle, psychologique. Comment Albertine parvient-elle à se maintenir tout au long du roman de Proust dans un régime de mobilité et de dérobade constante, et ce, en dépit du fait que nous la fréquentons longuement dans le récit ? En quoi consiste cette forme de mobilité – la fuite – qui la caractérise et dont Proust semble faire le secret de son être ? Telles seront les questions qui nous occuperont dans ce premier chapitre qui servira à poser les

bases de notre réflexion. À ce stade-ci de notre parcours, nous nous contenterons de dire qu'avec l'héroïne de Proust, nous avons affaire à un nouveau type de personnage : un personnage dont l'existence se conjugue essentiellement sur le mode du passage qui, dans le cas d'Albertine, prend une forme bien concrète : le défilé, celui des jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec, ce mouvement par lequel l'héroïne de Proust survient dans le roman.

Plus qu'un mode d'apparition, le défilé sert à désigner une modalité du roman qui se met en place au XIX^e siècle, à l'heure des foules et des mutations que connaissent les grandes villes. C'est cette modalité que le second chapitre analysera à travers l'étude de ceux que nous pourrions appeler les romanciers du défilé. Ces romanciers sont Balzac, les frères Goncourt et Flaubert, qui ont mis au point dans leurs romans une esthétique romanesque dont les éléments se retrouveront au cœur du personnage d'Albertine. On verra ainsi qu'avec les Goncourt (dans *Charles Demailly* et *Manette Salomon* notamment), l'impératif ne consiste plus tant à laisser s'installer des personnages dans le récit qu'à en faire défiler le plus grand nombre possible, et ce, dans un régime d'apparition/disparition qui fait de chacune des figures goncourtienne une présence précaire, ou qui semble toujours menacée de disparaître dans l'espace du récit. Chez Flaubert, l'art du défilé se manifeste moins dans le traitement des personnages que dans celui des lieux où les personnages défilent, c'est-à-dire dans cette capacité qu'a l'espace flaubertien d'accueillir le mouvement, le passage. Dans *L'Éducation sentimentale*, Paris apparaît ainsi comme un espace qui ne semble bon qu'à être traversé, le héros de ce roman, Frédéric Moreau, se livrant

dans la ville à des déplacements erratiques et aléatoires qui annoncent à bien des égards les errances auxquelles s'adonneront les voyageurs modernes emportés dans les nouveaux modes de transport au XX^e siècle.

Chez les Goncourt et Flaubert, ce sont pour ainsi dire les « antécédents » d'Albertine ou les conditions qui ont rendu possible son personnage que nous retrouvons. En un mot, Albertine « intègre » les qualités du défilé révélées par les romanciers du XIX^e siècle : le nombre, l'hétéroclite, le mouvement. Mais davantage que celle qui défile, Albertine est celle qui *se défile*, vivant dans le roman de Proust sur le mode de la fuite continuelle. Pour décrire la manière dont Albertine habite le roman et tenter de comprendre les modalités de sa relation avec le héros de la *Recherche*, nous aurons recours à la figure de la « passante », celle que Baudelaire a immortalisée dans un poème célèbre et dont le trait principal est celui-là même qui caractérise la beauté moderne selon le poète : la fugacité. Nous verrons ainsi qu'Albertine incarne aux yeux de son amant cet idéal de beauté éphémère et démultipliée, en même temps qu'elle est celle que le héros proustien décide de garder à ses côtés, ce qui n'est pas sans poser problème. De là vient l'impossibilité pour cet amour de trouver une autre issue que celle de l'interruption, de la fuite de la belle au moment où celle-ci s'éclipsera définitivement.

Voilà qui nous introduira, dans le troisième chapitre, à l'un des dangers inhérents au mouvement ou à la vitesse : l'inertie, qui est l'état auquel s'expose l'individu faisant l'expérience des nouveaux moyens de transport, c'est-à-dire des

dispositifs de confort qui leur sont propres. Désormais au centre de l'expérience des nouveaux moyens de transport, le confort vient rompre avec les conditions de déplacement qui prévalaient pour les voyageurs de jadis – le cahotement, la proximité gênante à laquelle les soumettaient les anciennes voitures, les aléas des mauvaises routes, etc. –, en même temps qu'il sert à désigner les raisons pour lesquelles l'individu d'aujourd'hui semble entreprendre un voyage : non plus tant pour éprouver un dépaysement au contact de cultures autres, par soif de rencontres et de nouveautés, que pour « l'ivresse d'être seul²⁰ », selon une expression de Maupassant qu'il faut considérer comme l'un des pionniers du voyage « hédoniste », du voyage vécu comme un tête à tête avec soi-même. Dans ce chapitre, nous décrirons cette nouvelle modalité du voyage qui se met en place au moment où, aux termes du périple traditionnel – la découverte, le risque, le goût du dépaysement –, l'individu substitue ceux de l'expérience propre aux transports modernes – la vitesse, le confort, la solitude. Par l'exemple de A.O. Barnabooth, le héros éponyme du roman de Valery Larbaud paru en 1913, et celui d'Octave Mirbeau (qui se met lui-même en scène dans son récit de voyage en automobile intitulé *La 628-E8*, paru en 1907), nous verrons comment les conditions de voyage modernes affectent aussi bien l'individu que l'espace qui l'entoure, c'est-à-dire sa manière d'appréhender l'espace et de le parcourir, mais aussi et de façon plus générale, comment ces nouvelles conditions de déplacement viennent menacer l'aventure. Celle-ci, nous dit Jacques Rivière, n'est possible qu'à condition de demeurer « au milieu des hommes » et « au milieu des

²⁰ Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 42.

événements » (p. 27). Par conséquent, un être qui se coupe de la réalité environnante, qui se soustrait à la proximité et qui refuse le contact avec autrui se trouve du même coup à écarter l'aventure, l'absence de friction voulant peut-être aussi dire l'absence de « fiction ».

Ce chapitre accordera une large place à Paul Virilio, qui a beaucoup réfléchi sur les conséquences diverses qu'entraîne pour l'individu l'accoutumance aux dispositifs de confort propres à la vitesse moderne, et dont la plus désastreuse est sans nul doute l'inertie. L'inertie est cet état dans lequel se retrouve l'individu dès lors que sa mobilité n'est plus tendue vers aucun but, ou lorsque la vitesse « devient un *destin* en même temps qu'une *destination*.²¹ » C'est par l'exemple de *L'Homme pressé*, roman de Paul Morand paru en 1941, que nous serons à même de bien faire comprendre ce phénomène. Avec le protagoniste de ce roman, Pierre Nioxe, nous avons affaire à un individu dont l'inertie vient de ce qu'il ne sait plus qu'il se déplace, son nomadisme généralisé ayant pour effet de le conduire vers une forme de sédentarité que ne connaîtrait pas aussi fortement un individu qui se serait confiné dans sa chambre. Chez Pierre Nioxe, la mobilité n'est plus de l'ordre du mouvement, mais du point mort, de la plus parfaite inertie, au point que l'homme pressé en vient à s'avouer à lui-même vers la fin du récit : « je vis à zéro ». (HP, p. 256)

Dans la mesure où l'inertie des personnages que nous étudierons dans ce chapitre résulte de leur passion malade pour la vitesse, de leur incessant besoin

²¹ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 40.

de mouvement, il nous paraîtra raisonnable d'aller chercher la solution au problème de l'inertie du côté de ce qui se trouve à l'opposé de la célérité moderne : la lenteur. Le cas de Valéry Larbaud (entendre ici l'écrivain Larbaud, le grand voyageur qu'il était) nous permettra de voir qu'en se réfugiant dans la lenteur, c'est-à-dire en adoptant des pratiques de l'espace ayant pour dénominateur commun une mobilité modérée, voire une certaine immobilité, il est en effet possible de demeurer dans le mouvement. Mais si la lenteur est une solution au problème de l'inertie – ce sera la solution de Larbaud, mais également celle de Proust écrivain –, il y a une autre solution qui, paradoxalement, passe par l'un des périls inhérents à la vitesse technique : l'accident, qui sera la solution d'Albertine.

Au cours du quatrième et dernier chapitre de notre étude, intitulé « Disparition d'Albertine », nous verrons ainsi comment, par son accident (ou sa disparition), le personnage d'Albertine parvient à éviter le piège de l'inertie et du surplace qui, au terme du chapitre précédent, apparaissait comme le « terminus » auquel devait nécessairement nous conduire la célérité moderne. Alors que le destin de Barnabooth ou celui de l'homme pressé se trouve pour ainsi dire « annulé » par la vitesse, nous verrons que celui de l'héroïne proustienne trouve au contraire un prolongement dans et par l'accident – cette chute de cheval dont elle est victime peu de temps après s'être enfuie de chez le narrateur. Nous verrons que loin de marquer la fin de son aventure, l'accident d'Albertine constitue au contraire un moyen de la prolonger, c'est-à-dire une façon pour Proust de remettre ce personnage de la fuite et du mouvement entre les mains de

tous les possibles, dont on a vu avec Rivière qu'ils forment l'esprit du roman nouveau, le roman d'aventure que le personnage d'Albertine incarne de façon exemplaire.

Chapitre 1

L'énigme Albertine

Le destin : peut-être est-ce à l'empan de ce qui Est, qu'il nous
mesure,
pour nous apparaître étranger ;
songe au nombre d'empans, rien qu'entre un homme et la
jeune fille
qui le fuit, ne pensant qu'à lui.

Rilke, *Les Sonnets à Orphée*

Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux.

Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

1.1 Des yeux qui font voyager

Aux dernières pages de *Sodome et Gomorrhe*, au moment où le héros de la *Recherche*²² se rappelle le jour où il reçut comme un coup mortel la révélation qu'Albertine était une amie de Mlle de Vinteuil (donc qu'elle s'adonnait bel et bien aux plaisirs saphiques, puisque la fille du musicien en était une adepte notoire), ce dernier se demande s'il n'était pas, à ce moment-là, en train de vivre un rêve : « Tout cela n'était-il donc qu'un rêve ? Hélas, j'étais bien éveillé. » (SG, p. 513) Il est vrai que la relation entre le héros de la *Recherche* et la jeune fille de Balbec prend les couleurs d'un rêve, et le plus souvent d'un mauvais rêve (d'un cauchemar, disons-le), si l'on pense qu'en croisant le destin d'Albertine, Marcel se place sous le joug d'une espèce d'entité malfaisante, d'un « démon » dont Albertine est peut-être malgré elle l'incarnation : le démon de « l'insaisissable », ou celui de la curiosité malsaine, dévorante, insatiable et sans bornes que suscite en Marcel la jeune fille de Balbec. Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Jacques Dubois dit de l'héroïne proustienne qu'elle suscite chez le héros de la *Recherche* « une passion de l'inconnaissable²³ ». Dans une autre formule heureuse, Dubois écrit : « Albertine toujours échappe parce qu'il y a trop à connaître et qu'il n'y a rien à connaître.²⁴ » Car en même temps que le héros proustien éprouve à l'endroit d'Albertine une curiosité dévorante (curiosité qui ne cessera de croître tout au

²² Un peu par familiarité, beaucoup par commodité, nous voudrions appeler celui-ci Marcel, bien qu'il soit entendu que le héros de la *Recherche* n'est pas nommé comme tel.

²³ *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, op. cit., p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 180.

long de leur relation d'ailleurs, et pour perdurer même une fois qu'Albertine sera morte), celui-ci n'est pas sans soupçonner qu'il n'y a peut-être rien de particulier à connaître au sujet de sa maîtresse, qu'il n'y a peut-être point d'« énigme Albertine ». Le seul pouvoir réel d'Albertine, qui est à l'origine de la fascination qu'elle exerce sur le narrateur, est d'appartenir à la catégorie des êtres de passage, ou de se présenter et de se maintenir dans le roman sous le signe de la « fugacité » qui, écrit Proust, « nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête plus l'imagination » (AJF, p. 362), lequel état se trouve renforcé par le fait que ces êtres s'offrent comme des présences incertaines et susceptibles de ne point reparaître, entretenant ainsi chez ceux qui se sont lancés à leur poursuite « l'incertitude de pouvoir atteindre [leur] objet. » (AJF, p. 362) À l'instar de la passante baudelairienne et de la Nadja de Breton, Albertine est une de ces incarnations féminines d'un beau vide mystérieux ; celui propre aux automates, aux chats et aux poupées dont on voudrait, selon le désir d'André Breton, « enlever les yeux pour voir ce qu'il y a derrière.²⁵ »

De même, il apparaît que ce sont les yeux d'Albertine qui sont à l'origine du vertige que donne son être. Dès les premiers instants où il rencontre Albertine, Marcel a la certitude qu'il « ne posséderait pas cette jeune cycliste » s'il ne « possédait aussi ce qu'il y avait dans ses yeux » :

Si nous pensons que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle ; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet

²⁵ *Nadja*, *op. cit.*, p. 102. Sauf avis contraire, c'est toujours l'auteur qui souligne.

être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît – pelouses des hippodromes, sables des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan –, les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formés pour elle ; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. (AJF, p. 360)

D'entrée de jeu, Albertine nous est présentée comme constamment mobile, toujours introuvable sur sa bicyclette, sans cesse affairée, distribuant des rendez-vous à droite et à gauche et semant la confusion partout, à l'image de cette « péri » à laquelle l'auteur la compare (mot qui veut dire « ailé » et qui renvoie aux sorcières et aux mauvaises fées dans la mythologie arabo-persane). Des ailes, il en faudrait bien à Albertine pour couvrir tout l'espace dans lequel son amant l'imagine. Quand le narrateur songe à Albertine, c'est en effet une quantité de lieux et d'êtres qui déferlent et se bousculent dans son esprit :

Que de gens, que de lieux (même qui ne la concernaient pas directement, de vagues lieux de plaisir où elle avait pu en goûter, les lieux où il y a beaucoup de monde, où on est frôlé) Albertine – comme une personne qui, faisant passer sa suite, toute une société, au contrôle devant elle, la fait entrer au théâtre – du seuil de mon imagination ou de mon souvenir, où je ne me souciais pas d'eux, avait introduits dans mon cœur ! (LP, p. 371)

En s'inspirant d'une célèbre réplique de Jean Gabin à Michèle Morgan – « Avec ces yeux-là vous devez voyager beaucoup et en embarquer pas mal !²⁶ » –, on pourrait dire que les yeux d'Albertine « font voyager » Marcel ; ils lui font faire des kilomètres, un peu de la même façon que les indicateurs de chemins de fer permettent au très casanier narrateur de la *Recherche du temps perdu* de se

²⁶ Rapportée par Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1989, p. 91.

« déplacer » en imagination. Mais si les yeux d'Albertine sont une « invitation au voyage », ils sont surtout une invitation au voyage vers le néant, dans la mesure où ils ne nous apprennent rien, sinon l'espace et la durée qui nous séparent de l'être auquel ils appartiennent :

Comment n'avais-je pas depuis longtemps remarqué que les yeux d'Albertine appartenaient à la famille de ceux qui [...] semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver [...]. Des yeux – par mensonge toujours immobiles et passifs – mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu, implacablement voulu [...]. (LP, p. 83)

Dans le regard d'Albertine, c'est l'œil de la passante de Baudelaire que nous retrouvons, c'est-à-dire le vide du regard sans destination, du regard perdu dans la nullité de sa vitesse :

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan.
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.²⁷

Dès lors qu'il sera confronté à « l'ouragan » Albertine, le héros proustien n'aura de cesse de le braver, se maintenant délibérément dans la tourmente, se laissant déporter, emporter loin de lui-même, c'est-à-dire loin de ce qui devrait être sa préoccupation première : se mettre au travail, réaliser cette vocation d'écrivain qu'il sent remuer en lui. Il conjuguera ainsi tous ses efforts à percer le « mystère » d'Albertine, s'engageant dans des investigations sans fin (investigations qu'il poursuivra même une fois qu'Albertine sera morte), et au sortir desquelles il aura le sentiment de n'avoir rien appris qui vaille au sujet de sa maîtresse. Dans sa quête vaine d'éléments de vérité au sujet d'Albertine, le héros proustien fait

²⁷ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 114.

penser au type lancé à la poursuite de « l'homme des foules » (dans la nouvelle éponyme d'Edgar Allan Poe) et qui, au terme d'une course fatigante dans les rues de Londres, en vient à formuler ce constat aussi désespéré qu'énigmatique : « Ce vieux homme – me dis-je à la longue – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules*. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions.²⁸ » Comparons ce propos à celui où le narrateur qualifie pour la première fois Albertine d' « être de fuite » :

Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. Pour comprendre les émotions qu'ils donnent et que d'autres êtres, même plus beaux, ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse.
(LP, p. 83)

Ce commentaire de Proust à propos de l'être de fuite apparaît tout aussi énigmatique que celui de Poe à propos de l'homme des foules. Bien loin d'atténuer le mystère autour d'Albertine, ce commentaire aux allures de formule mathématique le redouble et l'amplifie. Il n'y aurait point d'autre (ou de meilleure ?) explication à la fuite d'Albertine que de dire qu'elle est un « être de fuite », de la même façon qu'il n'y aurait point d'autre explication à la fréquentation permanente des foules par le héros de Poe que de dire qu'il est « l'homme des foules » ? C'est qu'avec l'être de fuite comme auparavant avec l'homme des foules – qu'il faut considérer comme l'un des premiers maillons de cette chaîne d'êtres à la mobilité énigmatique –, nous avons précisément affaire à une forme de vie inédite, à un nouveau type d'être qu'il s'agit maintenant d'interroger. À quelle forme de vie correspond le personnage d'Albertine ?

²⁸ « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p. 77.

Qu'est-elle au juste ? Et en quoi consiste cette forme de mobilité – la fuite – qui la caractérise et dont Proust semble faire le secret de son être ?

1.2 L'être de fuite, l'être de vitesse

Qu'Albertine soit associée à la vitesse dans le roman de Proust n'a rien de surprenant si l'on pense que c'est elle que l'on aperçoit pour la première fois accompagnée de sa bicyclette, que l'on retrouve le plus souvent en automobile avec Marcel ou, encore, qui emmène ce dernier contempler les avions (on pourrait penser aussi à Albertine rejointe par son amant avec la célérité rendue possible par les appels téléphoniques) ; toute une modernité technologique à laquelle le héros, sans la compagnie de l'intrépide jeune fille de la plage, n'aurait certainement pas été aussi sensible. Mais au-delà du simple voisinage entre Albertine et les nouveaux moyens de transport, c'est de la vitesse comme mode d'être, comme principe même de son existence qu'il est question quand Proust écrit au sujet de « l'être de fuite » que sa « personne [correspond] à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse. » (LP, p. 83) Qu'est-ce à dire ? En quoi et comment Albertine peut-elle « incarner » la vitesse dans *À la recherche du temps perdu* ? Nous aimerions proposer que c'est aux formes de vie occasionnées par l'apparition des nouveaux moyens de transport et, conséquemment, des lieux inhérents à leur développement – carrefours, gares, terminus et autres haltes modernes – qu'Albertine s'identifie. En d'autres mots, il en est d'Albertine comme de ces êtres que nous croisons dans l'emportement des transports rapides : ceux-ci n'apparaissent que comme des êtres de passage, des « présences » à peine

entrevues, dans ce qui représente, selon Paul Virilio, une « accoutumance dramatique » au fait que nous ne fréquentons désormais plus que des fantômes – « la rencontre d'une relation de voisinage n'étant plus qu'une brève rencontre...²⁹ » En effet, comment peut-on aspirer à connaître les êtres que l'on croise en ces lieux? À défaut de les saisir, on se contentera de les appeler passants, passagers, fantômes... Proust, lui, trouve l'expression « être de fuite ». Seulement, la rencontre avec Albertine est loin d'être « brève » ; elle n'a pas lieu qu'une seule fois comme avec les individus rencontrés dans les transports modernes, mais s'étale et s'étire au contraire sur une durée considérable qui la rend encore plus énigmatique. Car est-il possible qu'un personnage qui demeure aussi longtemps dans notre champ de vision puisse demeurer fondamentalement inconnaissable ? Comment Albertine pourrait-elle ne pas sortir de ce régime de l'éphémère, de l'anonymat et de la vitesse propre au passant et aux individus entrevus dans les transports modernes ? C'est pourtant ce que bien des critiques ont constaté au sujet d'Albertine : à savoir que, bien que fréquentée longuement dans la *Recherche*, celle-ci n'en demeure pas moins inconnaissable. Laurent Jenny écrit qu'« Albertine tient tout entière dans l'instantané de chacune de ses apparitions.³⁰ » Dans un propos du même ordre, Julien Gracq dit des personnages proustiens : « [Ils] tendent à s'éparpiller, à se fragmenter entre toutes leurs apparitions romanesques, lesquelles sont, chacune, inoubliables, mais du point de

²⁹ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 58.

³⁰ Laurent Jenny, « L'Effet Albertine », *Poétique*, 142 (Avril 2005), p. 213.

vue de l'équilibre de l'ouvrage, risquent peut-être de l'être trop.³¹ » Ce constat s'applique tout particulièrement à Albertine, dans la mesure où ses apparitions ne travaillent pas en faveur de l'unité de son être ou des connaissances qu'il nous serait possible d'emmagasiner à son sujet (contrairement à ce qui se passe chez Balzac par exemple, où les personnages, au fil de leurs réapparitions, deviennent toujours de mieux en mieux constitués et, chaque fois, de plus en plus familiers au lecteur), mais à nous la faire « rater », c'est-à-dire à nous éloigner toujours davantage de ce qui serait son essence. Au lieu de se constituer en un être à l'identité bien définie, Albertine se multiplie en une série d'êtres, ce qui conduit Laurent Jenny à parler d'elle en termes d'« anti-personnage en ceci que les traits qui la caractérisent ne sont pas cumulatifs, ne permettent pas d'en faire une synthèse mais souvent s'excluent.³² » C'est ainsi qu'à approcher Albertine, on ne peut que constater combien elle se dérobe. À vouloir la connaître, on se bute à ses multiples visages. Comment expliquer ce phénomène ? Comment expliquer qu'Albertine demeure fondamentalement insaisissable ? Nous tenterons de démontrer que cela tient à la nature « transitoire » de l'être de fuite, c'est-à-dire à sa capacité de se maintenir tout au long du roman « en transit », comme « entre deux terminus ».

³¹ Julien Gracq, « Proust considéré comme terminus », dans *Proust considéré comme terminus* suivi de *Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Paris, Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1986, pp. 16-17.

³² « L'Effet Albertine », *op. cit.*, p. 231.

1.3 La vie en transit, l'espace de « l'entredeux »

Jacques Dubois prétend qu'en relation avec le personnage de la belle fugitive, l'œuvre de Proust « ressemblerait plus aisément à un hôtel – avec ses étages – ou à une gare – avec ses halls et ses quais – qu'à cette cathédrale à laquelle l'écrivain même comparait la *Recherche*.³³ » On ne peut trouver de meilleures métaphores – des hôtels, des gares – pour mettre en relief le caractère « transitoire » d'Albertine, l'être au carrefour de toutes les individualités possibles, mais aussi de tous les lieux possibles. C'est ainsi que de façon générale, affirme Jacques Dubois, Albertine incarne dans le roman de Proust « l'entredeux » :

La jeune fille de Balbec est, en effet, la championne de l'entredeux. Nous le savons depuis belle lurette et connaissons les formes variées de son ambivalence. Entre terre et mer. Entre deux appartenances. Entre deux sexualités. Entre vie et mort. On ne pousse pas aussi loin qu'elle le « dualisme », avec cette tendance qu'elle manifeste à être moins de l'un et de l'autre que dans l'intervalle qui existe entre les deux.³⁴

Loin d'être seulement une métaphore pour rendre compte de l'ambivalence généralisée d'Albertine, « l'entredeux » renvoie à un espace bien concret : celui des amants, qui est décrit par l'auteur de *Pour Albertine* en termes de « mitoyenneté ». Dubois donne pour exemple de cette mitoyenneté la salle de bains : chacun des amants a la sienne propre et peut communiquer avec l'autre à travers la cloison qui les sépare. Parce qu'il s'avère le lieu de nouveaux paramètres amoureux, le théâtre des amours de Marcel et d'Albertine,

³³ *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, op. cit., p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 171.

« l’entredeux » apparaît ainsi comme un espace « habitable ». Il y aurait donc un espace possible pour l’être de fuite et, ce faisant, une chance pour le lecteur de le « localiser » dans l’œuvre. Or, Jacques Dubois affirme en même temps qu’avec Albertine « le statut d’entre-deux se radicalise, la vouant à bouger et à toujours échapper à la prise.³⁵ » C’est de ce phénomène que nous aimerions parler à présent, c’est-à-dire de la difficulté pour l’héroïne proustienne de se fixer dans un lieu quelconque, comme si, somme toute, Albertine « habitait » moins l’espace du roman qu’elle ne l’esquivalait sans cesse.

Partant de là, nous voudrions proposer ici une lecture différente de celle de Jacques Dubois, qui soutient pour sa part que l’espace de l’entre-deux, de la mitoyenneté qu’occupe le personnage d’Albertine dans le roman « se dresse en décalage du monde proustien de base. Avant tout, celui des “côtés”, des coteries et des salons.³⁶ » Or, il semble bien que nous nous trouvions encore avec ce personnage dans la logique des côtés, laquelle continue de fournir à la *Recherche* un de ses principes structurants – un tome étant consacré à la « prisonnière » et un autre à la « fugitive » –, en plus de permettre au héros de recomposer une partie de son passé amoureux. En effet, l’histoire des amours de Marcel et d’Albertine peut se lire comme celle des présences et des absences de la belle, tantôt revenue, tantôt partie, soit « captive », soit « fugitive ». Tout oscille entre les périodes d’emprisonnement de la belle et les périodes de fugues ou de sorties échappant au contrôle de l’amant jaloux, et ce jusqu’à sa disparition finale qui sera synonyme

³⁵ *Pour Albertine. Proust et le sens du social, op. cit.*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, p. 177.

de mort : « Elle s'était enfuie, elle était morte. » (AD, p. 81) Mais nous verrons au dernier chapitre de cette étude que si la mort représente un point fixe, un état passif, la disparition, elle, est active, ancrant résolument le personnage d'Albertine dans le mouvement et dans le transitoire. Voilà qu'à travers le régime de dérobade et de mobilité continues auquel se livre Albertine, on voit poindre à l'horizon un nouveau mode de vie, la prochaine orientation de l'existence au moment où, sous le coup de la révolution des transports modernes enclenchée au milieu du XIX^e siècle, les lieux deviennent « des points de départ et d'arrivée, des rives que l'on quitte ou que l'on aborde³⁷ » (ainsi que l'écrit Paul Virilio dans *L'Horizon négatif*), tandis que le temps présent, tout comme l'espace habité et habitable, semblent être des réalités qui appartiennent au passé, l'individu ne fréquentant désormais plus que les bords, les bornes et les points d'achoppement.

Mais si l'être de fuite se définit par sa mobilité, on se demande bien en quoi et comment ; car s'il est une chose que Proust ne nous décrit jamais ou presque jamais dans la *Recherche*, c'est bien le mouvement de ses personnages ou, plus précisément, ses personnages en train de se déplacer d'un lieu à un autre, comme le remarque Georges Poulet dans *L'espace proustien* :

Ainsi l'être proustien paraîtra, à tour de rôle, dans une série de sites ; tout comme ces personnes qui font faire d'elles-mêmes une suite de portraits, où on les voit avec, pour fond, une « vue » toujours différente : par exemple, un jardin à la campagne, un mur couvert d'affiches, un salon, un quai de gare, etc. Mais si, chez Proust, le personnage est toujours placé dans un lieu, il n'est jamais, ou presque jamais, décrit *entre* les lieux.³⁸

³⁷ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 53.

³⁸ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1963], pp. 38-39.

L'exemple de cette série de portraits ayant chaque fois pour cadre des « vues » différentes, mais qui sont au fond tous semblables, est certes bien choisi pour illustrer le caractère statique de l'espace proustien. Or, dans les faits, il se produit exactement l'inverse de ce que veut montrer cet exemple : chez Proust, les cadres ou les « vues » sont le plus souvent les mêmes, mais les êtres qui sont placés à l'intérieur sont toujours changeants. La fixité des lieux, le fait que tel personnage de la *Recherche* est, à chacune de ses apparitions, associé au même lieu (qui devient dès lors son « leitmotiv », comme le dit Poulet), est une manière pour Proust de lutter contre l'indétermination, contre le caractère toujours instable de ses personnages. D'où l'angoisse de Marcel quand surgissent dans son esprit de nouveaux lieux ; ceux dans lesquels il imagine sa maîtresse par exemple, et qui sont d'autant plus angoissants qu'ils ne nous permettent pas d'en apprendre davantage sur elle. En effet, des lieux fréquentés par Albertine – terrains de golf, casinos, hippodromes, vélodromes qui sont, par surcroît, des lieux de vitesse –, Proust affirme qu'ils sont les « musées des familles de ces énigmes sociales. » (SG, p. 285) Ils sont à rapprocher des « non-lieux » définis par Marc Augé et décrits comme étant « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux [...].³⁹ » Bref, des lieux qui ne permettent la formation d'aucune identité, par opposition au « lieu » qui renvoie à un endroit auquel sont associées des références sociales et culturelles stables, c'est-à-dire déjà fixées par une histoire et des traditions (places

³⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 48.

publiques, marchés, parvis d'église, notamment). Toutefois, ce n'est pas tant la nature propre des non-lieux qui les rend inaptes à définir un individu que la fonction pour laquelle ils ont été conçus : pour qu'on y entre et qu'on en sorte, autrement dit, pour qu'on n'y fasse que circuler. En ce sens, les non-lieux sont à rapprocher de « l'espace public » tel que défini par le sociologue Isaac Joseph : « L'espace public, nous dit Joseph, n'attribue aucune place ; s'il est appropriable ou approprié, ne serait-ce que partiellement, il est déjà dénaturé, il devient site, haut-lieu, expression symbolique d'un rapport à l'espace ou territoire privatisé. La seule qualité que les pratiques de l'espace public considèrent comme pertinente, c'est l'accessibilité.⁴⁰ » Or, qu'arrive-t-il quand, comme c'est le cas avec Albertine, un être n'élit domicile dans aucun lieu en particulier, s'identifiant à plusieurs à la fois, ou semblant « pratiquer » l'espace selon ce seul critère d'« accessibilité » qui définit l'espace public selon Isaac Joseph ? Certes, il y a bien pour Albertine cette « zone d'entredeux⁴¹ » dont parle Jacques Dubois, à partir de laquelle celui-ci désigne toute une série de lieux attachés à l'héroïne proustienne, comme la salle de bains, la chambre, etc. Or, et l'expression le dit d'elle-même, cette « zone d'entredeux » n'est pas un espace qui appartient en propre au personnage et, par conséquent, elle n'est pas garante de son identité. Il ne s'agit donc pas de dire qu'Albertine fréquente les non-lieux évoqués par Augé (qui nous sont pour la plupart très contemporains), mais qu'elle accuse un mode de vie qui préfigure déjà l'existence au sein des non-lieux : celui qui consiste pour

⁴⁰ Isaac Joseph, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des méridiens, coll. « Sociologie des formes », 1984, p. 41.

⁴¹ *Pour Albertine, op. cit.*, p. 31.

elle à demeurer en transit, constamment balancée entre deux terminus, entre « le rendez-vous de la veille et celui du lendemain » (LP, p. 357), nous rappelant en cela l'existence passée de Swann, alors que perdu dans le tourbillon de la vie mondaine, il se trouvait « ou bien encore dans la fête qu'il venait de quitter, ou bien déjà dans la fête où on allait l'introduire [...]. » (DCS, p. 318)

Ce régime d'entrées et de sorties, d'apparitions et de disparitions successives dans lequel se maintient l'héroïne proustienne a pour conséquence que celle-ci demeure foncièrement anonyme, si tant est que « l'anonymat ne résiste pas à l'immobilisme⁴² », comme l'écrit Colette Pétonnet. Bien entendu, ce n'est qu'aux yeux de Marcel qu'Albertine est anonyme. Elle est connue de tous et surtout de celles qui appartiennent à sa « race » : « Les gomorrhéennes sont à la fois assez rares et assez nombreuses pour que, dans quelque foule que ce soit, l'une ne passe pas inaperçue aux yeux de l'autre. Dès lors le ralliement est facile. » (LP, p. 337) C'est ainsi que par rapport à celles qui appartiennent à sa « race », Albertine se tiendrait dans un périmètre fort réduit (ce que corrobore l'idée couramment admise que c'est un « petit monde », que tous ceux qui « en sont » se connaissent, etc.), tandis qu'aux yeux de son amant, elle évoluerait au contraire dans un espace immensément vaste et sur lequel aucun contrôle ne semble possible.

Toutefois, cet entre-deux ne doit pas être confondu avec des « marges » où le personnage serait relégué ou déclassé. Bien au contraire, il s'agit d'un espace

⁴² Colette Pétonnet, « L'anonymat ou la pellicule protectrice », *La Ville inquiète*, J-B Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion » (no 8), 1987, p. 251.

pleinement revendiqué par l'héroïne de Proust, qui en fait son territoire propre. Il est d'ailleurs possible de voir par quelles ruses, par quelles stratégies (au sens militaire du terme) Albertine se maintient dans l'anonymat, ou dans ce régime de dérobade et de mobilité continues qui la rend pour ainsi dire hors d'atteinte et toujours insaisissable. C'est bien de ruses et de stratégies militaires dont il s'agit, quand Proust décrit la vie d'Albertine comme étant « organisée comme des fortifications de campagne et, pour plus de sûreté, de l'espèce de celles que l'on a pris plus tard l'habitude d'appeler "camouflées". » (SG, p. 131) Et en songeant à l'entreprise qui consisterait à mettre la main sur Albertine, à contrôler l'espace dans lequel elle se déploie, Marcel se dit qu'il lui faudrait lui-même partir en campagne militaire – s'engager dans la « voie terrible des investigations, de la surveillance multiforme, innombrable » (SG, p. 196) –, car « l'existence » d'Albertine en est une de celles qui « sont disposées sur cinq ou six lignes de repli [...]. » (SG, p. 131) Le jeu du chat et de la souris, ou du poursuivant et de la poursuivie auquel on assiste entre Marcel et Albertine semble en effet se dérouler selon les modalités ou selon les tactiques propres à la guerre moderne telles que décrites par Virilio : « Pour ceux qui poursuivent, il faut alors abolir l'intervalle, combler l'interstice, quant à ceux qui s'échappent, leur armement est moins un moyen de destruction qu'un moyen de distanciation [...].⁴³ » Autrement dit, il s'agit pour Albertine de se maintenir dans la fuite.

⁴³ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 99.

1.4 Les ruses de l'être de fuite. Portrait d'Albertine en soldat moderne

On l'a dit au début de ce chapitre, les seuls lieux que Marcel associe à Albertine sont ceux qu'il entrevoit dans ses yeux. Autrement dit, ceux qu'il tire de son imagination. Quant aux lieux qu'Albertine fréquente réellement, nous ne les connaissons jamais. Ils correspondent à cet « entre » dont Georges Poulet nous dit qu'il ne nous est jamais montré et qui est précisément le seul espace qui intéresse le héros de la *Recherche*, quant à Albertine, et au sujet duquel il s'interroge inlassablement. Proust nous laisse entrevoir quelquefois les lieux que fréquente Albertine, comme à l'occasion de l'appel téléphonique qu'elle fait à Marcel, et au cours duquel ce dernier, grâce à certains bruits que le combiné de l'appareil laisse échapper, parvient à imaginer le lieu où se trouve sa maîtresse, voire à l'extraire momentanément de ce lieu, « comme une motte de terre avec laquelle on a emporté toutes les graminées qui l'entourent. » (SG, p. 129) Cependant, loin de permettre un contact véritable avec le lieu où se trouve sa maîtresse, le téléphone semble au contraire contribuer à éloigner davantage Marcel de ce lieu, ou de le lui faire apparaître comme résolument hors de portée : « Mais où était-elle ? À ses paroles se mêlaient d'autres sons : la trompe d'un cycliste, la voix d'une femme qui chantait, une fanfare lointaine [...]. » (SG, p. 129) Notons que les bruits en question ne correspondent à aucun lieu précis, plongeant encore une fois Albertine dans le vague et la situant (aux yeux de son amant) plus loin qu'elle ne l'est sans doute ; dans le « Paris des profondeurs nocturnes » (SG, p. 131).

Or, et c'est ce qui pose davantage problème, l'amant jaloux ne saurait se contenter d'une connaissance raisonnable (c'est-à-dire partielle) des lieux que fréquente sa maîtresse. Il n'aspire à rien de moins qu'à l'ubiquité. Ce rêve d'ubiquité – qui est formulé très tôt dans la *Recherche*, soit au moment où, apercevant Albertine sur la plage, le narrateur affirme : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. » (AF, p. 360) – est rendu concret à un seul moment dans le récit, lorsque le narrateur contemple Albertine dans son sommeil : « Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. » (LP, p. 62) Vision apaisante qui ne tarde pas à s'estomper car, précisément, l'être de fuite n'est jamais « au repos » (comme on pourrait le dire de la mer par temps calme). C'est-à-dire que, comme l'écrit Proust, l'amour n'a pas « pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. » (LP, pp. 91-92) L'être aimé n'est donc pas « enclos », « résumé » en un seul corps. Il se présente au contraire sous le signe de la dispersion et de l'éclatement en une multitude de « points » dans l'espace et dans le temps, à l'instar des lieux eux-mêmes devenus mobiles et fragmentés à l'heure des transports modernes. Ainsi l'automobile, en abolissant les distances et en brouillant les frontières, altère

l'identité des lieux et des êtres et « empêche », écrit Proust, « de considérer l'emplacement comme la marque individuelle, l'essence sans succédané des beautés inamovibles. » (SG, p. 394) D'où une sorte de vertige de l'espace chez le narrateur : Albertine peut sembler être ici alors qu'elle est là. Même lorsqu'elle est sous les yeux de son amant, elle se dérobe, elle est ailleurs. C'est ainsi qu'Albertine se présente comme un être n'ayant nul besoin de se déplacer concrètement pour être mobile ; elle est virtuellement en état de fuite permanente, tandis que l'espace au sein duquel elle se mue, lui, s'offre comme une aire d'évasion constante, « un tapis de trajectoires⁴⁴ », pour reprendre une expression de Paul Valéry.

Ici, nous aimerions convoquer le domaine militaire à nouveau, à travers cette notion de « point » que l'on retrouve sans cesse chez Proust (au sens de « point » dans l'espace, de la multiplicité d'Albertine qui ne s'identifie à aucun « point », à aucun lieu fixe, mais à plusieurs en même temps), mais qui sert également à désigner le soldat moderne. En effet, de corps bien visible sur un champ de bataille qu'il était jadis, le soldat est devenu aujourd'hui un « point » invisible dans un lieu incertain, « la célérité des conflits mécanisés [ayant] dissous non seulement le visage du guerrier, la forme des armements, la silhouette des bâtiments, [mais elle a aussi] fait disparaître le front⁴⁵ », comme l'écrit Paul Virilio dans *L'Horizon négatif*. Dans cette mutation, le vêtement a joué un rôle essentiel, comme l'affirme encore Virilio en expliquant qu'après avoir connu la

⁴⁴ Paul Valéry, « Le retour de Hollande », *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1924 (pour *Variété I*), 1930 (pour *Variété II*), p. 150.

⁴⁵ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 114.

grande époque des tenues de combat d'apparat – « habits chamarrés qui signalent l'officier et le mettent en valeur au milieu de la troupe, plumes et chapeaux, galons et rubans [...]»⁴⁶ » qui font bel et bien de la troupe une «troupe de théâtre»⁴⁷ –,le vêtement militaire a d'abord évolué selon un objectif d'uniformité – les soldats se mirent à porter des uniformes aux couleurs semblables, tel le kaki (mot qui nous vient, précise Virilio, « de l'hindoustani *Khâki* : couleur de poussière»⁴⁸) –,pour ensuite se perfectionner selon des objectifs d'invisibilité et de vitesse : le soldat moderne « disparaît dans le véhicule de combat », désormais « revêtu de sa seule célérité.»⁴⁹

Partant de là, on pourrait dire que l'héroïne proustienne, dans sa vie d'être de fuite, évolue de la même façon que la machine de guerre, qui passe de la présence éclatante à l'uniformité, puis de l'uniformité à l'invisibilité, au terme de quoi une « esthétique de la disparition » se met en place, la guerre étant aussi un « art ». On sait l'importance que Proust accorde dans la *Recherche* à cette idée de la guerre comme art (à travers les discours de Saint-Loup sur les stratégies militaires notamment). Dès lors, pourquoi ne pas considérer l'idée qu'à l'instar du soldat moderne, Albertine serait celle qui maîtrise l'art de disparaître, l'art de la disparition ? C'est ce que nous verrons dans le dernier chapitre de cette étude, au moment de traiter du phénomène de la disparition. Pour l'instant, abordons un autre aspect qui contribue à faire d'Albertine un être virtuellement en état de fuite

⁴⁶ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 110

permanente : sa tenue vestimentaire. Après avoir examiné la garde-robe du soldat, jetons un œil sur celle de l'héroïne proustienne, pour voir comment celle-ci sert les mêmes objectifs de vitesse, de mobilité et d'anonymat.

1.5 Albertine : un personnage représenté « comme pour être vu de profil »

En relation avec sa représentation dans le roman, la tenue vestimentaire d'Albertine apporte un éclairage singulier. On rappellera que ce détail est d'emblée évoqué dans la *Recherche*, soit dès le moment où Albertine fait son apparition au sein du groupe des jeunes filles en fleurs, le narrateur soulignant combien « l'accoutrement » de celles-ci « tranchait sur celui des autres jeunes filles de Balbec, parmi lesquelles quelques-unes, il est vrai, se livraient au sport, mais sans adopter pour cela une tenue spéciale. » (AJF, p. 354) Pour Albertine, il s'agit d'abord de son « polo noir », coiffe idéale pour aller à bicyclette, parce que « [descendant] très bas sur son front » (AJF, p. 360), et qui n'est pas sans lui donner un air sournois, parce que s'arrêtant à peine à la hauteur de ses yeux « brillants, rieurs » (AJF, p. 359), et d'où émane un « rayon noir » (AJF, p. 360). Mais plus important encore est le fameux « caoutchouc » que revêt Albertine les jours de pluie, lors des balades en automobile qu'elle fait avec Marcel notamment, et où ce vêtement lui fait prendre aux yeux de son amant l'aspect d'une « autre personne », en plus de lui constituer comme une seconde peau : « collé, malléable et gris en ce moment [le caoutchouc] semblait moins devoir protéger son vêtement contre l'eau qu'avoir été trempé par elle et s'attacher au corps de mon amie comme afin de prendre l'empreinte de ses formes pour un sculpteur [...]. »

(SG, p. 259) C'est ainsi vêtue que Marcel veut se remémorer Albertine quand, dans *Albertine disparue*, il évoque la jeune fille « rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins [...]. » (AD, p. 70) En regard de notre réflexion, ce vêtement fétiche d'Albertine occupe une place essentielle, dans la mesure où il met directement son personnage en relation avec la vitesse et les transports modernes. Car à l'origine de ce vêtement d'Albertine se trouve l'un des modèles qui ont inspiré son personnage, Alfred Agostinelli, mécanicien-chauffeur de Proust. On sait que la passion qu'éprouva le romancier pour ce jeune homme devait en partie inspirer le roman d'amour entre Marcel et Albertine. De plus, on sait que la balade en automobile avec Albertine racontée dans *Sodome et Gomorrhe* est une réminiscence de celle qu'effectua Proust avec Agostinelli en 1907, et dont le récit nous est fait dans *Pastiches et mélanges* : « Quand nous quittâmes Lisieux, il faisait nuit noire ; mon mécanicien avait revêtu une vaste mante de caoutchouc et coiffé une sorte de capuche qui, enserrant la plénitude de son jeune visage imberbe, le faisait ressembler, tandis que nous nous enfoncions de plus en plus vite dans la nuit, à quelque pèlerin ou plutôt à quelque nonne de la vitesse.⁵⁰ » Comme quoi le personnage d'Albertine a bel et bien pour modèle un être de vitesse, ou, de par son origine, apparaît d'emblée habité par la fascination du romancier pour la vitesse des transports modernes.

⁵⁰ Marcel Proust, « En mémoire des églises assassinées », *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992 [1919], p. 102.

Il faut reprendre un passage de *L'Empire de l'éphémère* de Gilles Lipovetski pour voir comment l'évolution de la mode féminine au tournant du XX^e siècle (à travers l'apparition des tenues de sport notamment) conduit à une véritable mutation du corps de la femme qui, par surcroît, va dans le sens de la vitesse, c'est-à-dire de la représentation de la femme en tant qu'être de vitesse :

Les sports n'ont pas seulement fait évoluer les tenues spécialisées, ils ont contribué, de façon cruciale, à changer les lignes du costume féminin en général en créant un nouvel idéal esthétique de la féminité. Par le biais du culte sportif, s'est imposé le prototype de la femme élancée, svelte, moderne, qui joue au tennis et au golf, en opposition à la femme vaporeuse, sédentaire, entravée dans ses volants et dentelles.⁵¹

Dans la conception du vêtement, l'heure est désormais au lisse, à la ligne épurée et à la lutte envers tout ce qui est entravant, facteur de friction. C'est ainsi qu'Adolf Loos, architecte viennois du début du XX^e siècle et grand promoteur du modernisme, ne demandera rien de moins au vêtement de son époque que de faciliter le mouvement et la fuite, modes mêmes de l'existence moderne :

L'idée d'avoir à me draper le matin dans une toge et à laisser pendre sur moi toute la journée cette draperie [...] pourrait me pousser au suicide. Je veux marcher, marcher, encore marcher ; et si un pou me met de mauvaise humeur, bondir dans un tram filant à toute allure. Et alors disparu le pou. Les Romains, eux, ne marchaient jamais. Ils restaient plantés ici ou là. Et moi, quand au bain je noue ma serviette de toile autour de ma taille, elle se retrouve en cinq minutes tout à fait ailleurs. J'ai les nerfs comme cela.⁵²

En cela, Albertine correspond bien au type féminin idéal vers 1900 : une femme aux mouvements libérés, une femme « désentravée », par opposition à celle

⁵¹ Gilles Lipovetski, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1987, p. 90.

⁵² Adolf Loos, « Éloge du présent » (1918), *Ornement et crime* et autres textes, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2003, pp. 216-217.

« vaporeuse » de jadis, embarrassée d'une foule de vêtements lourds et encombrants. Certes, l'on pourrait opposer à cela les tenues lourdes et chargées de motifs de Fortuny que le narrateur fait confectionner pour elle (le fameux manteau en l'occurrence), et que cette dernière se met justement à porter au moment où elle est recluse chez le narrateur. Dans un petit essai consacré au célèbre couturier vénitien, Gérard Macé a montré que si, de fait, les créations de Fortuny s'accordent très bien avec l'état de « prisonnière » d'Albertine, en revanche, ces créations contribuent par certains aspects à rendre plus fuyante celle qui les porte :

[...] la femme est enfin libre d'aller et venir, dans la soie plissée des robes « Delphos » où elle ondule en marchant, dans les satins, les mousselines, les crêpes et la gaze noire qui lui donne des ailes de chauve-souris, dans les velours qu'elle se contente de jeter sur ses épaules comme un manteau sans manche : elle est délivrée du corset qui la tenait captive, mais aussi de l'attitude artificielle, de la pose immobile dans laquelle les peintres avaient voulu l'éterniser.⁵³

Rapide et effilée sous son polo noir, « nonne de la vitesse » dans son caoutchouc, « libre » sous son manteau de Fortuny, voilà que toute la garde-robe d'Albertine contribue à faire d'elle un être de fuite, un être qui peut dès lors nous échapper à tout moment, prendre le large, se dérober, aller ailleurs. La tenue vestimentaire d'Albertine illustre à nouveau à quel point celle-ci n'a pas besoin de se déplacer concrètement pour être « mobile » ; à l'instar de ce qu'écrit Paul Virilio à propos du soldat moderne, elle n'est « revêtue » que de sa « seule célérité⁵⁴ ». Cette « libération de la femme » par le vêtement, Virilio l'associe par ailleurs à la technologie, dans la mesure où les innovations dans le domaine de la mode,

⁵³ Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1987, pp. 22-23.

⁵⁴ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 110.

précise-t-il, coïncident avec celles qui surviennent au même moment dans le domaine des transports rapides :

Au début du XX^e siècle, la femme abandonne à son tour progressivement le droit à la beauté, elle quitte son fameux corset au moment où l'armement de la course et la course aux armements deviennent des phénomènes de société ; la libération de la femme libère la séduction technique. Elle peut s'adonner au record sportif, grimper dans des engins rapides ; pour elle aussi, le nouveau corset-armure, c'est le cockpit de l'avion ou de l'automobile [...].⁵⁵

Ne soyons pas dupes, il allait falloir bien davantage que des innovations sur le plan de la tenue vestimentaire pour « libérer » la femme. Mais, si le vêtement n'est pas en lui-même un moyen concret de fuite pour Albertine (contrairement à la bicyclette par exemple⁵⁶), il contribue à la *représenter* en être de fuite, en être de vitesse, c'est-à-dire à nous offrir d'elle une image de fugacité et de célérité. En d'autres termes, l'évolution de la mode féminine au tournant du XX^e siècle ne donne peut-être pas lieu à une mutation « en profondeur » de la femme, mais, assurément, à une mutation « en apparence », c'est-à-dire bel et bien au sens d'une façon, pour la femme, d'être regardée. Cette idée, on la retrouve de façon saisissante dans un propos de Charles Blanc (rapporté par Walter Benjamin dans *Le livre des passages*) qui, pour sa part, situe le mariage de la mode féminine avec la vitesse dès le Second Empire :

⁵⁵ *Esthétique de la disparition, op. cit.*, p. 109.

⁵⁶ Dans un dossier des *Cahiers de Médiologie* consacré tout entier à la bicyclette, Anne-Marie Clais parle de ce nouveau moyen de transport dans les mêmes termes que ceux que nous avons employés pour parler du vêtement, c'est-à-dire comme d'un instrument de mobilité, d'émancipation et de multiplication de l'être féminin : « Avec la bicyclette, la femme s'était divisée, elle abandonnait l'unité qu'on lui avait assignée comme principe de dignité. Forte de cette division, elle s'accaparait le mouvement, se montrait mobile, avouait qu'il lui était maintenant possible de s'échapper. » « Portrait de femmes en cyclistes ou l'invention du féminin pluriel »,

Les Cahiers de Médiologie, no 5, 1998,

< http://www.mediologie.org/collection/05_bicyclette/clais.pdf >, p. 74.

Alors la toilette féminine se transforma des pieds à la tête... Les paniers furent rejetés en arrière et se réunirent en croupe accentuée. On développa tout ce qui pouvait empêcher les femmes de rester assises ; on écarta tout ce qui aurait pu gêner leur marche. Elles se coiffèrent et s'habillèrent *comme pour être vues de profil*. Or, le profil, c'est la silhouette d'une personne qui passe, qui va nous fuir. La toilette devint une image du mouvement rapide qui emporte le monde.⁵⁷

Albertine n'est-elle pas d'abord cela aux yeux de Marcel : un « profil qui passe » ? « Une silhouette profilée sur le flot » ? (LP, p. 60) Il s'agit ici d'une image, d'une apparence, mais peut-être de celle qui résume le mieux le personnage d'Albertine, la manière dont le lecteur comme le héros se la remémore, et qui n'en est pas moins conforme à sa nature profonde.

Dans *Les faux-monnayeurs*, Gide écrit : « Rien n'est plus difficile à observer que les êtres en formation. Il faudrait pouvoir ne les regarder que de biais, de profil.⁵⁸ » On conviendra avec Gide que c'est un trait propre à l'« être en formation », à l'adolescent que d'être fait pour n'être regardé « que de biais, de profil », en raison de toutes les mutations rapides qu'il subit durant cette période de la vie et qui font de lui un être profondément changeant et perméable à tout ce qui l'environne. À l'inverse, le fait qu'un individu puisse être regardé de face voudrait dire que son identité s'est fixée, que sa personnalité s'est arrêtée ou, du moins, stabilisée. Suivant cette distinction, on comprend pourquoi Albertine se donne à voir tel un profil, telle une silhouette, celle-ci apparaissant elle-même dans le roman dans la fleur de l'âge, au beau milieu de l'adolescence, et ne se rendant guère au-delà du tout début de l'âge adulte (en raison de la chute de

⁵⁷ *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, op. cit., p. 99. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1925], p. 92.

cheval qui met brutalement fin à ses jours). Proust reconnaît bien en Albertine la « jeune fille », ou cet être qui ne bénéficie d'aucune « stabilité de nature », se présentant comme un élément instable (au sens chimique du terme) qu'un facteur extérieur est susceptible de modifier à tout moment :

À chaque fois, une jeune fille ressemble si peu à ce qu'elle était la fois précédente (mettant en pièces dès que nous l'apercevons le souvenir que nous avons gardé et le désir que nous nous proposons) que la stabilité de nature que nous lui prêtons n'est que fictive et pour la commodité du langage [...]. Dans les faces successives qu'après une pulsation de quelques jours nous présente la rose lumière interceptée, il n'est même pas certain qu'un *movimentum* extérieur à ces jeunes filles n'ait pas modifié leur aspect, et cela avait pu arriver pour mes jeunes filles de Balbec. (LP, p. 57)

Or, s'il est vrai qu'Albertine nous est montrée dans cette période où la personnalité se cherche, il y a une autre raison pour laquelle celle-ci est présentée « comme pour être vue de profil » (pour reprendre l'expression de Charles Blanc), ou comme une silhouette éternellement changeante : le fait que Marcel s'emploie délibérément à la considérer ainsi, se refusant justement de la regarder de face. Car tant et aussi longtemps que Marcel parvient à maintenir Albertine à l'état de silhouette, celle-ci demeure la femme idéale, c'est-à-dire un support malléable, un être capable d'endosser tous les rôles et de revêtir tous les masques qu'il veut projeter sur elle. Or, la silhouette-Albertine prend de la consistance à mesure que la jeune fille fréquente Marcel – qui y ajoute ses impressions, ses images et ses désirs à lui et qui, également, perçoit mieux les qualités de son amie, elle-même en devenir :

Je la voyais aux différentes années de ma vie occupant par rapport à moi des positions différentes qui me faisaient sentir la beauté des espaces interférés, ce long temps révolu, où j'étais resté sans la voir, et sur la diaphane profondeur desquels la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant

relief. Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités d'intelligence et de cœur, des défauts de caractère, les uns et les autres insoupçonnés de moi, qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs, avait ajoutés à une nature jadis à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir. (LP, p. 61)

C'est ainsi, conclut Proust, qu'« il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer. » (LP, p. 61) Dès lors, l'image d'Albertine oscillera sans cesse entre le souvenir de cette silhouette éternellement disponible, malléable à souhait, et la personne qu'Albertine est en train de devenir, avec son caractère déjà fixé, sa personnalité déjà arrêtée, déjà bornée sous certains aspects et qui la fait peu à peu ressembler à sa tante, Mme Bontemps. La vraie Albertine, en somme, celle dont le narrateur s'est constamment détournée, comme il en fait l'aveu plus tard, après le décès de sa maîtresse : « Ç'avait peut-être été mon tort que de ne pas chercher davantage à connaître Albertine en elle-même. » (AD, p. 78)

1.6 D'où vient Albertine ?

Le point, la silhouette, le profil sont autant d'aspects qu'est susceptible de prendre le personnage à l'ère de la vitesse moderne, comme autant de manières pour l'être de fuite qu'est Albertine de se décliner dans le roman. Mais parler d'Albertine en termes de « point », de profil ou de simple silhouette – qui constituent pour ainsi dire des « formes de vie » minimales – ne doit pas nous laisser croire qu'avec cette héroïne proustienne, nous avons affaire à un être peu consistant. En d'autres termes, la mobilité incessante d'Albertine n'a pas pour conséquence de faire d'elle un personnage qui serait moins « palpable » ou plus

évanescents que les autres figures de la *Recherche du temps perdu*. Le caractère insaisissable de l'héroïne proustienne ne tient pas au fait qu'elle apparaît dans le roman telle une présence mince et fuyante, mais au fait qu'elle est multiple et constamment en mouvement. Il y a donc une nuance à faire entre un être qui se dérobe ou qui fuit et un être éphémère, un être qui, à peine surgi, s'évanouit dans l'air. Un être peut se dérober tout en demeurant sous nos yeux, ainsi que nous le montre l'exemple d'Albertine. Cette dernière nous échappe, mais ses différents visages ne s'effacent pas ; ils sont comme étalés devant nous ; il y a l'Albertine menteuse, l'Albertine généreuse, l'Albertine réservée ou au contraire qui aime se faire remarquer, etc. Cette multiplicité est certes déconcertante, mais Albertine n'en demeure pas moins un personnage bien concret (et bien en chair, soit dit en passant).

Nous ne saurions donc remettre en doute l'existence de l'héroïne proustienne, comme le fait par exemple Gérard Macé en se demandant si « Albertine fut [...] jamais vivante⁵⁹ ». Toutefois, on est en droit de se demander à quelle « réalité » elle correspond, ou de quelle espèce de vie elle est animée. Notre hypothèse de départ a été de dire qu'Albertine est peut-être moins un être qu'un rêve, un mauvais rêve en l'occurrence, dans la mesure où elle semble n'être apparue que pour persécuter Marcel et le détourner de sa voie. Gardons pour le moment cette idée qu'Albertine vit en dehors de ces deux bornes que sont la naissance et la mort, que son existence se conjugue essentiellement sur le mode du passage. Or, ce passage, loin d'être un mouvement flou et abstrait, prend pour

⁵⁹ *Le Manteau de Fortuny*, op. cit., p. 40.

elle une forme bien concrète : le défilé. Il s'agit, bien sûr, du défilé des jeunes filles sur la plage de Balbec, qui est ce milieu mouvant et collectif d'où Albertine émergera peu à peu pour gagner sa propre individualité, mais sans jamais s'en dissocier complètement. C'est sur cette origine d'Albertine dans le défilé que nous aimerions nous pencher à présent. Mais pour comprendre comment le défilé a pu se constituer en tant que manière pour le personnage d'habiter le roman, il nous faudra élargir notre réflexion, saisir la notion de défilé de plus haut, afin de montrer comment celle-ci, au-delà du cas Albertine, sert à désigner une modalité du roman qui se met en place au cours du XIX^e siècle, à l'heure des foules, de la grande ville et des nouvelles réalités qui lui sont inhérentes. Dans le prochain chapitre, nous proposons de remonter en amont de l'héroïne proustienne et de voir comment les grands romanciers du XIX^e siècle ont pensé le roman sur le mode du défilé, préparant ainsi les conditions qui ont rendu possible le personnage d'Albertine Simonet.

Chapitre 2

Le défilé :

Prélude à la vitesse moderne

Sous la fenêtre même, le café Riche avançait ses tables dans le coup de soleil de ses lustres, dont l'éclat s'étendait jusqu'au milieu de la chaussée ; et c'était surtout au centre de cet ardent foyer qu'ils voyaient les faces blêmes et les rires pâles des passants. [...] Et le défilé repassait sans fin, avec une régularité fatigante, monde étrangement mêlé et toujours le même, au milieu des couleurs vives, des trous de ténèbres, dans le tohu-bohu féérique de ces mille flammes dansantes [...]. Le bruit assourdissant qui montait avait une clameur, un ronflement prolongé, monotone, comme une note d'orgue accompagnant l'éternelle procession de petites poupées mécaniques.

Émile Zola, *La Curée*

2.1 Naissance de la foule

Parlant des défilés en pleine rue, ou encore de la prise par le peuple d'un symbole de l'autorité (palais, monument, place, etc.), Paul Virilio affirme que le défilé conduit à une transfiguration des lieux : « Si d'aventure un monument est pénétré par la meute, il sera rapidement transformé en lieu de passage où chacun entre et sort.⁶⁰ » L'espace réputé un moment solide et imprenable devient soudainement traversé de toutes parts, en proie au passage rapide d'une multitude ingouvernable. C'est le Palais-Royal, dans la fameuse scène de *L'Éducation sentimentale*, qui, une fois pris d'assaut par les émeutiers de 1848, devient le théâtre de toutes les bouffonneries :

Dans la chambre de la reine, une femme lustrait ses bandeaux avec de la pommade [...]. Des galériens enfoncèrent leurs bras dans la couche des princesses, et se roulaient dessus par consolation de ne pouvoir les violer. D'autres, à figures plus sinistres, erraient silencieusement, cherchant à voler quelque chose ; mais la multitude était trop nombreuse. [...] Dans l'antichambre, debout sur un tas de vêtements, se tenait une fille publique, en statut de la Liberté [...].⁶¹

C'est aussi le Musée du Louvre où, dans *L'Assommoir* de Zola, la noce de Gervaise fait irruption :

Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.⁶²

⁶⁰ Paul Virilio, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1977, p. 15.

⁶¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 360.

⁶² Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 103.

Bien que ces deux scènes de défilé semblent avoir une signification claire – celle de la prise et de la profanation par le peuple d'un symbole de l'autorité –, il est un aspect du défilé auquel tant l'épisode de *L'Éducation sentimentale* que celui de *L'Assommoir* fait la part belle, et qui constitue l'un des traits essentiels de ce type de mouvement : son intransitivité, le fait que l'on ne défile pas nécessairement vers un endroit précis, mais surtout par envie ou besoin d'occuper un espace et de le remplir par sa présence. Ainsi, en envahissant le Palais-Royal, les émeutiers sont moins animés par un but précis que par le désir de faire masse et nombre, de s'agglutiner ensemble à l'intérieur du Palais. Par conséquent, le défilé est une mobilisation de l'espace. Au moment où la noce de Gervaise traverse le Louvre, l'attention des gardiens comme des visiteurs du musée est tout entière captée par le défilé, qui mobilise pour son seul passage l'espace et les personnes qui s'y trouvent.⁶³

Pour que des romans comme ceux des Goncourt arrivent à intégrer un tel mouvement, il a fallu qu'un grand phénomène fasse son apparition au XIX^e siècle; un phénomène sans lequel la littérature à l'ère du défilé aurait été impensable, à savoir la foule, ou ce « monstre médusant », comme l'appelle Philippe Muray dans *Le 19^{ème} siècle à travers les âges* :

⁶³ En effet, que deviennent le musée, son atmosphère de recueillement, la contenance qu'inspire habituellement la contemplation des toiles, au moment où la bande de noceurs se met à envahir ses salles ? Dans ce qui se veut peut-être un clin d'œil à l'épisode de *L'Assommoir*, une scène de *Bande à part* (film de Jean-Luc Godard tourné en 1964) montre trois adolescents qui, pour se désennuyer, décident de traverser le célèbre musée à la course. Si la traversée de ces authentiques sites de la noblesse déchuë que sont le Palais-Royal et le Musée du Louvre recouvre encore une dimension scandaleuse chez Godard, le défilé prend surtout ici le sens de record à battre (les jeunes se proposant de traverser le musée en moins de neuf minutes quarante-cinq secondes). Dans cette scène, le défilé s'affirme dans sa plus pure gratuité, les lieux n'étant désormais plus que le support du passage, ne devenant réellement bons qu'à être traversés.

Cette espèce de monstre médusant avec lequel dès lors on n'allait plus cesser de se coltiner sans parvenir à en parler vraiment, on peut le nommer foules, multitudes, masses, meutes, hordes ou émeutes. Peu importe au fond puisqu'il ne s'agit pas d'un sujet. Plutôt d'une déraison et d'une rumeur. Qu'annoncent à leur manière très vite quelques livres du 19^{ème}. *Les Mystères de Paris*, *Les Misérables*... Certaines ouvertures de romans de Balzac. L'ambition même de *La Comédie humaine*. Son titre.⁶⁴

S'agissant de la foule, de quoi parlons-nous au juste ? « Plutôt d'une déraison et d'une rumeur », dit Philippe Muray. Déraisonnable aussi est la tâche qui consiste à se figurer la foule. Dès lors que les romanciers commencent à s'y atteler (essayant de faire entrer la foule sous une forme ou sous une autre dans leurs œuvres), ce sont ce que l'on pourrait appeler les « vannes du roman » qui sont menacées, c'est-à-dire la capacité du romancier de composer avec l'extraordinaire affluence que la foule charrie dans le roman. Alors que les romans balzaciens se constituent en habitats où tous les personnages, en dépit de leur nombre considérable, ont le loisir de s'installer et quelquefois pour longtemps, les romans des frères Goncourt apparaissent au contraire comme des portes battantes; les figures déferlent en grande quantité dans le récit et se bousculent autant pour y entrer que pour en sortir, comme si les deux frères se montraient incapables d'exercer un quelconque contrôle sur leur flot. C'est en ce sens que l'on peut considérer leurs romans comme faisant l'objet d'une invasion, d'un envahissement ; les personnages s'échappent de partout, comme l'eau d'une outre percée.

⁶⁴ Philippe Muray, *Le 19^{ème} siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, coll. « L'Infini », 1988, p. 114.

Dans l'art d'accueillir la foule tout entière dans une œuvre d'imagination, Balzac demeure le maître. En effet, il est étonnant de constater qu'en dépit de la « masse de figures⁶⁵ » que contient *La Comédie humaine*, pour reprendre l'expression de Lukacs, celle-ci ne donne pas à voir de passants. S'il y a des passants chez Balzac, ceux-ci ne le demeurent jamais longtemps ; qui plus est, s'il est introduit en début de récit, il y a fort à parier que le passant sera même le héros du roman.⁶⁶ Il en est ainsi de Godefroid apparaissant tel un simple piéton anonyme au début de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, ou du Cousin Pons attrapé au retour d'une promenade sur les grands boulevards : « Ce passant était pourtant un grand prix, l'auteur de la première cantate couronnée à l'Institut, lors du rétablissement de l'Académie de Rome, enfin monsieur Sylvain Pons !...⁶⁷ » Même entrevu rapidement, un habitant du monde balzacien est toujours *quelqu'un*, et il aura son rôle à jouer à un moment ou à un autre dans *La Comédie humaine*. Il surviendra une situation qui rendra nécessaire son intervention, ou pour l'éclairage de laquelle sa présence s'avérera indispensable, selon cette

⁶⁵ Georges Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967, p. 56.

⁶⁶ C'est à l'observateur doué d'une « seconde vue » qu'il incombe de révéler la singularité du premier individu rencontré dans la rue. Il faut la clairvoyance balzacienne pour déceler en un passant autre chose qu'un passant, exception faite du « génie », dont même les plus « ignorants », écrit Balzac, sont capables de deviner la présence quand il passe : « C'est comme un soleil moral dont les rayons colorent tout à son passage. Un imbécile ne se reconnaît-il pas par des impressions contraires à celles que produit l'homme de génie ? Un homme ordinaire passe presque inaperçu. La plupart des observateurs de la nature sociale et parisienne peuvent dire la profession d'un passant en le voyant venir. » *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 147.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

logique si bien décrite par Lukacs et qui fait que le hasard, chez Balzac, est élevé « au niveau de nécessité⁶⁸ ».

Cette entreprise balzacienne, qui consiste à faire de chaque individu rencontré dans la foule un être à part entière pour ensuite l'annexer à un grand organisme social dont il est un des rouages essentiels, était déjà, à un moindre niveau, celle des auteurs de « panoramas » et de « physiologies », ces formes d'écrits en vogue au début du XIX^e siècle et qui relèvent de ce que Walter Benjamin appelle la « littérature panoramique⁶⁹ ». Ces ouvrages dont Benjamin nous rappelle quelques titres – *Le livre des Cent-et-un*, *Paris la nuit*, *Paris à table*, etc. – avaient pour but de familiariser le citadin à tous les types qu'il était susceptible de croiser dans la ville : « Depuis le camelot des boulevards jusqu'aux élégants au foyer de l'opéra, il n'y a pas une figure de la vie parisienne que le *physiologue* n'ait croquée.⁷⁰ » Par conséquent, le but de ces ouvrages était d'abolir le caractère inquiétant de la grande ville, sa dimension d'étrangeté : « Les physiologues excellaient à écarter les idées inquiétantes de ce genre comme des vécilles. Ils représentaient, si l'on peut dire, les œillères de "l'animal borné des villes" dont parle Marx quelque part. Avec quelle efficacité, quand il le fallait, ils bornaient le regard [...].⁷¹ » En créant un monde composé d'êtres qui, tous sans exception, nous sont rendus familiers, et où l'on se sent à tout moment en pays de

⁶⁸ Balzac et le réalisme français, op. cit., p. 57.

⁶⁹ « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire (1938) », *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 55.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

connaissance (comme en famille, pourrait-on dire), Balzac continue l'entreprise des auteurs de panoramas et de physiologies.

Mais, en même temps, *La Comédie humaine* constitue peut-être aussi le point d'achèvement de cette forme de littérature, en ce qu'à l'idée de la foule véhiculée par les panoramas et les physiologies – celle d'un univers où tout le monde est *quelqu'un* et où il n'y a que des types à dégager et à classer –, succède peu à peu une autre conception de la foule : celle qui la donne pour insaisissable, informe, monstrueuse, en même temps qu'elle constitue une entité bien réelle ayant son corps et sa « volonté » propres. Maupassant s'inquiète de cette volonté de la foule quand, dans une chronique, il évoque tous ces accidents – meurtres, suicides, noyades, etc. – que seule l'animation soudaine de la multitude, ou la fièvre ressentie par l'individu au sein du nombre, semble pouvoir expliquer : « Pourquoi une foule a-t-elle des impulsions irrésistibles, des volontés féroces, des entraînements que rien n'arrête, et, emportée par un de ces *entraînements*, accomplit-elle des actes qu'aucun des individus qui la composent n'accomplirait ?⁷² » C'est ainsi qu'avec les romans de Flaubert et de Zola, par exemple, la foule devient un personnage en soi. Le peuple y est représenté tel un grand corps collectif que l'on peut suivre dans ses déplacements et dans ses humeurs, au même titre que n'importe quel individu.

⁷² Guy de Maupassant, « Les foules », *Chroniques 2* (1^{er} mars 1882 – 17 août 1884), Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, pp. 15-16. Quelques années plus tard, Gustave Le Bon apportera une explication « scientifique » à ces entraînements mystérieux des foules dans son ouvrage-phare, *La psychologie des foules* (publié en 1895), où il propose entre autres une classification des foules, parmi lesquelles on retrouve les foules criminelles, les jurés de cour d'assises et les foules électorales. On pourrait dire qu'avec l'entreprise positiviste de Gustave Le Bon, la foule a trouvé son « physiologue », comme quoi rien n'est jamais assez insaisissable ou assez monstrueux aux yeux des auteurs de physiologies et de panoramas.

Chez les Goncourt, on ne retrouve pas de ces descriptions de la foule en mouvement ou de ces scènes de populations qui déferlent, si fréquentes chez Flaubert et Zola. Ce n'est pas que les deux frères n'ambitionnent pas d'embrasser la foule, de saisir de grands ensembles sociaux. Mais s'ils veulent dompter le « monstre », pour reprendre l'expression de Muray, ce n'est pas à la manière de Flaubert ou Zola qu'ils entendent y parvenir – soit en représentant la foule sous la forme d'une entité propre –, mais à la manière de La Bruyère et de Balzac, les deux grandes figures inspiratrices de leur œuvre. Persistant dans la voie qui a donné naissance aux panoramas et aux physiologies, les Goncourt préfèrent accueillir dans leurs romans les personnages l'un à la suite de l'autre, comme autant de types à décrire et à classer. « L'effet-défilé » vient précisément de là : de cette persistance des Goncourt à faire entrer dans leurs romans les personnages l'un après l'autre, « à la pièce », pourrait-on dire.

2.2 Les Goncourt et l'art du défilé

Si les Goncourt appréhendent le monde moderne à la manière d'un défilé, c'est peut-être parce que ce monde n'arrive plus, justement, à être conçu autrement que comme ce qui s'exhibe, passe et fuit sans cesse. Ils sont nourris du mouvement de la foule, mais sans que jamais celle-ci se présente à leurs yeux comme quelque chose à décrire. Plus qu'un sujet, la foule est pour eux un mode de vision, une manière de voir le monde. Pour bien comprendre en quoi consiste ce mode d'appréhension du monde, remontons à l'une de leurs premières incursions du côté du roman, *Une voiture de masques*, œuvre de jeunesse que les

deux frères font paraître en 1856, et dont les textes furent composés entre 1850 et 1853.

Une voiture de masques témoigne bien de la façon dont les Goncourt allaient faire du mode d'existence de la foule – qui est celui de l'éternelle succession des passants, du renouvellement continu de son flot, et donc du passage – le mode d'organisation de leurs romans. C'est avec cet ouvrage que le défilé fait son entrée dans leur esthétique romanesque. Le titre évoque d'emblée le passage, l'amour du mouvement et la fascination qu'exerce le véhicule sur l'individu moderne (d'ailleurs, Baudelaire réserve toute une section du *Peintre de la vie moderne* aux voitures, qu'il ne faut pas oublier quand il s'agit d'évoquer la « vie moderne »). En quoi consiste au juste *Une voiture de masques* ? Le livre (qui a également eu pour titre *Quelques créatures de ce temps*) se veut une série de portraits de contemporains tantôt inspirés de cas réels (comme c'est le cas avec le « Parigino »), tantôt sortis tout droit des contes fantastiques d'Hoffmann, dont les Goncourt étaient de friands lecteurs. Depuis l'artiste (« Louis Roguet », « Édouard Ourliac », « Benedict », « Un aquafortiste ») jusqu'au criminel (« Peytel »), en passant par l'amoureuse (« Une première amoureuse »), la marchande (« Madame Alcide ») et l'homme d'Église (« Le père Thibault »), les Goncourt font la revue d'une quantité de cas singuliers dont l'ensemble tient, selon Robert Ricatte, entre ces « deux limites extra-romanesques » que sont la « notice biographique » et la « physiologie⁷³ ». Ne sachant trop comment qualifier le recueil, Ricatte a lui-même recours à la notion de défilé : « On songe au défilé

⁷³ Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 81.

sur les Boulevards de ces tapissières du Mardi-Gras offrant aux regards le bariolage de leurs déguisés⁷⁴. » Ce n'est pas un hasard si ce livre se trouve à la croisée des romans à venir et des travaux de facture réellement historique que les deux frères entreprennent à la même époque et qui ont pour titres : *Les Actrices*, *Les Maîtresses de Louis XV*, *La femme au XVIIIème siècle*, *Portraits intimes du XVIIIème siècle*, ouvrages qui par leurs titres mêmes s'annoncent comme des défilés. Un même principe unit les deux types d'œuvres : celui de la juxtaposition des portraits qui se succèdent l'un à l'autre, et ce, sans que les auteurs tiennent à s'attarder trop longuement sur une figure en particulier. On peut dire qu'avec *Une voiture de masques*, les Goncourt nous initient à la méthode qui va caractériser toute leur pratique du roman : celle des existences décrites en série et des portraits brossés à la hâte.

Avant de parler de « défilé » pour qualifier un mode d'entrée du personnage dans la fiction et qui, au-delà du « cas Goncourt », est caractéristique de bien d'autres romans au XIX^e siècle, il importe de s'arrêter sur cette notion. Pourquoi ne pas simplement user du mot de « passage » ? Parce que le terme de défilé, plutôt que de renvoyer à une abstraction, à un mouvement lâche et informe, a le mérite de faire naître une image concrète : l'idée d'un groupe proprement constitué, ou encore d'une procession en marche vers quelque lieu de pèlerinage. C'est un topos proprement dit, le lieu d'une scène – celle où le personnage fait son entrée dans le récit – qui apparaît souvent dans le roman du XIX^e siècle. *Splendeurs et misères des courtisanes*, l'un des romans les plus célèbres de *La*

⁷⁴ *La création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 80.

Comédie humaine, s'ouvre sur une scène de ce type, alors que les protagonistes défilent au bal de l'opéra, dissimulés sous leur masque. Commentant cette scène, Félicien Marceau écrit : « Pour les lecteurs qui n'ont encore lu que le présent *Splendeurs*, la phrase suffit à évoquer une brillante assemblée. Pour les autres, c'est un éblouissement.⁷⁵ » C'est qu'à retrouver autant de figures célèbres réunies au même endroit et au même moment, le familier du monde de Balzac ne peut qu'être ébloui et subir un aveuglement. L'effet est comparable à celui que produirait la réunion de personnages provenant d'univers romanesques différents, comme si nous retrouvions Werther, Emma Bovary, Julien Sorel et d'Artagnan réunis dans le même espace, le temps d'une scène. Il y a là une densité de présences qui fait en sorte que ces personnages ne peuvent pas « tenir » longtemps dans le même espace. C'est ainsi qu'après avoir défilé dans une scène qui prend bel et bien le sens de « parade d'ouverture », les Vautrin, Marsay, Blondet, Rastignac et Rubempré reprennent leurs sphères respectives, se séparent à nouveau pour vivre leur « roman » individuel. Rarement Balzac a mieux réuni son personnel que dans cette scène, qui n'est pas sans reposer sur la célébrité acquise des protagonistes de *La Comédie humaine*. Comme l'écrit encore Félicien Marceau : « Balzac ici récolte ce qu'il a semé.⁷⁶ » Chez Balzac, on est déjà à l'heure des grands génériques hollywoodiens, du film comme réunion de stars. Voilà que le défilé s'affirme dans un de ses traits essentiels : il est de l'ordre de l'ostentatoire, du clinquant et de ce qui s'exhibe. On défile pour être vu. On

⁷⁵ Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1970], p. 24.

⁷⁶ *Balzac et son monde*, op. cit., p. 24.

trouve en *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert un autre exemple de roman qui s'ouvre par une scène de défilé : celui de la vie parisienne que les deux bonshommes apprécient jusqu'au crépuscule, depuis leur banc bornant le boulevard. Dans ce roman, le défilé constitue l'amorce de la conversation entre les deux hommes, le convoi de noce qu'ils observent leur faisant avouer leur célibat commun et le passage de l'ecclésiastique, leur déconsidération de la religion. Plus qu'une parade, le défilé est ici un moment-clé du récit, il en est le vecteur, puisqu'il provoque la rencontre des deux protagonistes.

Dans *Manette Salomon* des Goncourt, le défilé inaugural n'a également rien d'anodin, dans la mesure où il a pour toile de fond le lieu même où commence et se termine l'aventure du peintre Anatole, à savoir le Jardin des plantes :

On était au commencement de novembre. [...] Du monde allait dans le Jardin des plantes [...], un monde particulier, mêlé, cosmopolite, composé de toutes les sortes de gens de Paris [...]. C'était d'abord un groupe classique d'Anglais et d'Anglaises à voiles bruns, à lunettes bleues. Derrière les Anglais, marchait une famille en deuil. [...] Un peu plus loin, grimpait un interne de la Pitié, en casquette, avec un livre et un cahier de notes sous le bras. Et presque à côté de lui, sur la même ligne, un ouvrier en redingote, revenant d'enterrer un camarade au Montparnasse, avait encore, de l'enterrement, trois fleurs d'immortelle à la boutonnière.⁷⁷

Il s'agit d'un groupe de touristes s'acheminant vers le belvédère du Jardin, procession à laquelle se joignent Anatole, Coriolis, Garnotelle et Chassagnol, les camarades de l'Atelier Langibout. Les personnages du roman apparaissent en groupe, au sein même de la multitude, confirmant ainsi l'idée que, pour le défilé,

⁷⁷ Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, pp. 79-80.

la plus petite unité est le nombre, la masse anonyme et remuante dans laquelle le *moi* se fond. Ce sera particulièrement vrai du personnage d'Anatole, être protéiforme qui, en éternel nomade de la vie, ne semble pas éprouver « le besoin d'une vie à part, de sa vie à lui », se contentant du « frottement continu des autres » et roulant « de rencontres en rencontres, d'accrochages en accrochages, dans des sociétés de n'importe qui.⁷⁸ » Aussi bien dire qu'il s'agit là d'un être qui ne se soucie pas de son individualité, comme si le fait d'apparaître en groupe et de s'identifier continuellement à l'existence d'autrui constituait en soi un mode d'être suffisant.

Poser la question de la singularité du personnage, c'est aussi poser celle de son originalité, ou celle de la façon dont il « naît » dans le roman. L'apparition du personnage d'Anatole au sein du défilé n'a, pour ainsi dire, rien d'un événement : il se mêle à la multitude et se coule au milieu d'une foule dont il sera visiblement peu enclin à se détacher. En ce sens, son apparition se déroule bien de la façon dont Isabelle Daunais, dans *Frontière du roman*, décrit l'arrivée dans le monde du personnage de roman réaliste : sa « naissance n'opère [aucune] brèche dans le temps », « sa présence s'ajoute à un monde déjà là [...] »⁷⁹, au point que la présence du personnage ne sert souvent qu'à souligner celle du lieu au sein duquel il émerge : « c'est moins pour y survenir eux-mêmes que pour faire survenir ce

⁷⁸ Manette Salomon, *op. cit.*, pp. 467-469.

⁷⁹ Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal / Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal / Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002, pp. 32-34.

lieu⁸⁰ », ajoute Daunais en donnant pour exemple l'apparition du personnage d'Octave Mouret en pleine gare de Lyon, dans *Pot-Bouille* de Zola. C'est aussi ce que fait remarquer Huysmans quand, dans sa préface tardive à *À rebours*, il écrit que les romans de Zola semblent avoir moins pour personnages des êtres de chair proprement dits que la grande ville elle-même, que ces machines et ces installations modernes à côté desquelles les personnages passent pour de simples « figurants » : « Ils remuaient, accomplissaient quelques actes sommaires, peuplaient d'assez franches silhouettes des décors qui devenaient les personnages principaux de ses drames. Il célébrait de la sorte les halles, les magasins de nouveautés, les chemins de fer, les mines, et les êtres humains égarés dans ces milieux ne jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants [...].⁸¹ » De même, le personnage d'Anatole ne semble apparaître depuis le haut du belvédère du Jardin des plantes que pour permettre aux auteurs de faire un panorama de Paris dont il est le « démonstrateur », selon l'expression qu'emploient les Goncourt : « Et maintenant, à la générosité de la société ! – lança le démonstrateur de Paris.⁸² » Plus qu'un mode d'entrée dans le roman, le défilé est une manière pour les protagonistes goncourtiens d'habiter le roman. Au-delà du cas d'Anatole, il s'agit ici de souligner l'un des traits essentiels des romans des Goncourt : le fait qu'ils se constituent d'abord et avant tout comme des portraits de groupe, où chaque personnage, s'il entre individuellement en scène, n'existe que dans le nombre.

⁸⁰ *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, op. cit., p. 32

⁸¹ Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt-ans après le roman », *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, pp. 58-59.

⁸² *Manette Salomon*, op. cit., p. 85.

Dans *Roman du roman*, Jacques Laurent affirme que « durant l'histoire du roman », certains écrivains « se fortifieront dans l'intimité », tandis que d'autres « réussiront à manœuvrer de vastes groupes sans perdre de vue les individus qui les composent. » : « Balzac est de ceux-là alors que pour Benjamin Constant un groupe n'apparaît que pour donner le coup de raquette qui renverra un être à l'intérieur de lui-même.⁸³ » Dans laquelle de ces deux catégories de roman – le roman de l'intimité ou du personnage unique et le roman des vastes groupes – conviendrait-il de ranger les Goncourt ? S'ils n'ont pas, comme Balzac, la capacité de jongler avec de grands ensembles de personnages, ils n'apparaissent pas davantage enclins à isoler une figure ou à se concentrer sur un personnage qui porterait à lui seul tout le roman. C'est ainsi, par exemple, que l'on dit du *Rouge et le Noir* que *c'est Julien Sorel*, ou de *L'Idiot* que *c'est le prince Muichkine*, tandis qu'avec les romans des frères Goncourt, on serait bien en peine de dire quel personnage, dans tel ou tel de leurs romans, en occupe le centre, ou quel est celui dont le caractère et le destin dominant suffisamment ceux des autres pour lui assurer une position de surplomb dans le récit. Le dessein romanesque des Goncourt ne semble pas tant de donner vie à des personnages aux destins uniques que de montrer des milieux et faire sentir la vie d'un groupe. En nous inspirant des catégories de Laurent, nous pourrions dire que les Goncourt cherchent à entrer dans l'intimité d'un groupe, que l'unité humaine qu'ils affectionnent par-dessus tout, c'est le groupe.

⁸³ Jacques Laurent, *Roman du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, pp. 33-34.

Ainsi, *Manette Salomon* (1867) et *Charles Demailly* (1868) apparaissent comme des portraits de groupe. Le premier décrit le monde des peintres aux alentours de 1850, alors que la querelle Ingres/Delacroix bat son plein au sein des écoles et des ateliers parisiens, tandis que le second décrit le monde des feuilletonistes, ou cet univers de fausse camaraderie que forment les artisans du « petit journal » sous le Second Empire. Au sein de ces groupes, aucune figure ne s'élève vraiment au-dessus d'une autre, ou si une figure se détache, ce n'est jamais celle à laquelle on s'attend. Dans *Manette Salomon* par exemple, le personnage d'Anatole, le peintre bouffon sans grandes qualités, la figure s'agitant dans l'ombre du grand Coriolis (qui, bien autrement que lui, promettait un « roman », c'est-à-dire une histoire, un destin intéressant), s'avérera, contre toute attente, la figure dominante du roman et celle qui nous retiendra jusqu'à la fin. Quant à celle qui donne son nom au roman, elle n'apparaît que très tardivement dans le récit pour donner le coup de grâce à la vocation artistique déjà chancelante de son amant Coriolis. L'intervention de Manette sur le destin de Coriolis apparaît forcée ou, du moins, mal intégrée à un récit qui semblait n'en avoir aucun besoin. D'où l'impression, à la lecture, que le récit accuse un déroulement erratique, comme si les Goncourt ne parvenaient pas à choisir le personnage au centre de l'intrigue, ou comme s'il n'y avait pas de centre de l'intrigue. Les titres de leurs romans, plusieurs fois revus, témoignent de ce que, chez eux, le groupe et l'individu luttent pour occuper le devant de la scène. Robert Ricatte rappelle ainsi que *Manette Salomon* « a failli s'appeler *L'Atelier Langibout*⁸⁴ ». De même, dans

⁸⁴ *La création romanesque chez les Goncourt, op. cit., p. 309.*

un article sur les débuts littéraires des Goncourt, Loïc Chotard parle de la décision des deux frères de rebaptiser en 1868 leur roman *Les hommes de lettres*, paru en 1860, du nom de son héros principal : *Charles Demailly*. Selon Chotard, les Goncourt disaient adieu par ce geste « à la pratique du portrait de groupe », le titre *Charles Demailly* insistant davantage sur « la singularité de l'individu » et renversant ainsi « toute la perspective du roman⁸⁵ ». Cette décision des Goncourt de s'arrêter finalement sur des titres désignant des individus plutôt que les groupes auxquels ils appartiennent ne doit pas nous amener nécessairement à la conclusion que les deux frères étaient résolus à changer de cap, c'est-à-dire à se concentrer non plus sur des portraits collectifs, mais sur des individus uniques et des cas plus circonscrits (la mort de Jules en 1870 venant interrompre l'écriture à quatre mains, mettant ainsi fin aux chances de voir cette collaboration prendre une autre direction). Cela nous paraît témoigner plutôt d'une réversibilité du groupe et de l'individu au sein de leur univers romanesque, ou du fait qu'il n'y a pas, chez les Goncourt, de hiérarchie entre le groupe et l'individu, leurs romans racontant *tout à la fois* la vie d'un groupe et celle d'un individu.

Est-ce à dire que les Goncourt sont incapables de penser le roman autrement qu'en termes de « portrait de groupe » ? Qu'ils n'ont aucun souci de l'individualité de leurs personnages ? Si les protagonistes de *Manette Salomon* et de *Charles Demailly* se caractérisent par une existence « collective », ne semblant vivre que pour le tableau ou le portrait d'ensemble qu'ils forment, c'est parce que

⁸⁵ Loïc Chotard, « Deux hommes de lettres en 18... », *Francofonia* (Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese), Université de Bologne, no 20 (printemps 1991), p. 83.

la nature des groupes auxquels ils appartiennent exige un tel traitement. Car aussi bien avec le monde des feuilletonistes représenté dans *Charles Demailly* qu'avec celui de la bohème artistique dépeint dans *Manette Salomon*, on a affaire à des univers de groupe, c'est-à-dire à des univers où ce qui compte par-dessus tout, pour ceux qui en font partie, c'est de se constituer en bande et de faire cohorte. C'est ainsi que les artisans du « petit journal », tout comme les peintres de l'Atelier Langibout, tiennent à s'afficher ensemble, montrant en apparence, mais rien qu'en apparence (car les deux récits révèlent combien les coups bas et les trahisons sont de rigueur dans ces milieux où tous s'entre-dévorent), un air de solide camaraderie.

Toutefois, le fait que la nature des groupes portraiturés dans *Manette Salomon* et *Charles Demailly* est proprement collective, ou que les personnages appartenant à ces milieux exigent de la part des romanciers d'être traités « collectivement », n'explique pas à lui seul pourquoi les romans des Goncourt prennent la forme de défilés. À la limite, nous pourrions dire que ces univers romanesques où, de fait, les figures sont nombreuses, ne font que favoriser le défilé. *A priori*, les Goncourt n'ont pas besoin de cette forme pour donner libre cours à ce qui, chez eux, est une propension naturelle : l'amour du foisonnement, le fait que les deux frères soient moins enclins à laisser s'installer longuement un personnage dans le récit qu'à en faire défiler le plus grand nombre possible justement.

La plupart des figures auxquelles les Goncourt donnent vie n'arrivent pas à s'installer dans le roman et, qui plus est, quittent le plus souvent la scène de la même façon qu'elles y sont entrées : sur le mode du passage. Mais le défilé permet de mettre en relief un élément fondamental de cette matière passagère : l'acte de disparition. Dans leur manière de se livrer au foisonnement romanesque, les frères Goncourt procèdent en effet moins par accumulation que par substitution. Ils créent des personnages pour mieux les supprimer par la suite, suivant leur « optique de pique-assiette » (selon l'expression de Robert Ricatte) qui les fait se détacher rapidement des créatures qu'ils mettent au monde :

L'écœurement est le lot du convive : les Goncourt, vieux garçons, sont les perpétuels convives. Qu'est-ce que leur *Journal*, sinon l'extérieure et dénigrante chronique des tables d'amis ? Cette optique de pique-assiette était juste celle qu'il fallait ici pour ce genre d'effets. Leur intelligence instinctive d'artistes se marque en ce qu'ils ont délibérément continué un mouvement d'émigration qui n'était dû, dans le principe, qu'à leur impuissance à s'installer dans le plus intime des personnages.⁸⁶

C'est précisément cette « impuissance à s'installer » dans un personnage qui fait des Goncourt des romanciers du défilé. Dans le cinquième chapitre de *Manette Salomon*, par exemple, une bonne douzaine de personnages, tous peintres de l'Atelier Langibout, défilent l'un après l'autre sans pour autant prendre part au récit (car ces personnages ne réapparaîtront pas ailleurs, leur « histoire » se limitant à celle de leur présentation). Ce régime d'apparition/disparition ne concerne pas uniquement les figures secondaires. À tout moment, on sent les Goncourt prêts à disposer de leur héros, à couper court à ses aventures. À cet égard, dans son essai sur les Goncourt, Jean-Pierre Richard reprend une

⁸⁶ *La création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 324.

observation du critique Jules Lemaître qui remarquait combien les deux frères, dans leurs six romans, congédient leurs héros de manière abrupte en fin de récit, faisant tomber sur eux une maladie ou un drame à la progression aussi inexplicable que fulgurante : « Le personnage qui en est victime voit son mal s'aggraver inexorablement ; quelques chapitres du roman suffisent à le surprendre aux diverses étapes descendantes de son avancée vers la mort.⁸⁷ » Qu'il s'agisse de la fluxion de poitrine qui emporte Germinie Lacerteux ou de la folie de Charles Demailly, il est vrai que tous les héros goncourtien se trouvent balayés du paysage romanesque de manière plutôt cavalière. Dans *Manette Salomon*, les deux romanciers ne procèdent pas différemment. Dans les dernières lignes du récit, une scène rejouant les commencements du monde nous montre Anatole, l'ancien peintre bohème devenu employé au Jardin des plantes, s'évaporer dans la lumière. Au même titre qu'une maladie, la lumière apparaît ici comme cette « fatalité tout extérieure, donc parfaitement humaine⁸⁸ », qui vient à bout du personnage d'Anatole. Certes, Anatole ne meurt pas physiquement, mais il cesse d'être visible sous l'action de la lumière qui noie la scène dans une blancheur généralisée. Ce n'est pas une mort, mais, concrètement, une disparition. Les

⁸⁷ Jean-Pierre Richard, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1954, p. 318. Edmond de Goncourt n'a pas manqué de dénoncer lui-même l'arbitraire du destin de ses personnages et cette façon par trop mécanique et artificielle que son frère et lui avaient de se débarrasser d'eux : « S'il m'était donné de redevenir plus jeune de quelques années, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, des amours finissant sans plus de suicides que les amours que nous avons tous traversés ; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme les autres, quoiqu'un peu plus *comme il faut* que le mariage, je la rejetterais de mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature. » « Préface » à *Chérie*, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Le cabinet de lecture », 2002, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 318.

Goncourt sont les champions de ce genre de dénouement en trompe-l'œil, c'est-à-dire de ces descriptions finales par lesquelles ils mettent en scène, tels des illusionnistes, « l'éclipse » de leur héros. On trouve un exemple de ce procédé à la fin de *Germinie Lacerteux*, où l'héroïne, morte et enterrée, reste introuvable dans le cimetière où sa bonne maîtresse, Mlle de Varandeuil, cherche vainement l'endroit où elle repose pour s'y recueillir. La croix marquant la tombe semble disparue, expédiée dans un néant ou un entre-deux quelconque : « Ce qui devait rester de Germinie devait être à peu près là. Sa tombe vague était ce terrain vague.⁸⁹ » À l'instar d'Anatole, qui s'efface sous les éclairages brouillons du soleil, la tombe de Germinie est réduite à un à peu près d'existence, dans le fouillis que représente le cimetière Montmartre. La croix de Germinie ayant été en effet déplacée sous la poussée des autres, perdue comme parmi une « foule », pour reprendre ce à quoi les Goncourt comparent le cimetière Montmartre : « Les rangs brisés ondulaient avec la fluctuation d'une foule, le désordre et le serpentement d'une grande marche.⁹⁰ » Voilà que nous retrouvons la foule telle que nous l'évoquions au début de ce chapitre, celle à l'origine du défilé comme régime du nombre et de l'indistinct. Sauf qu'ici la foule en est une de défunts, corps parmi tant d'autres, individus à nouveau menacés par l'anonymat, mais définitif cette fois. Dans ce roman, la volatilisation du personnage s'accomplit de concert avec le triomphe du foisonnement qu'exaltent les Goncourt et qu'ils recherchent même dans la mort. C'est ainsi qu'à la suite d'une visite des

⁸⁹ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 262.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 259.

catacombes de Paris avec Flaubert, les deux frères notent dans leur *Journal* qu'à la disposition par trop carrée et symétrique des ossements humains, ils auraient préféré un joyeux tas d'os à ne plus finir : « Il y a un ordre administratif qui ôte tout effet à cette exhibition. Il faudrait, pour la montre, des montagnes, des *pêle-mêlées* d'ossements et non des rayons. Cela devrait monter tout le long des voûtes immenses et se perdre en haut dans la nuit, ainsi que toutes ces têtes se perdent dans l'anonymat.⁹¹ »

2.3 L'esthétique du « splendide isolement », ou quand l'art du défilé s'avère un art de la disparition

À propos du goût des Goncourt pour la collection, Walter Benjamin note que si en « règle générale, les collectionneurs se [laissent] guider par l'objet lui-même », les deux frères « [partent] moins des objets que de l'ensemble qui [doit] les abriter⁹² » (grenier, cave, salon, etc.). Que les romans des Goncourt, à l'instar de leurs collections⁹³, prennent la forme d'espaces à remplir – de personnages, d'anecdotes, de portraits –, est un fait sur lequel s'accordent tous les commentateurs de leur œuvre. Ainsi, Jean-Pierre Richard écrit : « Point d'univers plus encombré que le leur. Pas plus que dans le célèbre grenier d'Auteuil, le

⁹¹ Journal des Goncourt du 11 mars 1862, cité par Philippe Muray dans *Le 19^{ème} siècle à travers les âges*, op. cit., pp. 43-44.

⁹² Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *Œuvres* (t.3), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, pp. 220-221.

⁹³ Il importe de préciser ici que, dans les pages qui suivent, nous n'aborderons la collection chez les Goncourt que de façon très oblique, en tant qu'elle constitue une forme de défilé. Pour une étude spécifique sur le rôle que joue la collection dans l'entreprise littéraire des Goncourt, nous invitons le lecteur à consulter l'ouvrage de Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection* (Genève, Droz, 2003), qui est entièrement consacré à cette question.

visiteur n'a l'impression d'y pouvoir faire un geste sans y accrocher et briser quelque objet. Devant lui point d'avenues ; autour de lui aucune circulation d'air, il y étouffe un peu et ne s'y promène pas sans malaise.⁹⁴ » Certes, cette expérience communiquée par Jean-Pierre Richard a trait à la lecture des romans des Goncourt, mais elle vaut également pour leurs personnages qui semblent eux-mêmes étouffer sous la masse d'objets inventoriés. En témoigne *En 18...*, le roman que les deux frères publièrent à compte d'auteur en 1851 et qui marqua leur entrée en littérature. Dans cet obscur premier roman (c'est plutôt un « avorton de roman⁹⁵ », dira Edmond de Goncourt lors de la réédition du livre en 1884), se manifeste de façon radicale ce que l'on retrouvera atténué dans toute leur production romanesque à venir, soit cet amour pour les listes, les inventaires et les énumérations à n'en plus finir. L'idylle entre Charles (écrivain hyper-sensible qu'on devine à l'origine du personnage de Charles Demailly) et la jeune juive nommée Nifa paraît ainsi bien pâle et semble compter pour presque rien parmi les listes d'objets, les titres de livres et les noms de victuailles que chaque chapitre contient, comme si les Goncourt avaient voulu combler par toute cette quantité de matière inanimée le manque de protagonistes.

Certes, c'est le propre du roman réaliste (du roman fondé sur l'observation) que de procéder à l'accumulation et à l'emmagasinement de la matière (les anecdotes, les détails de la vie privée, les menus faits, les choses

⁹⁴ « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », *op. cit.*, pp. 307-308.

⁹⁵ « Oui, encore une fois, c'est bien entendu, un avorton de roman, mais déjà fabriqué à la façon sérieuse des romans d'à-présent. » Edmond de Goncourt, « Histoire d'un premier livre », *En 18...*, Paris, Flammarion/Fasquelle, 1884, p. 13.

vues, ou tout ce dont l'histoire n'a que faire, comme l'écrit Paul Bourget : « Mais d'une part précisément l'extrême foisonnement de ces faits, et de l'autre leur caractère privé, rendent presque impossible leur exposition directe. C'est alors que le roman apparaît comme un moule tout façonné où couler ce métal de l'observation quotidienne.⁹⁶ ») *La Comédie humaine* est exemplaire du roman comme entreprise d'emmagasinement de matière. Pris d'un vertige devant la quantité de mobiliers, de vêtements, d'objets en tous genres que comporte *La Comédie humaine*, Julien Gracq écrit : « [...] imagine-t-on (par exemple), quelles Galeries Barbès de rêve, quel catalogue hyperbolique de *Manufrance*, quelle accumulation de livraisons de l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, quel *corpus* de la brocante universelle pourrait rivaliser avec la gigantesque friperie, avec la colossale foire aux puces dont le dénombrement et la description sont incluses dans les trente ou quarante tomes de la *Comédie humaine* ?⁹⁷ » Henry James, qui se demande quand donc et par quel moyen Balzac a eu le temps d'emmagasiner toute cette matière – « De quelles mines, par quelles innombrables et tortueuses galeries, en quelles interminables et sinueuses processions de chariots chargés, d'attelages halant et d'éléphants en ordre de marche, les colossales cargaisons nécessaires à son œuvre lui parvenaient-elles ?⁹⁸ » –, affirme pour sa part que ce fut « la leçon de Balzac » que de montrer « qu'il

⁹⁶ Paul Bourget, « Edmond et Jules de Goncourt », *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 324.

⁹⁷ Julien Gracq, *Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Paris, Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1986, p. 36.

⁹⁸ Henry James, « La leçon de Balzac » (1905), *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, traduit de l'américain par Chantal de Biasi, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1987, pp. 202-203.

n'existe pas d'art convaincant qui ne coûte une fortune.⁹⁹ » En accumulant autant de matière, Balzac devait accuser un surplus, et, par conséquent, s'attendre à voir se disperser et se perdre une partie de ce qu'il s'est efforcé d'emmagasiner. Or, Henry James ajoute que l'art du roman, en l'occurrence du roman réaliste, tient précisément cette dépense pour essentielle : « c'est beaucoup plus dans le *gaspillage*, je pense – gaspillage de temps, de passion, de curiosité, de contact – que réside la véritable initiation [à l'art du roman].¹⁰⁰ » Ainsi, Balzac n'a reculé devant aucune dépense et aucun excès, exposant dans ses romans « trop de faits historiques, patrimoniaux, généalogiques, topographiques, sociologiques, alourdis de trop d'idées et de trop d'images [...] ». ¹⁰¹ Or là où Balzac s'est fait économe, précise James, c'est dans la « composition », dans la mise en ordre de *La Comédie humaine*, qui n'est pas dispersée mais au contraire resserrée, toujours unifiée par le projet même de l'auteur qui voyait son œuvre comme un tout à avaler « en bloc », selon l'expression de James, c'est-à-dire un ensemble duquel aucune partie ne saurait s'affranchir. De l'avis de James, le « cas Balzac » est unique, car il conjugue gaspillage et épargne ; il fournit l'exemple d'un écrivain qui gaspille en matériaux, en informations et en détails de toutes sortes, mais sans jamais perdre de vue l'unité générale de son œuvre, appréhendant *La Comédie humaine* comme une totalité rêvée mais en même temps rendue concrète par le travail de l'imagination.

⁹⁹ « La leçon de Balzac », *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 214.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 203.

Si le gaspillage, tel que le définit Henry James, était pour Balzac une étape nécessaire à la mise en œuvre de son projet romanesque, on pourrait dire que les Goncourt, pour leur part, en restent là. Ils ne dépassent pas le stade du gaspillage en trouvant un principe qui viendrait ordonner et justifier l'immense emmagasinement de matière qu'occasionne l'aventure du roman. Au principe de la « composition » de type Balzac, les Goncourt opposent celui de la « juxtaposition », méthode qui est synonyme de défilé en ce qu'elle désigne une manière de faire qui trouve sa fin dans le pur plaisir de cumuler portrait sur portrait et anecdote sur anecdote. Dans sa préface aux *Frères Zemganno*, c'est bien en termes de collecte, d'opération de ramassage qu'Edmond de Goncourt parle de la tâche du romancier : « Donc ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasineurs d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie.¹⁰² » Tout ce qui, chez Balzac, sert à l'édification d'un monde – personnage, lieu, objet ou détail quelconque – est voué chez les Goncourt à l'éparpillement. Car les deux frères isolent ce que Balzac cherche à réunir, suivant une logique du défilé (qui est aussi une logique de collectionneur) selon laquelle chaque élément du décor (ou chaque pièce de la collection) brille indépendamment des autres (voire au détriment des autres), ce qui est d'autant

¹⁰² Edmond de Goncourt, « Préface », *Les frères Zemganno, Œuvres complètes* (vol. 18), Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1986, p. 11. On notera la parenté entre cette montagne de calepins laissés par l'artiste au moment de sa mort et l'amas d'ossements humains évoqué par les deux frères suite à leur visite des catacombes (voir la citation à la page 86).

plus étonnant pour des romanciers qui se proposent par ailleurs de faire des portraits de groupe.

Dans leur entreprise romanesque, les Goncourt n'ont pas tant pour projet de donner vie à des personnalités fortes qu'à montrer des milieux ; dégager non pas des caractères, mais des mœurs, selon la distinction établie par Paul Bourget : « Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres ; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des personnages en saillie ; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes.¹⁰³ » Pour parvenir à représenter des groupes et ainsi établir les mœurs qui les caractérisent, les Goncourt auraient donc dû, logiquement, écarter les cas rares et retenir uniquement les individus représentatifs, les artistes aux facultés ordinaires ou dont le potentiel ne dépasse pas celui de la moyenne des individus appartenant aux collectivités dépeintes. Or c'est précisément ce à quoi ils ne se sont pas tenus. Certes, Bourget a raison de dire que « leur Demailly a exactement la destinée et les passions ordinaires de la classe dont il relève. Le sort de ses comédies présentées, l'effet produit par ses articles, ses amours auprès d'une femme de théâtre, la fatigue inhérente à ses procédés de composition, – tout cela est le lot commun de l'homme de lettres.¹⁰⁴ » Mais si l'on pense aux drôles d'acolytes que sont les camarades de Demailly au *Scandale*, à la faune représentée dans *Une*

¹⁰³ « Edmond et Jules de Goncourt », *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 325-326. L'auteur du *Disciple* déplore au passage le fait que les écrivains de l'école naturaliste, au nom de l'objectivité, se soient bornés à la peinture d'individus moyens, et ce, sans laisser la chance aux types supérieurs ou à une quelconque forme d'héroïsme de voir encore le jour.

voiture de masques, ainsi qu'à la bande de peintres défilant dans *Manette Salomon*, on conviendra qu'il s'agit là de types singuliers, d'individus peu ordinaires et qui font tous saillie. La raison en est que les Goncourt, à la différence de Flaubert qui prend ses types parmi le plus commun des hommes, puisent les leurs dans les milieux propices aux « cas rares » que sont la bohème, les ateliers, les cirques, les petits théâtres, les cabarets. Suivant leur tempérament de collectionneurs, de chineurs, d'amateurs de pièces rares, les Goncourt recherchent par-dessus tout les cas uniques, les individus singuliers, toutes ces figures « dont la particularité même semble exiger le splendide isolement », pour reprendre les propos de Robert Ricatte qui, par cette expression, entend désigner ce qui allait être le plus grand défi des Goncourt tout au long de leur entreprise romanesque : lutter contre leur propension à faire des esquisses « isolées » et des portraits de « cas uniques » afin de passer au roman qui, lui, demande au contraire de la synthèse et du continu :

D'autre part, écrire un roman, ce n'est pas juxtaposer des monographies. Les Goncourt avaient trouvé dans ces esquisses isolées la seule forme d'art qui pût convenir aux cas uniques qu'ils se donnent à peindre. Dès leur premier grand roman, dès *Demailly*, ils vont avoir à résoudre cette quadrature du cercle : instituer une solidarité dramatique et vivante entre des figures dont la particularité même semble exiger le splendide isolement.¹⁰⁵

En effet, plus encore que les portraits de groupe, c'est le roman lui-même que le « splendide isolement » vient menacer, dans la mesure où le roman recherche l'unité, l'intégration et aspire à devenir un tout, contrairement à la monographie, au portrait et à la chronique qui sont des genres pour la pratique desquels les

¹⁰⁵ *La création romanesque chez les Goncourt, op. cit.*, p. 104.

Goncourt semblaient nés. Pourtant, c'est ce que l'on pourrait appeler une « esthétique du splendide isolement » que les Goncourt cherchent à mettre en place dans leurs romans. Ils emploient des procédés visant à maintenir isolées les figures qu'ils représentent et, conséquemment, à faire le vide autour d'elles. Parmi ces procédés, Ricatte mentionne celui des répliques tenant dans le vide. Inspiré, selon le critique, des « paroles gelées » du *Quart-livre* de Rabelais, ce procédé consiste en ces répliques alignées l'une à la suite de l'autre et provenant de personnages qui ne nous sont pas présentés. Par exemple, le chapitre de *En 18...* intitulé « L'Atelier » ne serait constitué que de répliques venues d'on ne sait où si, au bas de la toute dernière page, les Goncourt ne risquaient une timide mention du personnage : « – Original ! Oh ! – fit Charles dans un coin de l'atelier.¹⁰⁶ » De même, dans le premier chapitre de *Charles Demailly*, objets, décors, répliques précèdent l'« entrée en scène » des personnages qui ne deviennent visibles qu'au chapitre suivant. On peut rapprocher de ces répliques tenant dans le vide celles qu'un personnage comme Chassagnol (un des peintres de *Manette Salomon*) lance au sortir de son sommeil ou d'une de ses transes esthétiques. À la façon d'un bibelot qui s'animerait soudainement, « le dormeur du divan », le doctrinaire illuminé s'éveille au milieu de l'atelier de Coriolis : « Et tout à coup : Ingres ! Delacroix ! – il jeta ces deux grands noms comme s'il revenait d'un rêve à l'écho de la causerie sur laquelle il s'était endormi.¹⁰⁷ » Ce procédé mérite une attention particulière, dans la mesure où il contribue non seulement à isoler le personnage,

¹⁰⁶ *En 18...*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷ *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 223.

mais également à faire de lui une présence précaire dans le roman, une présence qui semble toujours prête à s'évanouir dans l'air (comme Anatole à la fin de *Manette Salomon*), l'esthétique du splendide isolement se révélant être aussi une esthétique de la disparition.

Chez les Goncourt, les personnages ne semblent valoir que par leur isolement et l'étonnement qu'ils suscitent. Bien souvent, ils ne sont là que pour servir l'anecdote. C'est le cas, par exemple, du personnage de la mère accompagnée de sa petite fille qui, dans *Manette Salomon*, surgit au milieu du déjeuner d'adieu de Coriolis pour proposer aux peintres d'employer son enfant comme modèle : « Personne de ces messieurs n'aurait besoin d'un petit Jésus ? – demanda la femme avec un sourire humble, et, dégageant la tête de l'enfant, elle montra une petite fille aux yeux bleus.¹⁰⁸ » Ici, l'apport du personnage au récit est à peu près nul, servant uniquement l'anecdote et ajoutant à la scène du « pittoresque », pour utiliser un mot cher aux Goncourt. Ce régime d'apparition/disparition du personnage goncourtien, Robert Ricatte l'associe à « une tendance propre à ces dramaturges manqués que sont les Goncourt ; de même qu'au théâtre, ils ne conçoivent pas d'intermédiaire, dans un roman, entre la présence et l'absence d'un de leurs comparses. Une fois achevée la scène où il paraît, [le personnage] s'évanouit dans les coulisses.¹⁰⁹ » En effet, il est difficile pour les Goncourt de sortir de l'esthétique du vaudeville, c'est-à-dire de penser autrement qu'en termes de réglage minuté d'entrées et de sorties, de portes

¹⁰⁸ *Manette Salomon*, op. cit., p. 117.

¹⁰⁹ *La création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 455.

claquées, d'apparitions surprises et de disparitions subites. Il n'y a pas de présences diffuses chez eux, du type de celle de Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, qui même lorsqu'elle n'est pas à l'avant-scène « plane » littéralement au-dessus du roman et dans les pensées du héros. Au contraire, par des procédés comme les répliques tenant dans le vide ou l'anecdote, les Goncourt renforcent l'aspect brutal et tranché des entrées et des sorties de leurs personnages, donnant ainsi à leur apparition un tour étrange et l'impression du fuyant.

Si l'esthétique du splendide isolement veille à réactiver sans cesse la singularité des personnages, elle contribue aussi (et surtout) à faire le vide autour d'eux, à les isoler justement. Dès lors, on comprend pourquoi les groupes portraiturés par les Goncourt ne sont pas en mesure de se présenter comme des ensembles, de s'imposer en tant que groupes, chacun des personnages étant trop occupé par son propre rayonnement, sa propre brillance. En dépit de leur indéniable singularité, les personnages des Goncourt apparaissent ainsi tous plus ou moins interchangeables, conséquence du principe de la collecte qui, lorsque appliqué aux êtres, fait en sorte que rien (pas même le personnage) ne saurait s'élever au-dessus de tout ce qui doit être inventorié. Mais le défilé ne se définit pas seulement par les éléments (personnages ou objets) qui entrent et sortent de l'espace, il se définit aussi par la « qualité » de cet espace, c'est-à-dire par la capacité de celui-ci à accueillir le mouvement. Cette qualité ou capacité, Flaubert l'a tout particulièrement saisie et donnée à voir dans *L'Éducation sentimentale*.

2.4 *L'Éducation sentimentale* : l'interminable défilé

Avec *L'Éducation sentimentale*, Flaubert crée un univers romanesque où non seulement les personnages défilent, mais où l'espace s'offre également comme ce qui défile. Le héros de ce roman, Frédéric Moreau, semble avoir été mis au monde uniquement pour traverser un certain nombre de lieux et d'événements qui n'ont à peu près aucune influence sur son destin ; une manière pour le romancier, nous dit Henri Mitterand, de donner une « importance absolue, et non relative, à l'espace, mais à l'espace comme donnée immédiate d'une pure mobilité, sans origine ni terme, sans arrêt, ni passage, ni direction.¹¹⁰ » Ce sont les germes d'un mouvement parfaitement intransitif que nous retrouvons dans ce roman, et qui concerne autant le personnage que l'espace dans lequel son existence se déploie. Voilà qu'au roman comme genre de l'installation d'un héros dans un espace habitable se substitue, avec *L'Éducation sentimentale*, le roman comme genre dédié au passage, à la traverse des êtres et des lieux, mais accomplie dans la plus complète indifférence.

Si aucun personnage ou presque, dans *L'Éducation sentimentale*, ne s'élève au dessus d'un autre par la qualité de son être ou par la singularité de son destin¹¹¹, les lieux s'avèrent eux aussi soumis à ce même processus

¹¹⁰ *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, op. cit., p. 64.

¹¹¹ Georges Lukacs l'a bien remarqué : ce n'est que par le coup d'œil rétrospectif qu'il jette sur sa vie que le héros de *L'Éducation sentimentale* arrive à recouvrer une « importance particulière », car sa personnalité ne saurait se détacher de celle des autres protagonistes : « la vie de Frédéric Moreau est tout aussi inconsistante que le monde qui l'entoure ; ni dans l'ordre du lyrisme ni sur le plan de la contestation son intériorité ne possède de puissance pathétique capable de faire contrepoids à cette inanité. » *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1963, p. 123.

d'aplanissement. « De fait, écrit Henri Mitterand dans *L'Illusion réaliste*, à la différence de la topographie balzacienne ou zolienne, Flaubert travaille sur l'équivalence des lieux, au moins des lieux parisiens, plus que sur leur opposition.¹¹² » Dans le même ordre d'idées, Marie-Claire Bancquart explique que « Paris est dans *L'Éducation sentimentale* une ville au présent. Son histoire est passée sous silence ; elle importe peu à ces personnages qui sont venus réussir par l'argent, les affaires, la politique, l'amour d'une femme. [...] Les monuments de Paris, si parlants chez un Victor Hugo ou un Michelet, ne disent rien et, du reste, apparaissent peu, comme de simples points de repère.¹¹³ » Pas de passages, ni de frontières ni de barrières symboliques dans la série des lieux parisiens que traverse Frédéric, ce qui corrobore ainsi l'idée de Walter Benjamin voulant qu'à l'ère des grandes villes, « nous sommes devenus très pauvres en expériences de seuil.¹¹⁴ » À cet égard, la construction du roman qui laisse entre ses épisodes des « blancs » non résolus témoigne bien de l'existence au sein des grandes villes où, en raison de l'accélération générale de la vie et de la vitesse des échanges notamment, les seuils (les moments susceptibles de nous faire sentir la transition d'un état à un autre) tendent à s'effacer. La ville moderne se donne ainsi moins comme le terrain d'un savoir et d'une action que comme le lieu d'une traversée accomplie dans l'indifférence et, qui plus est, dans la presque totale

¹¹² *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, op. cit., p. 63.

¹¹³ Marie-Claire Bancquart, « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », dans *Flaubert, la femme, la ville*, M.-C. Bancquart (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 153.

¹¹⁴ *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, op. cit., p. 512.

désorientation. Dès lors, comment l'espace arrive-t-il encore à faire sens dans ce roman ? À quel principe obéit-il ?

Nous aimerions considérer l'espace de *L'Éducation sentimentale* sous l'angle du hasard. Il ne s'agit pas ici de parler du hasard comme principe structurel du roman de Flaubert – qui organise les relations entre les personnages en les faisant se croiser sans cesse ; c'est là un des aspects du livre qui a été maintes et maintes fois traité¹¹⁵ –, mais du hasard au sens de « jeux de hasard », dans la mesure où Frédéric Moreau appréhende l'espace de la ville comme un joueur. Frédéric n'est pas seulement un joueur à cause de cette façon qu'il a de jeter quelquefois en l'air des pièces de monnaie pour savoir s'il ira ou non chez Mme Arnoux – une manière de faire qui serait, somme toute, inoffensive si elle ne dénotait chez lui une tendance plus inquiétante à interpréter ce que le hasard lui dicte comme un commandement de la fatalité : « [...] il jeta par trois fois, dans l'air, des pièces de monnaie. Toutes les fois le présage fut heureux. Donc, la fatalité l'ordonnait.¹¹⁶ » Frédéric est surtout un joueur dans sa façon de s'en remettre aux moindres manifestations de la ville pour décider de telle ou telle orientation à donner à sa vie : « Du nombre des pièces de monnaie prises au hasard dans sa main, de la physionomie des passants, de la couleur des chevaux, il tirait des présages ; et, quand l'augure était contraire, il s'efforçait de ne pas y croire.¹¹⁷ » C'est même littéralement que Frédéric prend la ville pour une

¹¹⁵ Voir notamment l'article de Jean Bruneau, « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », *Europe*, nos 485-486-487 (sept.-oct.-nov. 1969), pp. 101-107.

¹¹⁶ *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 114.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 348.

« immense maison de jeux¹¹⁸ » (suivant l'expression de Paul Valéry) quand, au cours de sa première promenade avec Mme Arnoux, il se donne « jusqu'à la rue Richelieu pour [lui] déclarer son amour.¹¹⁹ » Aux yeux de Frédéric, Paris apparaît ainsi comme un gigantesque casino où roule la bille de la chance, et la rue, comme « ce grand peut-être¹²⁰ » capable à tout moment de donner une nouvelle orientation à son existence.

Dès lors, on comprend que le rapport de Frédéric à la rue n'a d'égal que sa manière d'envisager son destin ; il navigue à vue, il n'est animé que par la curiosité du moment – celle qu'éveille chaque nouveau coin de rue, le temps que naisse un désir ou un projet qui, en revanche, ne prendra jamais suffisamment de consistance pour se changer en vocation. En cela, Frédéric possède le caractère velléitaire du flâneur qui demande sans cesse à la rue de réactiver ses désirs, de lui redonner la force d'avancer, la marche agissant sur lui à la façon d'un stupéfiant, comme l'explique Walter Benjamin : « Une ivresse s'empare de celui qui a marché assez longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle, les magasins, les bistrots, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de

¹¹⁸ « On vient aux grands centres pour avancer, pour triompher, pour s'élever ; pour jouir, pour s'y consumer ; pour s'y fondre et s'y métamorphoser ; et en somme pour jouer, pour se trouver à la portée du plus grand nombre possible de chances et de proies, femmes, places, clartés, relations, facilités diverses [...]. Chaque grande ville est une immense maison de jeux », Paul Valéry, « Fonction de Paris », *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 140.

¹¹⁹ *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 119.

¹²⁰ L'expression est empruntée à Joseph Rykwert. Voir son article intitulé « Repenser la rue », *La Ville inquiète*, op. cit., pp. 179-190.

feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible.¹²¹ » Et c'est bien sous l'effet de ce stupéfiant qu'est la rue que Frédéric semble se mouvoir tout au long du roman. Dans un article intitulé « L'eau et les rêves », Bernard Masson compare la marche du héros de *L'Éducation sentimentale* à travers la ville à une dérive, à une glisse : « [...] Frédéric, lui, au cours du roman, ne marchera jamais que sur ses deux pieds, mais beaucoup, et dans une sorte de marche glissée qui s'apparente à la fois à la marche sur l'eau et à la marche des somnambules.¹²² » Avancé plutôt qu'il n'avance, bougé plutôt qu'il ne bouge – l'expression « trottoir roulant¹²³ » de Proust pour qualifier le roman prenant dès lors son sens littéral –, Frédéric semble se servir de la ville comme d'un anesthésiant. Il sort pour « se débarrasser de lui-même.¹²⁴ » D'où sa prédilection pour les boulevards, les casinos, les bals, les champs de course, qui sont des lieux de griserie et d'étourdissement, c'est-à-dire des lieux où l'on ne se *sent* pas et où l'on est, à la rigueur, disposé à être n'importe qui sauf soi-même. Certes, Isabelle Daunais a raison d'affirmer qu'aux yeux de Frédéric, « être dans la capitale est une activité en soi, mieux encore, une activité qui se suffit à elle-même¹²⁵ », rappelant le « rien » qu'il lance à sa mère quand elle lui demande ce qu'il veut

¹²¹ Paris, capitale du XIX^e siècle. *Le livre des passages*, op. cit., p. 435.

¹²² Bernard Masson, « L'eau et les rêves », *Europe*, no 485-487 (sept.-oct.-nov.1969), p. 92.

¹²³ Pour tout ce qui la fait entrer en résonance avec notre propos, la phrase de Proust vaut la peine d'être citée en entier : « Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature. » Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, p. 283. Cet article est paru à l'origine dans *La Nouvelle Revue Française* le 1^{er} janvier 1920.

¹²⁴ *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 116.

¹²⁵ Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 1993, p. 43.

aller faire à Paris. Mais il faut convenir que, dans le cas de Frédéric, il s'agit là d'une activité qui tourne à vide, davantage paralysante qu'invitant à l'action.

Le joueur, nous dit l'auteur de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, est celui dont l'épreuve est synonyme de « choc » ou de ce qui n'est pas de l'ordre de « l'expérience ». « Il est clair que le joueur veut gagner, écrit Benjamin. Mais son aspiration au gain n'est pas un souhait au sens propre du terme. Peut-être s'agit-il au fond d'une avidité, peut-être d'une sombre résolution. Quoi qu'il en soit, le joueur est dans une telle disposition d'esprit que l'expérience ne peut plus guère lui servir.¹²⁶ » Benjamin oppose le temps du jeu au temps du vœu, en soutenant qu'on peut mesurer l'accomplissement de ce dernier dans la durée, mais aussi dans l'espace : « l'étoile filante qui tombe dans les lointains de l'espace est devenue le symbole même du vœu exaucé.¹²⁷ » À l'opposé, le joueur est soumis au régime de l'instant, et le plaisir qu'il prend à la table de jeu tient moins aux pertes et aux gains qu'à cette expérience qu'il fait de l'instant. C'est donc dire que le temps du jeu est un temps « amnésique ». Le joueur n'est animé que par le jeu suivant et sa nouvelle mise ne se souvient jamais de la dernière. Suivant ces quelques considérations de Benjamin, il apparaît que le rapport du héros de *L'Éducation sentimentale* à la ville reflète l'expérience du jeu ; l'expérience qu'il vit au sein de la ville est comparable (à bien des égards) à celle que le joueur connaît en s'adonnant au jeu.

¹²⁶ « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 185.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 186.

Un personnage balzacien comme Henri de Marsay, le héros de *La fille aux yeux d'or*, peut encore compter sur sa connaissance de Paris pour découvrir le chemin par lequel il est conduit au domicile de sa mystérieuse amante :

La voiture roula de nouveau rapidement. Il restait une ressource à un jeune homme qui connaissait aussi bien Paris que le connaissait Henri. Pour savoir où il allait, il lui suffisait de se recueillir, de compter, par le nombre des ruisseaux franchis, les rues devant lesquelles on passerait sur les boulevards tant que la voiture continuerait d'aller droit. Il pouvait ainsi reconnaître par quelle rue latérale la voiture se dirigerait, soit vers la Seine, soit vers les hauteurs de Montmartre, et deviner le nom ou la position de la rue où son guide le ferait arrêter.¹²⁸

Certes, chez de Marsay qui est aussi un des Treize, cette connaissance topographique de la ville est doublée d'une connaissance spirituelle, tenant de la seconde vue : « Le soir il vint au rendez-vous, et se laissa complaisamment bander les yeux. Puis, avec cette ferme volonté que les hommes vraiment forts ont seuls la faculté de concentrer, il porta son attention et appliqua son intelligence à deviner par quelles rues passait la voiture. Il eut une sorte de certitude d'être mené rue Saint-Lazare, et d'être arrêté à la petite porte du jardin de l'hôtel San-Réal.¹²⁹ » Tandis que de Marsay peut compter sur des repères pour se retrouver dans Paris, chez Frédéric Moreau, c'est la désorientation la plus complète. À cet égard, Marie-Claire Bancquart montre bien comment Flaubert met tout en œuvre pour maintenir cette désorientation, brouillant par exemple les repères du personnage en le faisant entrer, lors de chacun de ses retours à Paris, par des voies d'accès différentes : « Or, toutes les fois qu'après une absence il regagne la ville, Flaubert a fait en sorte que celle-ci se présente à Frédéric sous un jour insolite et

¹²⁸ Honoré de Balzac, « La fille aux yeux d'or », dans *Histoire des Treize. La duchesse de Langeais, Ferragus, La fille aux yeux d'or*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 419.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 434.

générateur d'une *désorientation*. [...] Paris n'est donc jamais présenté à Frédéric comme une totalité, une synthèse, lorsqu'il l'aborde.¹³⁰ » Plus encore, on dirait que Frédéric aborde Paris de façon amnésique, comme s'il en recommençait chaque fois la découverte, comme si ni le passé ni la mémoire ni l'expérience ne semblaient être pour quelque chose dans sa « pratique » de l'espace urbain.

Dans l'errance de Frédéric à travers la ville, seule Mme Arnoux a valeur de centre, entendu aussi bien au sens de centre-ville qu'au sens de noyau interne ou principe directeur de la vie du héros. « Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.¹³¹ » D'où le mouvement de surplace qui caractérise la marche du héros de *L'Éducation sentimentale* à travers Paris, le fait qu'il accomplit sans cesse les mêmes parcours dans la ville – allers et retours de Paris à Nogent, rive gauche-rive droite, escapades sur les grands boulevards –, la concentration dans l'espace reflétant chez lui la concentration dans le désir. Mais Flaubert se joue de ce centre qu'est Mme Arnoux en en faisant l'objet de malentendus et de dérisions, comme lorsque Frédéric, posté au devant de l'Art Industriel, croit observer la fenêtre de sa bien-aimée, alors que celle-ci habite en réalité rue Choiseul. Comme le résume Marie-Claire Bancquart, la ville devient le « théâtre de la dispersion » et Mme Arnoux, « un point aveugle de convergence¹³² ». Cependant, s'il est vrai que Frédéric Moreau échoue à faire de la ville un espace de (re)connaissance, il faut

¹³⁰ « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », *op. cit.*, pp. 146-147.

¹³¹ *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 120.

¹³² « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », *op. cit.*, pp. 148-149.

convenir qu'il n'est plus donné à quiconque de maîtriser la grande ville, d'en avoir une image totale, à l'heure de son développement accéléré. À la ville totalisable et connaissable en tous points – celle rêvée par Balzac à travers la création des Treize ou de ses autres sociétés secrètes –, succède la ville comme espace éclaté et dispersé, à l'image du sujet qui est en perte généralisée de repères. C'est la ville telle qu'elle apparaît dans les romans urbains du début du XX^e siècle – *Ulysse* de Joyce et *Manhattan Transfer* de Dos Passos par exemple –, et en regard desquels *L'Éducation sentimentale* fait figure de précurseur. Dans ces romans, la matière ne peut être que recensée, dénombrée par le sujet, mais jamais saisie dans sa totalité, ainsi que l'affirme Tiphaine Samoyault à propos d'*Ulysse* : « Sa dynamique procède d'un refus de l'unité au nom de la représentation : le monde comme il vient présente des unités déliés que ne rassemble plus le sujet repérable comme un. La topologie remplace la typologie : la forme d'une ville et l'errance captée de Bloom dans la ville.¹³³ »

Il va sans dire qu'en faisant son entrée dans le roman, la grande ville est susceptible de faire passer le personnage au second plan, voire de le remplacer complètement comme « sujet » du récit. C'est pourquoi Albert Thibaudet affirme à propos du roman urbain que son « rendement en humanité reste faible¹³⁴ », celui-ci ne naissant pas « du désir de mettre un homme ou une femme au monde, mais de la volonté d'y pousser un pays. Ce ne sont pas les pays qui servent de

¹³³ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Essai », 1999, p. 48.

¹³⁴ Albert Thibaudet, « Le roman urbain » (1924), dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 896.

cadre aux personnages, ce sont les personnages qui servent de cadre aux pays.¹³⁵ » Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert pousse plus loin ce principe qui fait d'une ville le véritable sujet du roman, en ce que de façon plus radicale encore, c'est l'espace qui occupe le devant de la scène, mais l'espace « déserté », rendu stérile par des personnages qui ne font rien sinon hanter inutilement les mêmes lieux. Dès lors, la tâche principale du romancier consiste à remplir cet espace. Dans l'art de faire du défilé un dispositif d'aplanissement des êtres et des choses, Flaubert va ainsi plus loin que les Goncourt. Le défilé dans *L'Éducation sentimentale* sert à représenter un monde étale, presque sans relief¹³⁶, alors que chez les Goncourt il demeure au service du splendide isolement, ce principe grâce auquel leur univers romanesque offre toujours ce que Robert Ricatte appelle une « discontinuité scintillante¹³⁷ ».

Arrivé à ce stade de notre étude, il nous paraît nécessaire de rappeler et de résumer les caractéristiques du défilé, ou quelles formes celui-ci a prises chez les romanciers étudiés jusqu'à maintenant. Le défilé est d'abord ce principe de création romanesque né de la foule, plus exactement de la volonté des romanciers du XIX^e siècle de représenter la foule, de lui donner forme et vie dans l'univers romanesque. C'est ainsi que Balzac accueille dans son œuvre la grande multitude,

¹³⁵ « Le roman urbain », *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, pp. 899-900.

¹³⁶ On comprend dès lors pourquoi Huysmans considère *L'Éducation sentimentale* comme la « bible » des naturalistes, ce roman étant le seul, selon lui, à avoir écarté de façon si nette et si catégorique « l'exception », le seul à s'être « [confiné] dans la peinture de l'existence commune, [s'efforçant], sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens. » « Préface écrite vingt ans après le roman », *op. cit.*, pp. 55-56.

¹³⁷ *La création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit.*, p. 462.

mais sans que le régime du nombre et de l'indistinction qui lui est propre vienne menacer ses personnages. Il n'y a point de passants dans *La Comédie humaine* ; toutes les figures y sont individualisées, toutes sont appelées à occuper à un moment ou à un autre le devant de la scène, à épater la galerie. Avec les romans des Goncourt, le défilé s'épanouit véritablement en tant que régime du nombre et du foisonnement à outrance. Pour les deux frères, l'impératif consiste moins à laisser « vivre » des personnages qu'à en faire défiler le plus grand nombre possible, et ce, dans un régime d'apparition/disparition qui fait de chacun des protagonistes goncourtiens une entité peu consistante au sein du récit, toujours menacée de disparaître sous le coup de quelque artifice de création. En même temps, suivant leur tempérament de chineurs et de collectionneurs, les deux frères s'attachent aux cas rares ; ils considèrent leurs personnages comme autant de « trouvailles » ou de pièces de collection qui méritent de briller indépendamment les unes des autres et qui, pour cela, doivent demeurer isolées les unes par rapport aux autres. C'est là le paradoxe du défilé goncourtien que de se manifester à la fois comme relevant du régime du nombre – quand il sert à présenter les personnages sous le signe du collectif, voire même de l'anonymat – et du régime de l'unique – quand il devient l'écrin du « splendide isolement ». Ce double régime présente un premier problème ou « danger » du défilé comme principe de création romanesque : au sein du défilé, les êtres, les lieux et les choses apparaissent à la fois uniques et interchangeables, c'est-à-dire tous au devant de la scène, exhibés en vitrine mais, en même temps, tous pris dans un mouvement qui peut se poursuivre indéfiniment. En effet, le propre du défilé est de n'avoir ni

commencement ni fin : « Il apparaît sans qu'on ne l'ait vu se former ; on ne le voit pas se dissoudre. Il passe, entité déjà existante que l'observateur regarde se dérouler¹³⁸ », ainsi que l'écrit Isabelle Daunais à propos du défilé flaubertien. Par conséquent, le défilé est susceptible de devenir un mouvement qui tourne à vide, conduisant à l'inaction et au surplace, comme on l'a vu avec *L'Éducation sentimentale*, roman qui laisse toute la place à « l'espace », mais à un espace que les personnages semblent moins résolus à « habiter » qu'à « traverser » indéfiniment.

Ces caractéristiques du défilé permettent de voir ce qu'on peut appeler les antécédents d'Albertine, dont la modernité est en grande partie héritée des manières d'habiter le roman qui apparaissent chez les romanciers du XIX^e siècle. Comme c'était le cas pour certains protagonistes des Goncourt, le défilé constitue pour elle aussi une manière d'entrer dans l'univers romanesque. Ce défilé, c'est bien sûr celui des jeunes filles en fleurs, cette procession enjouée au bord de la mer par laquelle elle arrive dans le roman. Plus qu'un mode d'entrée dans le récit, le défilé est pour Albertine un mode d'être ; il est intrinsèque à sa nature. Mais, ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre, davantage que celle qui défile, Albertine est celle qui *se défile*, vivant dans le roman sous le signe de la dérobade et de la mobilité continues.

¹³⁸ Flaubert et la scénographie romanesque, *op. cit.*, p. 95.

2.5 Albertine, le défilé en soi

Seul je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand-mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage – les retardataires rattrapant les autres en voletant – une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissaient pas voir, que clairement déterminé par leur esprit d'oiseaux. Une de ces inconnues poussait devant elle, de la main, sa bicyclette ; deux autres tenaient des « clubs » de golf ; et leur accoutrement tranchait sur celui des autres jeunes filles de Balbec, parmi lesquelles quelques-unes, il est vrai, se livraient aux sports, mais sans adopter pour cela une tenue spéciale. (AJF, p. 354)

Au sujet de l'apparition d'Albertine dans le roman de Proust, Jean Rousset écrit : « il serait plus exact dans ce cas de parler non pas d'Albertine mais de l'apparition sur la digue du groupe féminin dans lequel elle est fondue et dont elle ne se dégagera que tardivement [...].¹³⁹ » En employant des expressions aussi indéterminées que « tache singulière », « fillettes », « bande de mouettes » (ailleurs ce sera « agrégat... d'oiseaux », « haie fleurie », précise à nouveau Rousset) pour qualifier le groupe des jeunes filles en fleurs, Proust nous dit déjà combien son héros sera peu enclin à voir en Albertine un individu proprement dit, sa nature étant trop liée à celle du groupe en entier, le défilé des jeunes filles dont le « principal charme était de se détacher sur la mer. » (AJF, p. 504) Plus qu'un groupe, Albertine est un décor, une atmosphère, un climat, ce qui fait dire à Jacques Dubois qu'avec cette héroïne proustienne, nous assistons « à un retournement décisif au sein du genre romanesque, puisque pour ce dernier l'individualité a toujours été la catégorie fondatrice. Un coup de force structurel se

¹³⁹ Jean Rousset, « Les premières rencontres », *Recherche de Proust, op. cit.*, p. 51.

produit donc avec la *Recherche* aussitôt qu'elle place le collectif en surplomb du singulier et du subjectif.¹⁴⁰ » Comme c'était le cas des individus appartenant aux groupes dépeints par les Goncourt, la dimension « collective » du personnage d'Albertine tient d'abord et avant tout à son existence au sein de la bande et à la nature du milieu auquel elle appartient : la jeunesse. Celle-ci, affirme Françoise Gaillard, « privilégie l'être ensemble du groupe sur le tête à tête [...]. C'est ainsi qu'elle crée ce mode extrêmement contraignant et typiquement adolescent : la bande¹⁴¹ », l'auteure faisant remarquer qu'en cela, le monde d'Albertine ne fonctionne pas différemment de celui des salons et des coteries, dans la mesure où il repose également sur ce jeu des infimes différences et des insignifiantes distinctions qui fonde toutes les relations entre les personnages de la *Recherche*. Le monde d'Albertine, parce qu'il initie Marcel à une « vie nouvelle » – « vie de sports, vie rustique, vie déréglée¹⁴² », écrit René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* –, apparaît aussi opaque que les salons de Saint-Germain, avec cette difficulté de plus que le nom, la fortune et le rang social n'y sont presque d'aucune utilité. Les classes « tombent », dans le monde d'Albertine ; monde fondé non pas sur le prestige, le nom ou la fortune, mais sur des valeurs autres (plus légères il va sans dire) comme la personnalité, l'adresse

¹⁴⁰ Pour Albertine. Proust et le sens du social, op. cit., p. 14.

¹⁴¹ Françoise Gaillard, « À l'ombre des jeunes filles en vélo ou l'invention de la jeunesse », *Les Cahiers de Médiologie* (dossier « la bicyclette »), no 5, 1998, p.85.

http://www.mediologie.org/collection/05_bicyclette/gaillard.pdf

¹⁴² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985 [1961], p. 70.

physique, la spontanéité, la connaissance de certaines expressions « dans le vent », valeurs par l'apprentissage desquelles passe la conquête de ce milieu.

À propos de l'attrait qu'exerce Albertine sur le héros de la *Recherche*, René Girard écrit que c'est davantage le groupe qui s'affirme comme le véritable lieu d'attraction ou phénomène attirant et mobilisant le regard de Marcel sur la plage que la jeune fille au polo elle-même. « Un coup d'œil sur la petite bande suffit pour envoûter le héros¹⁴³ », dit le critique. Et à partir du moment où Albertine se détache du peloton pour devenir à la portée du héros, le désir de ce dernier se met à décroître, comme quoi c'est bien l'effet-défilé, l'effet de groupe, qui l'attirait. D'où les longues hésitations de Marcel avant de fixer son choix sur la jeune cycliste, laquelle n'est manifestement plus la même une fois sortie de son cadre d'apparition. L'amour pour Albertine a beau en être d'abord un pour le groupe auquel elle appartient – c'était un amour « pour elle et ses amies », « créé par division entre plusieurs filles » (AD, p. 87) –, pourquoi Marcel finit-il par fixer son choix sur elle plutôt que sur une autre ? La petite Simonet incarnerait-elle mieux que les autres jeunes filles du groupe l'esprit de la bande ? En contiendrait-elle l'essence ? Qu'Albertine soit plus « représentative » du défilé que les autres jeunes filles qui le composent est une hypothèse qui vient à l'esprit du narrateur quand il parle de « l'attraction » qu'Albertine exerçait sur les autres durant son enfance. Une attraction qu'il soupçonne être à « l'origine » ou « à la fondation de la petite bande » et qui « s'exerçait même assez loin dans des milieux relativement plus brillants où s'il y avait une pavane à danser on

¹⁴³ *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 111.

demandait Albertine plutôt qu'une jeune fille mieux née. » (AJF, p. 495) La réputation d'Albertine comme être doué pour la parade, comme jeune fille dont le mouvement se remarque remonte à loin dans la *Recherche*. En effet, la toute première mention de son existence dans le roman (mention qui, à l'instar de toutes celles qui concernent des sujets de la plus haute importance dans la *Recherche*, est des plus discrètes) va dans le même sens : présenter Albertine comme un personnage pour qui le défilé est intrinsèque à sa nature. Cette première mention est intercalée dans l'épisode où, se trouvant chez les Swann à l'occasion d'une des multiples réceptions d'Odette, Marcel entend parler de M. Bontemps, le directeur du cabinet du ministre des Travaux publics et oncle de « la fameuse Albertine », jeune fille avec qui Gilberte avoue avoir été à l'école, mais sans pour autant l'avoir connue : « Je ne la connais pas. Je la voyais seulement passer, on criait Albertine par-ci, Albertine par-là. » (AJF, p. 83) Gilberte sait seulement qu'elle était « fast », expression qui ne veut pas dire « rapide » (cela aurait été trop beau), mais à la mode, ce qui n'est pas anodin non plus, comme nous l'avons vu précédemment en montrant la façon dont la mode, au tournant du XX^e siècle, s'associe à la vitesse. Un autre facteur, mais extérieur à la personne d'Albertine cette fois, contribue à la présenter comme celle qui défile : le lieu de son apparition, la digue de Balbec qui, contrairement à la rue ou au boulevard par exemple, n'est pas un espace-carrefour, un lieu servant à en atteindre nécessairement un autre, mais un espace aménagé pour qu'on y marche librement et sans but précis. Or, Marcel juge au contraire que, dans sa progression sur la digue, le défilé des jeunes filles est motivé par d'intrigants desseins : « une

promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé par leur esprit d'oiseaux. » (AJF, p. 354) Dès l'apparition de la petite bande, Marcel semble lui prêter des intentions, une obscure volonté, nous laissant entrevoir sa jalousie et son obsession à venir quant à l'incessante et mystérieuse activité d'Albertine.

Albertine vit donc d'une existence collective. Contrairement aux personnages des collectivités dépeintes par les Goncourt, elle finira bien par se détacher du groupe au sein duquel elle est apparue, mais l'histoire de ses amours avec Marcel prouve qu'elle ne s'en libérera jamais complètement. Partant de là, nous voudrions montrer que « l'erreur » de Marcel est d'avoir voulu un jour détacher du défilé de la plage, du groupe des jeunes filles en fleurs, un individu, en l'occurrence Albertine. Ce faisant, il a dépouillé cette dernière de sa qualité principale, de ce qui constitue peut-être son essence propre, à savoir d'être intrinsèquement liée au défilé ou de correspondre à cet idéal de « beauté fluide, collective et mobile » (AJF, p. 356) auquel rêve Proust et qui n'est pas sans rappeler la « définition » de la modernité selon Baudelaire lorsque, parlant de l'art de Constantin Guys, il écrit : « Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler *la modernité*.¹⁴⁴ » L'incarnation par excellence de ce type de beauté est, bien entendu, la passante célébrée par Baudelaire, cet être qu'on ne reverra « jamais ! », mais que Marcel, lui, croit pouvoir retrouver éternellement en la

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'Art* (t.2), Paris, Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1965, p. 485.

belle vacancière rencontrée sur la plage de Balbec. D'où l'impossibilité pour leur amour de trouver une autre issue que celle de l'interruption, de la fuite de la belle au moment où celle-ci s'éclipse définitivement, car, comme nous allons le voir, la rencontre avec la passante est destinée à être un rendez-vous manqué.

2.6 Comment s'individualise un passant. L'exemple d'*Une double famille* de Balzac

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !¹⁴⁵

Ces deux dernières strophes de « À une passante », l'un des poèmes les plus célèbres des *Fleurs du mal*, montrent bien comment la rencontre avec la passante est de l'ordre de l'éclair, de la vision fugace et vite estompée, « le ravissement du citadin, comme le dit Benjamin dans son analyse du poème, [étant] moins l'amour du premier regard que celui du dernier.¹⁴⁶ » En effet, il semble que le passant ne ménage aucune durée pour que l'observateur puisse le saisir, comme si chacune de ses apparitions avait pour fonction de nous le faire rater, de nous priver de l'instant mesurable et connaissable par lequel il serait possible d'en apprendre davantage sur lui.¹⁴⁷ Mais parfois, en raison d'un certain détail ou d'une

¹⁴⁵ « À une passante », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴⁶ « Le Paris du second empire chez Baudelaire (1938) », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁷ À moins d'avoir des capacités de vision extraordinaires, comme le héros de « L'homme des foules » qui, dans son observation continue des passants, parvient à « souvent lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil l'histoire de longues années. » : « Les étranges effets de la lumière me forcèrent à examiner les figures des individus ; et, bien que la rapidité avec laquelle ce monde de

singularité quelconque, ou simplement parce qu'il repasse régulièrement sous nos yeux, il arrive que le passant « s'inféode à [notre] souvenir », pour reprendre une expression de Balzac :

Qui n'a pas rencontré sur les boulevards de Paris, au détour d'une rue ou sous les arcades du Palais-Royal, enfin en quelque lieu du monde où le hasard veuille le présenter, un être, un homme ou une femme, à l'aspect duquel mille pensées confuses naissent à l'esprit ! [...] Puis, le lendemain, d'autres pensées, d'autres images parisiennes emportent ce rêve passager. Mais si nous rencontrons encore le même personnage, soit passant à heure fixe, comme un employé de Mairie qui appartient au mariage pendant huit heures, soit errant dans les promenades, comme ces gens qui semblent être un mobilier acquis aux rues de Paris, et que l'on retrouve dans les lieux publics, aux premières représentations ou chez les restaurateurs, dont ils sont le plus bel ornement, alors cette créature s'inféode à votre souvenir, et y reste comme un premier volume de roman dont la fin nous échappe.¹⁴⁸

Le passant est donc toujours entrevu à un moment de son « histoire » – peut-être au début, peut-être à la fin, mais plus sûrement quelque part entre le début et la fin –, laissant au romancier le soin d'en imaginer le reste. On a vu au début de ce chapitre que *La Comédie humaine* ne comporte pas de passants, ou comment Balzac, en un tour de main, fait d'un passant un personnage, quand celui-ci n'est pas son héros même. En revanche, nombreux sont les récits où Balzac s'emploie à retarder le moment de révéler l'identité d'un personnage, le maintenant à l'état de passant avant d'en faire son héros ou, inversement, à la faveur de détours ou de retours en arrière savamment agencés, se plaît à faire reparaître son héros sous les traits d'un passant, comme pour le plaisir de recommencer les présentations. *Une*

lumière fuyait devant la fenêtre m'empêchât de jeter plus d'un coup d'œil sur chaque visage, il me semblait toutefois que grâce à ma singulière disposition morale, je pouvais souvent lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil l'histoire de longues années. » Edgar Allan Poe, « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p. 70.

¹⁴⁸ Honoré de Balzac, « Ferragus », dans *Histoire des Treize. La duchesse de Langeais, Ferragus, La fille aux yeux d'or*, op. cit., pp. 169-170.

double famille est une de ces nouvelles (ou courts romans) où le protagoniste demeure particulièrement longtemps à l'état de passant. Celui-ci est pourtant connu : il s'agit du comte de Grandville. Mais l'identité de ce dernier ne nous sera révélée que tardivement dans le récit, après avoir d'abord été une silhouette qu'une jeune fille et sa mère prennent en affection et qu'elles surnomment le « monsieur noir¹⁴⁹ », pour ensuite devenir « Roger », prête-nom que le protecteur et amant de la jeune fille prend dans son jeu de la double vie, de la double famille.

Le roman s'ouvre dans le vieux quartier parisien du Marais et, qui plus est, par une scène de défilé : celui des passants affairés au petit matin et que Mme Crochard observe depuis sa fenêtre, espérant trouver parmi l'un d'eux un homme susceptible de faire un bon parti pour sa fille. Il faut préciser tout de suite que la rue où se déroule cette scène initiale se nomme la rue du Tourniquet-Saint-Jean, rue des plus « stratégiques » en regard des desseins de Mme Crochard, parce qu'un bon nombre des hommes convoitant « une place à l'Hôtel de Ville ou au Palais » étaient « forcés » d'y passer :

Parmi les gens qu'une place à l'Hôtel de Ville ou au Palais forçait à passer par cette rue à des heures fixes, soit pour se rendre à leurs affaires, soit pour retourner dans leurs quartiers respectifs, peut-être se trouvait-il quelque cœur charitable. Peut-être un homme veuf ou un Adonis de quarante ans, à force de sonder les replis de cette vie malheureuse, comptait-il sur la détresse de la mère et de la fille pour posséder à bon marché l'innocente ouvrière dont les mains agiles et potelées, le cou frais et la peau blanche, attirait dû sans doute à l'habitation de cette rue sans soleil, excitaient son admiration.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Honoré de Balzac, « Une double famille », dans *Le Contrat de mariage. Une double famille. L'Interdiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 33.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

Aussi bien dire une trappe à maris où c'est Mme Crochard qui tient le rôle de « tourniquet », marquant de son regard le passage des piétons. L'homme à profession honorable, le digne parti ne se fait pas attendre. Grandville, employé à l'Hôtel de Ville et avoué promu à un brillant avenir, tombe dans la mire de la mère Crochard qui fait rapidement en sorte de diriger les regards de sa fille vers celui qu'on baptise « le monsieur noir ». Au fil des mois, une relation à distance s'établit entre Caroline Crochard et « le monsieur noir », dont les « fugitives apparitions avaient, autant pour l'inconnu que pour Caroline, l'intérêt d'une causerie familière entre deux amis.¹⁵¹ » Voilà que la rue se substitue au salon ou à la maison des parents comme théâtre des premières fréquentations, l'impératif du mariage (omniprésent chez Balzac) s'ajustant ici à la réalité des foules, à la cadence moderne. Il suffit donc qu'« un habitué de plus » se joigne à la « procession quotidienne¹⁵² » pour que le passant se mette aussitôt à recouvrir une individualité, aussi vague soit-elle. Mais il ne suffit pas que le passant reparaisse « à heure fixe », qu'il soit régulier dans ses apparitions pour attirer l'attention. Si ses allées et venues sont trop régulières, il retombe vite dans l'indistinction. Ainsi, Grandville attire l'attention de Mme Crochard précisément parce qu'« il est inexact dans ses heures¹⁵³ », les autres passants servant dès lors de « pendule¹⁵⁴ » à Mme Crochard pour fixer le passage de Grandville. Il faut donc qu'il y ait

¹⁵¹ *Une double famille*, op. cit., p. 35.

¹⁵² *Ibid.*, p. 31.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

irrégularité dans le passage du passant, mais surtout incertitude quant à son éventuelle réapparition.

Voilà un récit qu'il nous faudra garder à l'esprit pour la suite de ce chapitre, en ce qu'il nous introduit à certains « problèmes » que nous voudrions traiter maintenant en relation avec Albertine et sa nature de passante. Cette nouvelle de Balzac pose déjà la question : comment s'individualise un passant, ou quelles sont les étapes par lesquelles celui-ci doit passer avant de devenir un personnage proprement dit ? Il ne fait pas de doute que Balzac a entrevu tout le potentiel esthétique qu'un romancier pouvait tirer de l'exploration de ces questions, car entre le moment où le passant s'offre comme une pure présence éphémère et celui où il sort de l'anonymat pour devenir un personnage totalement individualisé, il peut y avoir pour lui toutes sortes de formes de vie possibles.¹⁵⁵ C'est ainsi que dans l'intervalle où, tout en devenant de plus en plus familier à Caroline Crochard et à sa mère, Grandville se présente encore à leurs yeux comme un être éphémère et parfaitement anonyme, le héros jouit d'une forme de vie intermédiaire où il offre l'exemple paradoxal de ce que l'on pourrait appeler un « passant devenu familier », un individu fréquenté mais qui ne perd pas pour autant sa qualité de présence éphémère et susceptible de ne point reparaître. C'est également le cas des voyageurs emportés à toute vitesse par les trains, dans *La Bête humaine* de Zola, mais que le personnage de Tante Phasie arrive à apercevoir

¹⁵⁵ Comme Balzac avant lui, Raymond Queneau s'amuse ainsi au début du *Chiendent* à maintenir son personnage à l'état de silhouette, d'ombre sur un mur avant de faire de lui un « être » proprement dit. Voir à ce propos l'article de Jacques Neefs intitulé « Silhouette et arrière-fonds », *Études françaises*, vol. 41, no 1 (2005), pp. 55-64.

depuis sa maison accrochée à la voie ferrée : « Des visages entrevus dans un éclair, des visages qu'ils ne devaient jamais revoir, parfois des visages qui leur devenaient familiers, à force de les retrouver à jours fixes, et qui pour eux restaient sans noms.¹⁵⁶ » Parmi ces voyageurs, Tante Phasie croit parfois « reconnaître des visages, celui d'un monsieur à barbe blonde, un Anglais sans doute, qui faisait chaque semaine le voyage de Paris, celui d'une petite dame brune, passant régulièrement le mercredi et le samedi.¹⁵⁷ » On voit tout de suite la différence entre ces deux exemples de « passants devenus familiers » que sont le protagoniste d'*Une double famille* et les voyageurs en train du roman de Zola. Si le premier ne jouit que temporairement de cette forme de vie intermédiaire – c'est-à-dire que cette forme de vie demeure avec lui précisément ce qu'elle doit être : un « moment » de son existence de personnage de roman, une étape sur le chemin de son individualisation – les seconds sont maintenus dans cet état tout au long du récit. Comparé à la nouvelle de Balzac, le roman de Zola offre un cas autrement plus troublant, en ce que les voyageurs du train passant à toute vitesse n'en apparaissent pas moins des individus « côtoyés » par Tante Phasie. À Jacques Lantier qui évoque cette « fréquentation » de tous les jours, Tante Phasie répond : « Je ne peux pas seulement répondre... Non, non, ce n'est pas une manière de voir le monde.¹⁵⁸ » Qu'à cela ne tienne, ce n'en est pas moins une forme de relation possible et qui, par surcroît, annonce la façon la plus courante pour les individus d'aujourd'hui de se fréquenter, à l'ère de la vitesse et des lieux

¹⁵⁶ Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 260.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

de transit. Et n'est-ce pas également ainsi que se présente Albertine tout au long de la *Recherche* ? Marcel a beau fréquenter la jeune fille quotidiennement et vivre avec elle dans la plus grande proximité, celle-ci n'en demeure pas moins une passante, ou plutôt un être jouissant de cette forme de vie que nous venons de définir, forme de vie située à mi-chemin entre la pure présence éphémère et l'être totalement individualisé, ce qui est une autre façon pour elle d'incarner l'« entredeux » sous le signe duquel Jacques Dubois la situe dans la *Recherche*.

Si nous nous sommes attardés quelque peu longuement sur *Une double famille* de Balzac, c'est que cette nouvelle nous aidera à comprendre comment Albertine « incarne » la passante, mais aussi comment, à travers sa relation avec elle, Marcel fera l'expérience de la grande ville et de certaines nouvelles réalités qui lui sont inhérentes. C'est le second problème auquel nous introduit la nouvelle de Balzac – après celui de l'individualisation du passant –, soit la difficulté qu'il y a à entrer en contact avec les êtres de passage qui peuplent la grande ville. Car la nouvelle de Balzac montre comment, en dépit de l'irréductible étrangeté de la foule, du sentiment qu'il est impossible d'entrer en contact avec les êtres de passage qui peuplent les grandes villes (sentiment qui rend aux yeux de Baudelaire la passante si inaccessible, si inatteignable), une « vie obscure¹⁵⁹ » parvient à s'unir à une autre vie obscure. Mais nous verrons qu'avec la relation amoureuse marquée du sceau de la grande ville viennent de nouvelles réalités dont certaines ne sont pas sans dangers : le coudolement dans la foule, la vitesse, l'accident.

¹⁵⁹ *Une double famille*, op. cit., p. 29.

2.7 Albertine, une incarnation de la Passante, ou l'amour impossible de la passante

Dans son article sur les « premières rencontres » dans la *Recherche*, Jean Rousset affirme qu'à la différence de l'apparition des autres personnages proustiens, celle d'Albertine « n'est pas rêvée à l'avance¹⁶⁰ ». Il est vrai que contrairement à Bergotte, à la Berma ou à la duchesse de Guermantes, dont les apparitions sont annoncées de longue date (à travers des supports comme le livre ou le vitrail), celle d'Albertine s'effectue sur le mode de la surprise, du choc, de la frayeur même, si l'on pense que la première scène à laquelle la jeune fille est associée est celle où l'une de ses camarades saute par-dessus la tête d'un vieillard sur la plage. Pourtant, l'entrée d'Albertine dans le roman n'en est pas moins savamment préparée par Proust, Jacques Dubois faisant remarquer que « tout le premier épisode de Balbec s'ordonne autour d'une superbe orchestration que Proust nomme “la fuite innombrable des passantes”¹⁶¹ ». En effet, deux rencontres avec des passantes précèdent et préparent celle de Marcel avec Albertine. Il y a d'abord la rencontre avec la marchande de lait dans le train en direction de Balbec et, ensuite, celle de la « belle pêcheuse » ; rencontres « d'autant plus goûtées, écrit Dubois, qu'elles n'ont pas d'avenir dans le récit. Ce tourniquet, on le voit vite, est bien plus et bien mieux que le récit d'expériences un peu niaises. Un mouvement érotique s'y origine.¹⁶² » Partant de là, on peut présumer que la rencontre avec la belle de la plage aurait elle aussi connu le sort du « tourniquet » (qu'on retrouve

¹⁶⁰ « Les premières rencontres », *op. cit.*, p. 51.

¹⁶¹ *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶² *Ibid.*, p. 66.

après Balzac) si le hasard n'avait pas ramené « avec insistance » Albertine et ses amies devant le héros :

Sans doute, bien des fois, au passage de jolies jeunes filles, je m'étais fait la promesse de les revoir. D'habitude, elles ne reparaissent pas ; d'ailleurs, la mémoire, qui oublie vite leur existence, retrouverait difficilement leurs traits ; nos yeux ne les reconnaîtraient peut-être pas, et déjà nous avons vu passer de nouvelles jeunes filles que nous ne reverrons pas non plus. Mais d'autres fois, et c'est ainsi que cela devait arriver pour la petite bande insolente, le hasard les ramène avec insistance devant nous. (AJF, p. 389)

Toutefois, il nous est permis de douter que la rencontre avec Albertine aurait pris place dans la série des rencontres précédentes et aurait été vouée, comme ces dernières, à l'oubli si elle ne s'était pas renouvelée. Car, dans ce cas-ci, un seul phénomène semble avoir suffi à attacher définitivement la passante au narrateur : son regard. On pourrait dire que le premier « choc » (au sens benjaminien du terme) ressenti par le narrateur au contact de la belle vacancière est sans aucun doute celui causé par son regard. À l'instar du regard de la passante baudelairienne qui frappe le poète à la façon d'un « éclair », celui d'Albertine agit sur le narrateur presque instantanément. Cette idée que le regard de l'être fugitif, s'il agit avec force, suffit pour nous attacher à lui, qu'il n'est, somme toute, peut-être point nécessaire pour le passant de repasser maintes fois sous nos yeux pour « s'inféoder à [notre] souvenir » (pour rappeler l'expression de Balzac), est rendue de façon encore plus manifeste par Proust dans un épisode bien ultérieur à la rencontre avec les jeunes filles de Balbec, et qui, d'après les spécialistes de la genèse de la *Recherche du temps perdu*, en constitue la version première¹⁶³ : celui de la rencontre avec les trois jeunes filles au Bois de Boulogne, dont le regard de

¹⁶³ Voir à ce sujet le « dossier » d'*Albertine disparue* de notre édition, pp. 283-288.

l'une (la « blonde » en l'occurrence) suffira pour lui faire « prendre racine » dans l'esprit du narrateur : « Ce fut pourtant elle qui fut cause que je ne me contentai pas de les considérer un instant, ayant pris racine, avec ces regards qui, par leur fixité impossible à distraire, leur application comme à un problème, semblent avoir conscience qu'il s'agit d'aller bien au-delà de ce qu'on voit. » (AD, p. 144)

Il est intéressant de noter que dans cet épisode comme dans celui où Marcel fait la rencontre d'Albertine, le regard de la passante est donné non pas comme une voie d'accès, une porte d'entrée dans l'univers de l'être duquel il émane, mais, au contraire, comme une source de vertige, un lieu qui laisse pressentir une distance presque infranchissable entre cet être et celui qui désire faire sa connaissance (ce qui n'empêche pas le narrateur de se lancer dans quelques investigations à l'endroit de la jeune femme blonde, comme il l'avait fait auparavant pour Albertine, mais qui aboutiront cette fois à une méprise). À propos du regard d'Albertine et de son caractère insondable, Proust écrit : « Du sein de quel univers me distinguait-elle ? Il m'eût été aussi difficile de le dire que lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux. » (AJF, p. 360) Ce passage nous révèle une différence essentielle entre la rencontre avec la passante baudelairienne et celle avec Albertine : s'il ne fait point de doute pour Walter Benjamin que le poète a regardé « la passante droit dans les yeux¹⁶⁴ » et réciproquement, rien ne nous assure dans le cas de la belle vacancière et du narrateur proustien que ceux-ci

¹⁶⁴ « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 171.

se sont bien regardés, bref, qu'il y a eu *échange* de regards. En effet, les « regards obliques et rieurs » (AJF, p. 359) que lance Albertine autour d'elle à l'occasion de cette première apparition ne semblent s'adresser à personne en particulier, comme si la jeune fille fuyait déjà le narrateur avant même de faire sa connaissance ou, plus encore, comme si ce personnage ne voulait s'ancrer nulle part.

Comme toile de fond des amours de Marcel et d'Albertine, c'est donc la rue que nous retrouvons, avec ses rencontres de hasard et ses êtres de passage qui offrent de façon permanente la possibilité d'une aventure amoureuse. Loin de cesser avec la rencontre d'Albertine, ce mouvement fascinateur des passantes qui invite le narrateur proustien à rechercher constamment parmi l'une d'entre elles un amour possible se poursuivra tout au long de la *Recherche*. On peut dire que toutes les amours du héros proustien, quand elles n'ont pas directement pour objet des passantes, sont toujours prises dans leur « mouvement ». Cela est même vrai pour la passion du héros à l'endroit de la duchesse de Guermantes, qui est pourtant un être que l'on imagine *a priori* situé bien au-dessus de la masse indistincte des passantes. Dans ses tentatives pour s'approcher de la duchesse, tandis qu'il la guette au sortir de son hôtel ou lorsqu'il la suit au hasard de ses courses dans Paris, Marcel se trouve ainsi exposé à une foule de passantes toutes aussi tentantes les unes que les autres. Mais ces rencontres demeurent ce qu'elles doivent rester : fugitives. Aucune d'entre elles ne viendra se fixer dans sa mémoire : « Heureusement la fugacité de ces images caressées et que je me promettais de chercher à revoir, les empêchait de se fixer fortement dans mon souvenir. » (CG, p. 53). Mais que leur vision soit fugitive, que ces passantes

laissent dans la mémoire du narrateur un souvenir plus ou moins persistant, celles-ci ne peuvent menacer d'aucune façon l'individualité de la duchesse, ou altérer d'une quelconque manière son identité. Au contraire, le mouvement des passants auquel les apparitions de la duchesse sont mêlées est comme une aura qui l'entoure ; il met en relief ce qu'elle a d'unique aux yeux du héros proustien. On sait à quel point il en est autrement pour Albertine qui, à la différence de la duchesse de Guermantes, ne jouit pas dans le roman d'une origine ancienne, sûre. Au contraire, son identité, sa classe sociale, ses penchants sexuels, tout cela est toujours flottant en ce qui la concerne, toujours le lieu d'une énigme et d'interrogations constantes. Or, le fait qu'Albertine soit aussi vacante et mobile dans son essence que Mme de Guermantes est arrêtée dans la sienne est précisément ce qui fait son prix aux yeux du héros proustien. Car à travers Albertine, c'est à la beauté démultipliée que Marcel croit accéder. Davantage même que la beauté collective, c'est la beauté anonyme, indistincte de la « foule immense et renouvelée » qu'Albertine incarne aux yeux du narrateur : « N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'être cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée ? » (LP, 85)

Le problème est que la femme qui incarne dans l'esprit de Marcel cet idéal de la beauté moderne est également celle qu'il a décidé de garder à ses côtés. En tenant Albertine recluse chez lui, Marcel l'a dépouillée de sa principale valeur : le fait d'être « ailée », cette qualité propre aux êtres que l'on craint de voir prendre la

fuite et « qui passe la beauté même » (LP, p. 84), dit Proust dans une formule étrange. En privant Albertine de ses ailes, le narrateur les a redonnées à toutes les autres : « En enfermant Albertine, j'avais du même coup rendu à l'univers toutes ces ailes chatoyantes qui bruissent dans les promenades, dans les bals, dans les théâtres, et qui redevenaient tentatrices pour moi parce qu'elle ne pouvait plus succomber à leur tentation. Elles faisaient la beauté du monde. Elles avaient fait jadis celle d'Albertine. » (LP, p. 162) Si la jeune fille de la plage a pu incarner un instant aux yeux de Marcel l'idéal de la beauté éphémère, son état de prisonnière aura ainsi tôt fait de la dénaturer. Par conséquent, l'attrait pour les passantes, l'envie du héros proustien de partir à leur poursuite ne se manifeste nulle part aussi fortement que durant cette vie de réclusion au domicile parisien qui fait le récit de *La Prisonnière*. Depuis sa chambre où il se sent confiné, la vue des individus ailés, des passantes qui défilent dans la rue lui est plus douloureuse que jamais :

Que de fois, au moment où la femme inconnue dont j'allais rêver passait devant la maison, tantôt à pied, tantôt avec toute la vitesse de son automobile, je souffris que mon corps ne pût suivre mon regard qui la rattrapait et, tombant sur elle comme tiré de l'embrasement de ma fenêtre par une arquebuse, arrêter la fuite du visage dans lequel m'attendait l'offre d'un bonheur qu'ainsi cloîtré je ne goûterais jamais ! (LP, p. 21)

Toutefois, le narrateur n'est pas sans soupçonner qu'une nouvelle saisie au vol de ces êtres ailés que sont les passantes ne pourra que donner lieu au même désenchantement qu'avec Albertine, ou n'être qu'une pâle reprise de la rencontre avec cette dernière :

La vue nostalgique que j'avais de ces petites filles, pouvais-je la croire bien exacte ? N'eût-elle pas été autre si j'avais pu garder immobile

quelques instants auprès de moi une de celles que, de la hauteur de ma fenêtre, je ne voyais que dans la boutique ou en fuite ? Pour évaluer la perte que me faisait éprouver ma réclusion, c'est-à-dire la richesse que m'offrait la journée, il eût fallu intercepter dans le long déroulement de la frise animée quelque fillette portant son linge ou son lait, la faire passer un moment, comme une silhouette d'un décor mobile, entre les portants, dans le cadre de ma porte, et la retenir sous mes yeux, non sans obtenir sur elle quelque renseignement qui me permît de la retrouver un jour et pareil à cette fiche signalétique que les ornithologues ou les ichtyologues attachent, avant de leur rendre la liberté, sous le ventre des oiseaux ou des poissons dont ils veulent pouvoir identifier les migrations. (LP, p. 129)

Voilà que le narrateur proustien se sent prêt à répéter l'exploit de Balbec, c'est-à-dire à détacher à nouveau un être de cette « frise animée » qui rappelle celle à laquelle Proust comparait déjà le défilé des jeunes filles de Balbec (voir AJF, p. 361). Or il se gardera bien de mettre ce projet à exécution. Margaret Mein fait remarquer à propos de cet extrait que le héros proustien ne semble pas tant ici chercher à freiner le mouvement des passantes qu'à en suivre les « migrations » – à la façon par exemple des « ornithologues ou [des] ichtyologues [qui] attachent, avant de leur rendre la liberté, sous le ventre des oiseaux ou des poissons », une « fiche signalétique », – ce qui est une différence majeure par rapport au défilé des jeunes filles en fleurs. Cette fois-ci, il s'agit de retrouver l'être aimé, écrit Margaret Mein, « mais sans préjudice de la liberté de ce dernier d'évoluer dans l'intervalle au fil des “migrations”¹⁶⁵ ». Néanmoins, après « l'enlèvement » d'Albertine se produiront deux autres rapt de passantes cependant effectués, pour ainsi dire, sans conviction. Le premier de ces rapt est celui de la petite laitière que Marcel fait chercher par Françoise, alors qu'Albertine est partie avec Andrée à une « Matinée » au Trocadéro. La scène prend véritablement des allures de

¹⁶⁵ Margaret Mein, *Proust et la chose envolée*, Paris, Nizet, 1986, p. 142.

conte où le narrateur fait figure de Barbe-Bleue ou de grand méchant loup, tandis que Françoise, de son côté, joue le rôle d'entremetteuse, d'une de ces bonnes femmes maléfiques chargées d'attirer des enfants pour le compte d'un maître ténébreux :

Je venais de finir le mot de maman que Françoise revint me dire qu'elle avait justement là la petite laitière un peu trop hardie dont elle m'avait parlé. « Elle pourra très bien porter la lettre de Monsieur et faire les courses si ce n'est pas trop loin. Monsieur va voir, elle a l'air d'un Petit Chaperon Rouge. » Françoise alla la chercher et je l'entendis qui la guidait en lui disant : « Hé bien, voyons, tu as peur parce qu'il y a un couloir, bougre de truffe, je te croyais moins empruntée. Faut-il que je te mène par la main ? » (LP, pp. 131-132)

L'on ne peut que reconnaître la parenté de cette petite laitière avec Albertine, tant les similitudes sont frappantes. La petite laitière est coiffée d'un polo, son langage est quelque peu vulgaire, elle pratique le vélo, bref, une vraie Albertine en miniature ! L'autre rapt consiste en cet épisode plus ou moins nébuleux où, en échange d'une somme considérable, Marcel fait monter chez lui une jeune fille (ou une « petite fille », le texte est indécis) pour calmer ses inquiétudes après la disparition d'Albertine. Mais ce dernier rapt semble avoir une tout autre fonction que celle de reprendre le motif de la rencontre avec Albertine ; il est lié à sa disparition. Car en suscitant chez le narrateur le sentiment d'avoir commis une faute en faisant monter chez lui une jeune fille inconnue – les parents ont porté plainte, l'incident lui vaut une convocation au commissariat de police –, ce rapt le conduit, par association, à interroger la conduite peut-être également blâmable qu'il aurait eue envers Albertine et donc, du même coup, à souhaiter qu'elle ne revienne pas, qu'elle soit disparue à jamais : « Mais alors, en pensant que le retour d'Albertine pouvait amener pour moi une condamnation infamante qui me

dégraderait à ses yeux et peut-être lui ferait à elle-même un tort qu'elle ne me pardonnerait pas, je cessai de souhaiter ce retour, il m'épouvanta. » (AD, p. 30)

Nous reviendrons plus longuement dans le dernier chapitre de notre étude sur ce désir de Marcel de voir Albertine disparaître à mesure que sa relation avec elle se fait plus contraignante et s'avère sans issue.

C'est ainsi qu'au plus fort de sa réclusion chez le narrateur, Albertine n'a plus ou presque plus rien en commun avec les créatures éphémères auxquelles elle s'identifiait au départ. À un tel point qu'après la mort de sa maîtresse (ou plutôt après sa disparition), Marcel en vient à formuler l'« unicité » de cette dernière par opposition à celle de la passante : « L'idée de son unicité n'était plus un *a priori* métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, comme jadis pour les passantes, mais un *a posteriori* constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs. » (AD, p. 137) Ce qui rend Albertine unique par rapport aux autres passantes, ou ce qui fait sa « supériorité » véritable vis-à-vis d'elles ne tient donc pas tant au fait qu'elle est « l'original » en face duquel toutes les autres n'apparaissent que comme de simples duplicatas, mais au fait qu'elle et le narrateur ont écoulé du temps ensemble, qu'au terme de ce temps partagé entre eux, il n'est plus possible pour le héros proustien de confondre Albertine avec les autres passantes. C'est ainsi qu'après la mort d'Albertine, toutes les passantes qui éveillent l'intérêt du narrateur lui apparaissent comme autant d'« Albertines » semblables les unes aux autres. En effet, il faut voir la manière dont Proust explique le mouvement selon lequel, de passante ayant gagné son individualité,

Albertine redevient une fois morte ce qu'elle était au point de départ :
l'incarnation de la beauté éphémère dans ce qu'elle a de plus abstrait :

D'ailleurs à Balbec, quand j'avais désiré connaître Albertine, la première fois, n'était-ce pas parce qu'elle m'avait semblé représentative de ces jeunes filles dont la vue m'avait si souvent arrêté dans les rues, sur les routes, et que pour moi elle pouvait résumer leur vie ? Et n'était-il pas naturel que maintenant l'étoile finissante de mon amour en lequel elles s'étaient condensées, se dispersât à nouveau en cette poussière disséminée de nébuleuses ? Toutes me semblaient des Albertine, l'image que je portais en moi me la faisant retrouver partout [...]. (AD, p. 143)

Il est intéressant de noter que le recours au nom de sa maîtresse pour désigner les femmes de passage semble constituer moins ici un geste commémoratif de la part du narrateur, une manière pour lui de se rappeler son amie défunte, qu'une autre étape dans le processus d'oubli. Albertine, à ce moment-ci du récit, n'est véritablement plus qu'un nom dont l'emploi par le narrateur constitue de façon très paradoxale l'une des dernières traces de la personne à laquelle il réfère, avant que celle-ci ne sombre dans l'oubli définitif. S'effaçant progressivement de la mémoire du narrateur, Albertine ne désignera bientôt plus qu'une réalité abstraite et fort éloignée, le narrateur proustien déclarant par exemple : « [...] mon amour pour Albertine n'avait été qu'une forme passagère de ma dévotion à la jeunesse. » (AD, p. 224)

Tout commence ainsi à partir du moment où Marcel veut « immobiliser » cette passante qu'est Albertine, arrêter sa fuite en l'emportant loin du défilé des jeunes filles de la plage, cet environnement premier qui l'a vue naître et duquel elle n'aurait jamais dû sortir. C'est dans ce lieu en l'occurrence que Marcel, pour maintenir vivant son amour, doit sans cesse replonger Albertine en imagination.

En d'autres termes, il doit sans cesse libérer momentanément la prisonnière en la réexposant aux dangers, en la livrant à nouveau aux hasards des rencontres de passage dont le décor mouvant de la plage de Balbec se fait l'écho :

Il fallait des promenades comme celles-là, où je l'imaginais sans moi accostée par telle femme ou tel jeune homme, pour que je la revisse dans la splendeur de la plage [...]. Mais, malgré ces brusques sursauts où, désirée par d'autres, elle me redevenait belle, je pouvais très bien diviser son séjour chez moi en deux périodes : la première où elle était encore, quoique moins chaque jour, la chatoyante actrice de la plage, la seconde où, devenue la grise prisonnière, réduite à son terne elle-même, il lui fallait ces éclairs où je me ressouvenais du passé pour lui rendre des couleurs. (LP, pp. 162-163)

Commence alors pour Albertine la valse des rôles contradictoires : celui de passante, de déesse des premiers jours, et celui de maîtresse confinée à domicile. Marcel exige d'Albertine qu'elle recouvre sans cesse ses premières qualités de jeune fille sur la plage, qu'elle corresponde en tous points à l'idéal d'éphémère qu'il s'est forgé au départ. Il cherche ainsi à faire d'elle ce lieu théorique où se confondraient proximité et éloignement, claustration (*La Prisonnière*) et fugue (*La Fugitive*), immobilité et mouvement incessant. Autant dire que l'amour d'Albertine renvoie à une situation fondamentalement contradictoire : entre la maîtresse cloîtrée et l'éternelle actrice de la plage, il y a incompatibilité ontologique.

Ainsi, cet amour de la passante, dont « l'accomplissement », dit Benjamin à propos du poète baudelairien, « lui a été moins refusé qu'épargné¹⁶⁶ », le héros proustien le vit en s'y enfonçant corps et âme, s'engageant dans un jeu de fuite et de poursuite avec la belle (que nous avons décrit au premier chapitre) et qui se

¹⁶⁶ « Sur quelques thèmes baudelairiens », Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 171.

poursuivra même au-delà de la mort de cette dernière. De la même façon que Walter Benjamin a reconnu en l'héroïne proustienne une parente de la passante baudelairienne, en ce qu'elle appartient comme cette dernière à la grande ville – « C'est ainsi qu'apparaît, chez Proust encore, l'objet d'une de ces amours que seuls connaissent les habitants des grandes cités [...].¹⁶⁷ » –, nous aimerions reconnaître chez le narrateur proustien un parent du poète baudelairien, en ce qu'à l'instar de ce dernier, Marcel souhaite capter, en y entrant ou en la ralentissant, la fugacité de l'être aimé. Mais en ce qui concerne le défilé au sein duquel Albertine apparaît, un détail pose problème : si c'est dans un monde de vitesse que Marcel est introduit une fois qu'il s'y trouve confronté, Proust insiste sur la lenteur de son mouvement. De fait, il parle du défilé des jeunes filles en fleurs comme d'une « marche lente » (AJF, p. 357), d'une « lente promenade le long de la digue » (AJF, p. 358), tandis que les corps des jeunes filles semblent, dans le déploiement de leur procession le long de la mer, avoir « l'immobilité » propre aux bonnes valseuses (AJF, p. 355). Mais la phrase qui doit nous retenir surtout est celle où Proust dit que le défilé des jeunes filles en fleurs n'est « qu'un extrait de la fuite innombrable des passantes », à la différence que « cette fuite est ici ramenée à un mouvement tellement lent qu'il se rapproche de l'immobilité. » (AJF, p. 362) Qu'est-ce à dire ? Par quel moyen le défilé des jeunes filles en fleurs peut-il être

¹⁶⁷ « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 171. Ce propos, Benjamin le tient à la lumière d'un passage de *La Prisonnière* où Albertine apparaît aux yeux du narrateur comme le type même de la Parisienne : « Quand Albertine revint dans ma chambre, elle avait une robe de satin noir qui contribuait à la rendre plus pâle, à faire d'elle la Parisienne blême, ardente, étiolée par le manque d'air, l'atmosphère des foules et peut-être l'habitude du vice, et dont les yeux semblaient plus inquiets parce que ne les égayait pas la rougeur des joues. » (LP, p. 93)

« [ramené] à un mouvement tellement lent qu'il se rapproche de l'immobilité » ? Que doit-on comprendre au juste par cette action de « ramener » ? C'est cela, en dernière instance, que nous voudrions examiner.

2.8 « La fuite innombrable des passantes » : un mouvement truqué

Quand Proust écrit que la bande des jeunes filles en fleurs n'est « qu'un extrait de la fuite innombrable des passantes », à la différence que « cette fuite est ici ramenée à un mouvement tellement lent qu'il se rapproche de l'immobilité » (AJF, p. 362), ce n'est pas tant du défilé en lui-même qu'il est question, que de la façon dont il est « perçu » par le narrateur. En d'autres termes, Proust s'emploie dans cette scène à donner au défilé une apparence de lenteur, le soumettant en quelque sorte à un « ralenti », ce procédé auquel les techniciens du cinéma ont recours par exemple pour « montrer » un accident, comme l'explique Paul Virilio : « [...] la soudaineté de l'accident impliquant une telle quantité d'événements se déroulant en un temps si réduit que l'œil du commun, encore une fois, est incapable de les saisir tous et se contente de les résumer. Le temps du récit paraît incompatible avec la vision elle-même et il faudra, pour tenter de voir, faire intervenir paradoxalement un dérèglement de la vue, *un ralenti*.¹⁶⁸ » Cette analogie nous apparaît d'autant mieux fondée que, de façon générale, cette scène de la première apparition du défilé des jeunes filles en fleurs se place justement sous le signe des « dérèglements de la vue » dont parle Virilio, c'est-à-dire de ces erreurs de perception propres à la vitesse moderne qui « pervertit ostensiblement

¹⁶⁸ *Esthétique de la disparition, op. cit.*, p. 97.

l'ordre illusoire de la perception ordinaire, l'ordre d'arrivée de notre information », comme l'affirme l'auteur d'*Esthétique de la disparition* en donnant pour exemple de ce phénomène l'impression de décalage qui fait en sorte que, lors d'un bombardement par exemple, nous entendons l'explosion alors que tout est « déjà retombé en poussière.¹⁶⁹ » Le premier dérèglement auquel nous avons affaire dans cette scène de la première apparition du défilé des jeunes filles en fleurs concerne le lointain et le proche, ou la vision de près et la vision de loin. Le désir qui anime le narrateur proustien avant même que la petite bande fasse son apparition sur la plage est d'apprendre, avant de mourir, « comment étaient faites de près, en réalité, les plus jolies jeunes filles que la vie pût offrir » (AJF, p. 354. C'est nous qui soulignons) Après quoi, les jeunes filles de la petite bande seront considérées tantôt de près tantôt de loin, c'est-à-dire dans la promiscuité apparente qu'offre la promenade de Balbec, en même temps que dans la distance presque infranchissable (distance intérieure il va sans dire) que le choc du regard d'Albertine a créé entre elle et Marcel, et qui fait éprouver à ce dernier le désir de posséder un télescope pour sonder le regard de la jeune fille au polo. Ces dérèglements de la vue, Proust les présentera plus loin comme étant liés à la découverte d'un être, ou plutôt à l'ignorance que l'on a d'un être et dont il ne faut pas espérer qu'elle cesse car, « tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à

¹⁶⁹ *Esthétique de la disparition, op. cit.*, pp. 114-115

éclaircir, mais qui ne le représentent plus. » (AJF, p. 437) Ce perpétuel décalage entre la vision d'un être et sa réalité objective – accru par le fait que l'être observé est constamment en mouvement –, Proust le donne à voir dans la clause de la description liminaire du défilé des jeunes filles en fleurs où il imagine la course folle entre un papillon vu de près et un bateau aperçu au loin, c'est-à-dire entre deux corps sans commune mesure mais qui, par rapport au lieu depuis lequel le narrateur les observe, auraient à accomplir le même trajet qui sépare la tige d'une fleur de celle d'une autre : un steamer « si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. » (AJF, p. 364) Une « double vue » que vient « encadrer » une troisième : celle du défilé des jeunes filles en fleurs « entre lesquelles tient tout le trajet parcouru » (AJF, p. 364) par le steamer et le papillon, et dont la vitesse, à ce moment-là, ne nous est pas plus connue que celle des deux autres corps télescopés.

Mais dire que cette scène de la première apparition des jeunes filles en fleurs comporte des rapports spatio-temporels déréglés, que le défilé des jeunes filles se présente comme un mouvement à la vitesse indéterminée n'explique pas encore pourquoi Proust soumet celui-ci à un « ralenti ». Pourquoi viendrait-il truquer la vision que le narrateur (mais aussi le lecteur) peut avoir des jeunes filles défilant sur la plage ? Notre hypothèse est que, dans cette scène, Proust s'emploie

à rendre concret (momentanément il va sans dire) ce que son narrateur tient précisément pour un rêve irréalisable :

[...] faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne pouvoir posséder jamais en demandant du plaisir – comme Swann avait toujours refusé de faire, avant Odette – à des femmes qu'on n'a pas désirées, si bien qu'on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir. Sans doute, il se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir. (AJF, pp. 363-364)

À l'instar des artisans du cinéma qui exacerbent les erreurs d'optique propres à la vitesse en nous donnant l'illusion qu'il est possible de contempler un accident de la route ou un crash aérien par exemple – soit un événement d'une extrême célérité –, Proust fait voir à son héros ce qu'il est impossible de voir : la « fuite innombrable des passantes », la « translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile », en même temps que d'infimes détails physiques concernant chacune des jeunes filles et qui font en sorte que sa vision a quelque chose d'« inaltérablement matériel ». (AJF, p. 363)

Or, en offrant à son héros la possibilité d'observer la beauté moderne dans des « conditions uniques » – c'est-à-dire obtenues au moyen d'une vision truquée –, Proust induit celui-ci en erreur une fois pour toutes. Car cette beauté moderne qu'il voit se matérialiser dans le groupe des jeunes filles, le narrateur sait pourtant qu'elle n'existe que dans son imagination, ou qu'elle n'a de réalité qu'aussi longtemps qu'elle ne s'est pas fixée dans un être. D'où son habitude de s'y dérober, de « presser le pas » devant une passante, quand il croit trouver en elle la beauté tant recherchée : « Qu'un seul trait réel – le peu qu'on distingue

d'une femme vue de loin, ou de dos – nous permette de projeter la beauté devant nous, nous nous figurons l'avoir reconnue, notre cœur bat, nous pressons le pas, et nous resterons toujours à demi persuadés que c'était elle, pourvu que la femme ait disparu ; ce n'est que si nous pouvons la rattraper que nous comprenons notre erreur. » (AJF, pp. 353-354) C'est ce qui fait également détourner le regard de Marcel quand, dans sa filature de la duchesse de Guermantes, il lui arrive de la croiser. Il en viendra presque à souhaiter ne plus rencontrer la duchesse du tout, à partir du moment où l'image de la beauté qu'elle incarne se trouve bien fixée dans son esprit, image que, justement, le surgissement réel de la duchesse risquerait d'altérer : « Ce que j'aimais, c'était la personne invisible qui mettait en mouvement tout cela [...]. » (CG, p. 56) Voilà donc la grande illusion mise en scène par Proust lors de cette première apparition des jeunes filles en fleurs : celle de la beauté moderne, de la beauté éphémère et insaisissable par essence, mais qui, le temps d'un arrêt sur image, ou le temps d'une séquence du type de celles que le moteur cinématographique produira plus tard, apparaît susceptible d'être captée et immobilisée.

Résumons à présent le parcours qui a été effectué dans ce chapitre, depuis la constitution dans les romans des frères Goncourt d'une esthétique du défilé, jusqu'à « l'intégration » des qualités de ce mouvement – le nombre, l'hétéroclite, la vitesse – par un personnage (celui d'Albertine en l'occurrence). Si nous avons pu apprécier la nouveauté du défilé en tant que manière d'embrasser le monde moderne, d'en faire sentir le caractère multiple et fuyant, nous avons vu aussi comment ce principe de création romanesque est susceptible de tomber dans

l'excès, de tourner à vide quand sa méthode devient synonyme de juxtaposition, ou ne vise que le pur plaisir de voir défiler et s'accumuler la matière indéfiniment : c'est le régime d'accumulation et de foisonnement à outrance propre au roman goncourtien ; c'est le caractère interminable du défilé flaubertien qui fait en sorte que tout, chez lui, paraît étale et soumis au même processus d'aplanissement. Si nous voulions résumer ce premier danger du défilé, nous pourrions dire qu'il résulte d'un mouvement qui s'est poursuivi trop longtemps. À l'inverse, le second danger du défilé, celui auquel les pages qui précèdent ont voulu nous introduire, apparaîtra comme la conséquence d'un défilé qui s'arrête ou, ce qui n'est pas une nuance négligeable, qui aurait été interrompu. Ce danger est celui de l'accident, auquel nous reviendrons au dernier chapitre. En effet, l'étape que nous avons voulu décrire dans les dernières pages de ce chapitre est celle où le héros proustien cherche à entrer dans le défilé, à capter son mouvement en le ralentissant. L'étape suivante, et ultime, sera celle où Marcel ne cherchera plus tant à prendre part au défilé qu'à lutter contre, qu'à en freiner la marche en « enlevant » Albertine qui, quelques années plus tard, succombera d'une chute de cheval. Sans aller jusqu'à affirmer que l'accident dont sera victime Albertine dans l'avant-dernier tome de la *Recherche* est la conséquence directe de son « enlèvement » sur la plage – comme si à une première « disparition » devait répondre une seconde –, nous verrons que le mouvement auquel elle appartient (le défilé) contenait le germe de cette menace, qu'il était une promesse d'accident. Nous verrons aussi que l'accident qui emporte Albertine, sa « disparition » proprement dite, ne représente pas pour elle une sortie définitive, la fin de son

existence dans le roman, mais plutôt un moyen pour Proust de prolonger celle-ci d'une autre manière.

Mais avant de voir en quoi l'accident d'Albertine sera pour elle l'occasion d'une « seconde vie », d'une autre possibilité existentielle, il nous faut examiner un autre danger inhérent au défilé et au mouvement, un danger qui n'est pas moins grave que l'accident, mais qui constitue en quelque sorte l'envers de ce dernier : l'inertie. Car si l'accident est un des risques du mouvement (de la vitesse), ce dernier a aussi son confort et sa sécurité qui veulent cependant dire absence d'aventures, gaspillage et annihilation de soi. Nous parlons ici de l'expérience des véhicules modernes qui, de par la vitesse et les dispositifs de confort qui leur sont propres, font sur l'individu qui voyage l'effet d'un nouveau stupéfiant, anesthésiant son être et ses sens, le décourageant de tout mouvement naturel, bref, le conduisant à l'état d'inertie. Dans le prochain chapitre, nous étudierons, chez des écrivains adeptes de la vitesse moderne au commencement du XX^e siècle, tels Octave Mirbeau, Valéry Larbaud et Paul Morand, des personnages ivres de mouvement, gagnés d'abord par la vitesse, mais qui sont peu à peu gagnés par l'inertie au moment où, depuis leurs habitacles de luxe, ils prennent conscience de l'inutilité de leur être et du caractère vain de leurs déplacements.

Chapitre 3

L'inertie :

Destination de la vitesse moderne

Il y a, chez certains, un goût de bouger, qui s'apparente à la manie de la fugue, et où la curiosité véritable a peu de part. Quelles satisfactions mystérieuses cherchent-ils au juste ? Peut-être aucune. Peut-être échappent-ils seulement, comme l'homme de Pascal, au malheur de rester en place. Sans doute, les images que le déplacement multiplie, accélère autour d'eux, ne leur sont-elles pas tout à fait lettre morte. Mais ils ne leur accordent aucune valeur en elles-mêmes. Ce ne sont que les particules d'une drogue qu'ils avalent : la drogue de la fuite.

Jules Romains, « Ce que les voyages m'ont appris »,
Souvenirs et confidences d'un écrivain

3.1 Le roman à l'ère du modernisme, ce nouvel anachronisme qu'est l'homme

Dans son ouvrage consacré à *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Jacques Nathan écrit que « si l'histoire de la littérature et des arts suivait celle de la civilisation matérielle, c'est vers 1860 que les écrivains et les artistes auraient dû commencer à célébrer les progrès des techniques humaines.¹⁷⁰ » Pour expliquer cette « résistance » (pour ne pas dire ce retard) des poètes et des romanciers à traiter les thèmes modernistes, Nathan mentionne le fait que la « plupart des écrivains [étaient] brouillés avec la vie pratique et avec les “bourgeois” », dont l'enthousiasme à l'égard des innovations technologiques devait mener « aux discours d'inauguration et au tumulte des Expositions universelles », ou encore que ces inventions technologiques venaient pour la plupart de Grande-Bretagne, « pays jalouse¹⁷¹ » et rival de toujours de la France.

Si ces raisons d'ordre social et historique ne sont pas négligeables, nous croyons cependant qu'une autre cause peut expliquer la résistance des artistes vis-à-vis des thèmes modernistes, une cause qui tient à une disposition propre à l'art et que nous pourrions appeler, suivant la réflexion de Sylviane Agacinski, sa dimension « anachronique ». Dans son essai intitulé *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie* (en référence à Walter Benjamin, dont la pensée est analysée dans ce livre), Sylviane Agacinski explique en effet que c'est le propre de l'art que d'être en grande partie constitué d'anachronismes – de formes, de

¹⁷⁰ *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, op. cit., p. 23.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

motifs, de sujets –, et qu'à plus forte raison, nous ne reconnaissons dans une œuvre que ce qui est, à proprement parler, anachronique, si tant est que le présent et le nouveau ne se laissent attraper qu'avec un certain décalage : « L'anachronisme est donc plus une règle qu'une exception et exprime la récurrence de formes dans des temps différents, ou encore la coexistence dans un même système de formes ou de styles historiquement hétérogènes, autrement dit, pour reprendre un vieux mot, *anachrones*. Tout monde, tout présent est composé d'objets venus de périodes ou de couches de temps différentes.¹⁷² » Mais, de préciser Agacinski, l'art n'est pas simplement disposé à accueillir les formes, les sujets et les motifs anciens, il y est profondément attaché. L'art, ajoute la philosophe, « est défini comme le domaine autonome des formes et du plaisir qu'elles donnent.¹⁷³ »

À l'opposé de l'art qui serait par nature anachronique, ou « retardataire », se trouve la technologie qui, justement pour ne pas effrayer et éviter d'être trop en avance, recourt à l'art pour se mettre en retard par rapport à elle-même, c'est-à-dire par rapport aux moyens dont elle dispose. C'est ainsi que la technique met souvent des « moyens nouveaux » au service de « formes ou de schèmes imaginaires du passé¹⁷⁴ », explique Agacinski en donnant pour exemple la Tour Eiffel, dont on a exigé qu'elle comporte des arches pour qu'elle soit esthétiquement acceptable, alors qu'elle n'en avait aucun besoin pour se tenir

¹⁷² *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, op. cit., p. 122.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 126.

debout : « L’artifice décoratif permettait à la tour de déguiser sa modernité à l’aide d’une parure ancienne. Dans ce compromis, une forme jadis fonctionnelle subsiste à titre d’ornement, produisant une construction stylistiquement hétérogène, marquée d’anachronisme. En l’occurrence, on remarquera que la survivance se réclame de “l’art”, tandis que l’innovation se situe du côté de la technique.¹⁷⁵ »

Partant de cette réflexion, nous pourrions, *a contrario*, définir le modernisme en art comme une lutte contre l’anachronisme, c’est-à-dire une lutte contre tout ce qui est ancien, en apparence désuet, et qui en s’entêtant à demeurer, ne peut que faire obstacle au progrès, ou, du moins, gêner sa marche.¹⁷⁶ C’est ainsi que pour les adeptes du modernisme esthétique, la beauté du monde réside principalement dans les formes nouvelles, dans ce qui n’a pas de précédent, d’où l’enthousiasme de ses représentants au XX^e siècle pour les nouveaux moyens de transport, ces engins techniques en lesquels, écrit Blaise Cendrars dans *Moravagine*, « rien ne rappelle plus la voiture et le cheval d’antan. C’est un ensemble nouveau de lignes et de formes, une véritable œuvre plastique.¹⁷⁷ » De même, Octave Mirbeau s’irrite, dans *La 628-E8*, de voir certains modèles d’automobiles conserver des traits de la voiture d’antan : « Il y a d’irritants

¹⁷⁵ *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie, op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁶ En ce sens, le modernisme se distingue bien de la « modernité », dont l’un des traits fondamentaux est justement la valorisation de l’anachronisme, ainsi que le rappelle Agacinski : « Si la modernité consiste aujourd’hui à croire en la mort comme nos ancêtres ont cru en l’éternité ou en l’histoire, elle pourrait bien impliquer un nouveau regard sur la survivance, une valorisation de l’imitation, de la reproduction ou de la répétition, comme seules possibilités de durer ou de revenir. » *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁷ Blaise Cendrars, *Moravagine*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1926, p. 137.

imbéciles, assez dépourvus d'imagination et de goût, pour jucher sur un châssis de voiturette je ne sais quelle singerie de chaises à porteurs ; d'autres, non moins irritants et non moins imbéciles, que hantent orgueilleusement des réminiscences de carrosses vitrés, conservés dans les *armerias* royales, et que l'on vit encore, il y a quelques années, servir aux carnavalleries des hippodromes... » (LS, p. 387)

Mais il ne faudrait toutefois pas prendre Mirbeau pour un moderniste enragé. Comme nous le verrons en étudiant dans ce chapitre *La 628-E8*, roman tout entier dédié à l'automobile, il entre dans l'enthousiasme de Mirbeau à l'égard des merveilles de la technologie beaucoup de méfiance et de réserves.

Cependant, l'idée que la littérature accuserait un « retard » sur la marche du progrès technologique, qu'il y aurait nécessité pour elle de rattraper ce retard (par l'invention de modes d'expression capables de rivaliser avec ces nouvelles machines que sont le phonographe et le cinéma par exemple) semble être moins celle des romanciers que des poètes. C'est ainsi que Jacques Nathan parle de l'« immense décalage » qui existe entre les poètes et les romanciers de l'époque moderniste : « Alors que les poètes se lancent dans des voies nouvelles avec toute la force de leur conviction, les romanciers gardent une attitude plus détachée. Nous les verrons prendre du recul en utilisant soit l'humour, soit la satire, soit déjà la parodie.¹⁷⁸ » Jacques Nathan cite notamment le célèbre texte d'Apollinaire intitulé « L'Esprit nouveau », dans lequel celui-ci estime que les poètes ne doivent pas rester en arrière, plus encore, qu'ils doivent « être les premiers » dans la tâche qui consiste pour la littérature à entrer dans la marche du progrès technologique :

¹⁷⁸ *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930, op. cit.*, p. 105.

Ils [les poètes] veulent un jour machiner la poésie comme on machine le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'acte le mouvement, et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes et l'esprit nouveau, qui gonfle de vie l'univers, se manifesterait formidablement dans les lettres, dans les arts, et dans toutes les choses que l'on connait.¹⁷⁹

Si les poètes aspirent à « être les premiers » dans la tâche de modernisation de la littérature, les romanciers semblent au contraire vouloir rester à l'arrière. Au moment où le monde accélère, le roman ralentit. En effet, à considérer le roman du début du XX^e siècle, force est d'admettre qu'il était loin d'être engagé sur la voie de la célérité et de la brièveté, ses réalisations les plus marquantes étant *À la recherche du temps perdu* de Proust, les romans-fleuves de Roger Martin du Gard, Jules Romains et Romain Rolland, ou encore *La Montagne magique* de Thomas Mann. Il s'agit là non seulement de longues histoires, mais de récits qui se caractérisent par une lenteur exceptionnelle, avec leurs digressions et leurs mille détours pour ne pas finir.¹⁸⁰

D'où vient cette méfiance des romanciers vis-à-vis des thèmes modernistes ? Comment expliquer par exemple le fait que les innovations technologiques ont donné lieu à une production romanesque fort maigre et souvent de peu d'intérêt, en comparaison à la riche production poétique et

¹⁷⁹ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau », article paru dans le *Mercure de France* le 1^{er} décembre 1918. *Œuvres en prose complètes* (t.2), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991. Cité par Jacques Nathan dans *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁰ Pour voir comment la longueur et la lenteur s'affirment comme les caractéristiques propres du genre romanesque au début du XX^e siècle, voir l'article de Christophe Pradeau intitulé « Le roman a le temps », paru dans *Poétique*, no 132 (novembre 2002), pp. 387-400.

picturale qu'elles ont occasionnée ?¹⁸¹ Le point de vue d'André Gide sur l'intégration en littérature de l'automobile est susceptible de nous fournir quelques éléments de réponse.

En effet, l'auteur des *Nourritures terrestres* est un de ceux qui, au début du XX^e siècle, ne voit pas d'un bon œil l'intégration en littérature de l'automobile (ainsi que de tout autre moyen de transport rapide, d'ailleurs), et ce, pour deux raisons : d'une part, parce que l'automobile appauvrit le style ; elle donne lieu à une langue qui ne fait que rendre les émotions de la vitesse, du fugitif et des réalités escamotées, c'est-à-dire une langue approximative, tandis que l'œuvre exige du détail, de la précision dans la vision du réel.¹⁸² D'autre part (et c'est là à

¹⁸¹ C'est du moins le constat que fait Jacques Noiray quand il écrit : « Le goût de la santé, du sport, de la violence, qui se réveille avec le siècle chez les poètes naturalistes, unanimistes, futuristes surtout entraîne avec lui toute une esthétique de l'intensité, de la vitesse, de la modernité pure, à laquelle la machine se trouve nécessairement associée. [...] Mais c'est surtout dans la poésie, à la suite de Verhaeren et Whitman, avec Beauduin, Barzun, Cendrars, Apollinaire même, c'est dans la peinture, avec Delaunay, La Fresnaye, Léger, Picabia, que se développe ce lyrisme, beaucoup plus que dans le roman, où *La 628-E8* et certaines œuvres de Paul Adam demeurent des exceptions. » *Le Romancier et la machine* (t.2), Paris, José Corti, 1982, pp. 389-390. Et encore, il n'est pas sûr que *La 628-E8* d'Octave Mirbeau soit un roman ou, du moins, celle-ci pose un problème de genre, accusant une hétérogénéité formelle qui la fait relever à la fois de la relation de voyage, du journal intime et du récit (si l'on pense à l'épisode de « la mort de Balzac » par exemple). Il en est de même pour *A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud, autre roman au cœur duquel nous retrouvons l'expérience de la vitesse moderne et celle des nouveaux moyens de transport, et qui est formé pour sa part d'un conte, de poèmes et d'un « journal ». Risquons une hypothèse : serait-il possible que l'hétérogénéité formelle commune à ces deux œuvres tienne en partie au fait que toutes deux traitent de l'expérience de la vitesse et des nouveaux moyens de transport ? Parce qu'elle implique une grande diversité d'aspects de la vie – des sensations, du récit, des descriptions –, la vitesse favoriserait-elle plus qu'un autre sujet l'éclatement formel ? Ce n'est pas la question qui nous occupe ici, mais elle n'en rejoint pas moins certaines que nous allons aborder dans ce chapitre : qu'est-ce qui fait l'unité d'un roman ayant pour matière la vitesse ? Quel sort la vitesse réserve-t-elle au personnage notamment ?

¹⁸² À propos de *La 628-E8* qu'il lit en 1907, Gide note dans son *Journal* : « Les pages les mieux réussies sont celles où il [Mirbeau] garde le mieux le fou et l'allure de la conversation ; certaines, en ce sens, sont à peu près parfaites ; cela ne s'élève jamais au-dessus. [...] Il écrit tout chaud, sans réfléchir ; note ses tremblements comme on fait ceux d'un sismographe. L'esprit satyrique empêche complètement chez lui l'esprit critique. » *Journal 1887-1925* (t.1), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 582. Au sujet de cette note tout comme de la polémique que suscita la sortie de *La 628-E8* – autour de l'automobile comme objet digne ou indigne, selon

notre avis que se situe l'aspect essentiel de la critique de Gide), parce que l'automobile excède les limites du corps humain, alors qu'il ne peut y avoir « d'art qu'à l'échelle de l'homme » :

Il n'y a d'art qu'à l'échelle de l'homme. L'instrument qui permet à l'homme de déborder sa mesure, d'excéder son agilité naturelle, échappe aux conditions de l'œuvre d'art ; aux conditions qui seules permettent l'œuvre d'art. [...] Il ne peut plus être question d'art dès qu'intervient la préoccupation du record. Faire habiter l'idée de perfection, le souhait, non plus dans l'équilibre et la mesure, mais dans l'extrême ou la surenchère, c'est là peut-être ce qui signalera le mieux notre époque et la distinguera le plus fâcheusement.¹⁸³

Parce qu'elle est le lieu d'un débordement, d'une déraison, l'automobile n'aurait donc pas sa place au sein de l'œuvre d'art qui, de l'avis de Gide, doit être avant tout synonyme de mesure, de raison et d'esprit. Davantage qu'un simple parti-pris en faveur d'un « certain classicisme », ainsi que le soutient Hiroya Sakamoto en associant Gide à cet autre pourfendeur de l'automobile en littérature qu'est Remi de Gourmont¹⁸⁴, nous voyons dans ce propos de l'auteur des *Nourritures terrestres* l'expression de l'idée que l'homme doit demeurer la préoccupation centrale de l'artiste, et qu'à partir du moment où l'objet technique passe au devant de la scène dans une œuvre, suppléant par exemple au personnage comme principe actif du récit, l'art manque à sa tâche qui est d'avoir pour sujet essentiel l'exploration de l'humain. Il nous semble que c'est là une autre manière de formuler la question de la persistance de l'anachronisme, cette caractéristique qui

les camps, d'être incorporé au domaine de l'art –, nous renvoyons le lecteur à l'article fort éclairant d'Hiroya Sakamoto intitulé « La genèse des "littératures automobiles". Histoire d'une polémique en 1907 et au-delà », *La Voix du regard*, no 19 (octobre 2006), pp. 31-42.

¹⁸³ *Journal 1887-1925, op. cit.*, pp. 645-646.

¹⁸⁴ « La genèse des "littératures automobiles". Histoire d'une polémique en 1907 et au-delà », *op. cit.*, p. 36.

serait propre à toute forme d'art selon Sylviane Agacinski, mais qui s'exprime peut-être dans le roman plus fortement qu'ailleurs. Car les formes anciennes, tout ce qui de façon générale apparaît comme caduc et désuet, mais qui « persiste » néanmoins dans la réalité de chacun, sont plus que ce à quoi le roman est attaché ; il s'agit en fait de ce qui constitue sa nature et son objet propres. « L'anachronisme [est ce] qui le fonde », et la mémoire est son « point de vue¹⁸⁵ », comme le suggère Isabelle Daunais dans *Les Grandes disparitions* : « Toutes ses découvertes, tout son pouvoir d'évocation comme toute la beauté de son art tiendraient à sa mémoire, c'est-à-dire à la distance et à la réserve depuis lesquelles il observe à la fois le monde toujours nouveau où nous vivons et les mondes anciens qui ne cessent pas de nous hanter.¹⁸⁶ » Sauf qu'à l'heure où l'on commence à s'intéresser davantage à la « vie » de la machine qu'à celle de l'homme, c'est ce dernier qui est menacé de devenir un anachronisme, une chose désuète et « dépassée ».¹⁸⁷

Dans un article de 1924 intitulé « Le roman de l'énergie », Albert Thibaudet, le célèbre critique de *La Nouvelle Revue Française*, se pose la question des conséquences que l'introduction des moyens de transport modernes

¹⁸⁵ Isabelle Daunais, *Les Grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, coll. « L'Imaginaire du Texte », Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 127.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸⁷ C'est bien le danger que laisse présager Marinetti quand, dans un de ses délirants manifestes, il propose d'« abolir [l'homme] en littérature. » : « Le remplacer enfin par la matière, dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuition, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire. [...] Il ne faut pas donner les drames de la matière humanisée. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même [...]. La chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme. » « Manifeste technique de la littérature futuriste », dans *Futurisme. Manifestes. Proclamations. Documents.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, pp. 135-136.

en littérature entraîne sur le personnage, ou du sort que la vitesse technique réserve à celui-ci. Traitant dans cet article des écrivains qui intègrent les nouveaux modes de transport en littérature – parmi lesquels on retrouve Gide, Valéry, Proust et Morand –, Thibaudet note que ceux-ci ne sont pas des « professeurs d'énergie¹⁸⁸ ». De leurs personnages, Thibaudet dit que « nous les voyons bien en mouvement, dans une automobile, mais sur les coussins et non au volant.¹⁸⁹ » Thibaudet remarque que mettre en scène des personnages qui s'adonnent à de continuels déplacements dans l'espace, qui chantent les bonheurs de la machine ne suffit pas à faire d'eux des personnages actifs, des individus énergiques. Il soupçonne qu'au fond, il n'y a pas tellement de différence entre l'existence oisive de certains personnages de romans du début du XX^e siècle – tel Hans Castorp dans *La Montagne magique*, ou encore le narrateur de la *Recherche du temps perdu* – et celle, plus « tonique » en apparence, des êtres emportés dans les transports, en proie à la fièvre du mouvement et de la vitesse.¹⁹⁰ C'est pourquoi « le vrai roman de l'énergie, affirme Thibaudet, ce serait le roman où l'homme et la machine qu'il dirige, comme l'âme et le corps, ne feraient qu'un. [...] Le vrai

¹⁸⁸ Albert Thibaudet, « Le roman de l'énergie » (1924), dans *Réflexions sur la littérature*, op. cit., p. 869.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 874.

¹⁹⁰ À cet égard, il est intéressant de noter qu'*A.O. Barnabooth* paraît en même temps que le premier volume de *À la recherche du temps perdu*, que « la même année 1913 prend successivement les dimensions d'une chambre d'asthmatique, d'un village de Sologne et d'un continent : Combray, La Chapelle-d'Angillon, les trains de luxe de Barnabooth », comme l'écrit Jean d'Ormesson en 1957. « Valéry Larbaud ou le voyageur immobile », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no 57 (septembre 1957), p. 511. Quelle est la différence au fond entre le narrateur proustien reclus dans sa chambre et le héros richissime de Larbaud confiné à bord de ses habitacles de luxe ? Ne sont-ils pas tous deux à leur façon des « voyageurs immobiles », pour reprendre l'expression de Jean d'Ormesson ? Sauf qu'à la différence du grabataire de Combray, le voyageur de Larbaud s'avère un « handicapé » avec des moyens, un « alité » se faisant promener luxueusement sur les grandes routes d'Europe.

roman de l'énergie c'est le roman d'un corps qui assume, gouverne, libère cette énergie.¹⁹¹ » Tout à l'opposé de ce roman supposé qui accorderait autant de place à la vie de l'homme qu'à celle de la machine, se trouvent les œuvres que nous étudierons dans ce chapitre : *A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud, *La 628-E8* d'Octave Mirbeau, *L'Homme pressé* de Paul Morand qui ont en commun de montrer des personnages que la fréquentation de la machine a rendus passifs, a conduits au point mort, bref, à l'état d'inertie. Animés d'un esprit semblable à celui d'Albertine, ces personnages expérimentent dans toutes leurs possibilités mais aussi dans toutes leurs conséquences les moyens de la fuite et du mouvement.

3.2 Le voyage moderne : l'insouciance de la destination, « l'ivresse d'être seul », quelle aventure ?

Avec l'avènement des nouveaux moyens de transport vers la fin du XIX^e siècle, on assiste à un nouvel intérêt pour les voyages. Contemplée depuis les wagons-lits ou les cabines des paquebots de luxe, la terre se montre en effet sous un visage neuf, en même temps que son exploration s'avère plus facile que jadis : les grands express européens, tels L'Orient-Express, le Sud-Brenner-Bahn, ou encore l'Harmonika-zug, permettent de traverser « plusieurs frontières presque sans formalités douanières, donnant ainsi à quelques riches passagers une impression d'allègre puissance¹⁹² », comme l'écrit Jacques Nathan. L'individu est

¹⁹¹ « Le roman de l'énergie », *Réflexions sur la littérature*, op. cit., pp. 874-875.

¹⁹² *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, op. cit., p. 12.

plus que jamais avide d'explorer le monde ; il est en rage de le parcourir, de le « posséder », comme l'indique le titre de l'essai de George Duhamel, *La Possession du monde*, paru en 1919. Des poèmes de Blaise Cendrars, Paul Morand écrit qu'ils font « l'inventaire cumulatif du globe » ou, expression encore plus significative, l'inventaire de « l'intérieur de l'extérieur¹⁹³ », comme si le monde, aux yeux de ces infatigables globe-trotter que sont Morand et Cendrars, n'apparaissait pas plus grand qu'une maison, voire qu'un simple « réduit ». C'est ainsi qu'en 1926, Paul Morand publie un livre fort significativement intitulé *Rien que la terre*, « œuvre d'un brillant voyageur dont l'imagination "tourne" si vite, écrit Gaston Rageot, que le spectacle de toute la terre suffit à peine à remplir un petit volume de deux cent cinquante pages en gros caractères !...¹⁹⁴ » Sous le coup de l'apparition des moyens de transport rapides et de leur démocratisation grandissante, le monde subit ainsi un rétrécissement, et le moment approche où l'homme s'en sera désintéressé complètement, ainsi que le prédit Morand en ouverture de son livre :

Nos pères furent sédentaires. Nos fils le seront davantage car ils n'auront, pour se déplacer, que la terre. Aller prendre la mesure du globe a encore pour nous de l'intérêt, mais après nous ? Là où nous nous réjouissons d'un périple, on ne verra plus qu'un « galimatias de voyages ». Le tour de la cage sera vite fait. Hugo, en 1930, écrivait : « L'enfant demandera : – Puis-je courir aux Indes ? Et la mère répondra : Emporte ton goûter. »¹⁹⁵

Si la domestication de la terre a effectivement quelque chose de ludique, c'est d'elle cependant que provient en grande partie l'inertie des personnages

¹⁹³ Paul Morand, préface à *Du monde entier au cœur du monde* de Blaise Cendrars, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 11.

¹⁹⁴ Gaston Rageot, *L'Homme standard*, Paris, Plon, 1928, pp. 60-61.

¹⁹⁵ Paul Morand, *Rien que la terre*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1926, pp. 10-11.

d'individus voyageant qui nous occuperont dans ce chapitre. Car, dès lors que les moyens de transport rapides nous permettent de faire le tour de la terre en quatre-vingts jours – en attendant de pouvoir le faire pour « quatre-vingts francs¹⁹⁶ », comme le dit encore Morand –, que reste-t-il à faire, si tant est que nous n'avons « rien [qu'elle] » à explorer ? Il ne nous reste qu'à recommencer sans cesse. Aussi bien dire à tourner en rond.

A.O. *Barnabooth* de Valéry Larbaud témoigne de ce désintéressement progressif de l'homme vis-à-vis des pays trop visités, des paysages trop contemplés ou de ce que Saint-Exupéry appelle les « vieux spectacles¹⁹⁷ ». Dès les premières lignes du « Journal intime » de Barnabooth, on comprend que le voyage qu'il entreprend en Europe aura peu à voir avec « l'aventure », au sens traditionnel du terme qui implique le risque, le dépaysement, la soif de découvertes : « C'est alors que je retrouve mon Allemagne, comme une épouse aimable et comme un foyer chaud. » (AB, p. 89) Dans un article intitulé « Quelques considérations sur le “glissement” chez Valéry Larbaud », Jean-Claude Corger fait d'ailleurs remarquer que toujours, chez Barnabooth, le préfixe « re » accompagne les verbes liés à la découverte des pays visités : « Je revoyais tel lieu, je retrouvais ce paysage, je reconnaissais ces allées », etc. Selon Corger, cette pratique dénote chez Larbaud un besoin de « permanence [et de] continuité

¹⁹⁶ *Rien que la terre*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁷ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1939], p. 29.

¹⁹⁸ », voire une certaine envie d' « immobilité » chez celui qui s'est trop consacré au « vain travail de voir divers pays », pour reprendre le titre d'un texte de Larbaud.¹⁹⁹ Or, dans la bouche de Barnabooth qui est certes un alter ego de Larbaud lui-même, mais encore un tout jeune homme (il n'a que vingt-trois ans), ce vocabulaire des retrouvailles, de la revisite et du déjà- vu étonne. Il donne assurément le ton à son voyage en même temps qu'il nous en annonce l'issue : le retour à un ordre immuable des choses lorsqu'au terme de son périple, Barnabooth décidera de se réinstaller dans son village natal et de prendre pour épouse une jeune femme avec qui il a grandi. Avec Barnabooth, sorte de Philéas Fogg blasé, on est donc déjà loin de l'enthousiasme des poètes de la « possession du monde », ce qui est d'autant plus étonnant que le roman paraît en 1913, soit la même année que *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars.

« On part pour Bordeaux et – comment ?... pourquoi ? – le soir, on est à Lille. D'ailleurs, Lille ou Bordeaux, Florence ou Berlin, Buda-Pesth ou Madrid, Montpellier ou Pontarlier..., qu'est-ce que cela fait ?... » (LS, p. 295), écrit Octave Mirbeau en ouverture de *La 628-E8*. C'est en effet un des traits principaux du voyage moderne que le fait de s'accomplir dans l'indifférence d'une quelconque destination, l'avènement des nouveaux moyens de transport ayant entre autres pour conséquence que le pur déplacement dans l'espace est désormais une expérience qui vaut pour elle-même. Certes, il demeure chez le voyageur

¹⁹⁸ Jean-Claude Corger, « Quelques considérations sur le “glissement” chez Valéry Larbaud », *Colloque Valéry Larbaud* (Vichy 1972), Paris, Nizet, 1975, p. 89.

¹⁹⁹ Publié pour la première fois dans la revue *Commerce* (no VI, Hiver 1925, pp. 27-79), et repris dans *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard, 1927.

moderne ce que l'on pourrait appeler un vague goût de l'ailleurs. En témoigne par exemple l'amour de Mirbeau pour les ports, les villes portuaires, car celles-ci débouchent nécessairement sur l'ailleurs, sur d'autres horizons : « Au-delà, encore, l'infini... avec tout ce qu'il réveille en nous de nostalgies endormies, tout ce qu'il déchaîne en nous de désirs nouveaux et passionnés ! » (LS, p. 384). Ce goût de l'ailleurs, d'un horizon toujours autre (mais également toujours plus indifférencié) était déjà présent chez Baudelaire, dans les poèmes en prose « Le Port » et « N'importe où hors du monde » notamment. Or, contrairement au poète des *Fleurs du mal* qui ne demandait pas d'actualiser ce désir d'être toujours ailleurs, qui préférait préserver la virtualité des possibles en restant à quai, en voyageant par l'imagination, le voyageur moderne part bel et bien sur les routes. C'est ainsi qu'après le flâneur urbain dont on a mesuré l'expérience avec le héros de *L'Éducation sentimentale*, vient celui que nous pourrions appeler le flâneur cosmopolite, tout aussi enclin que l'autre à des errances sans fin et à une mobilité ruminante, mais que les nouveaux moyens de transport ont permis d'étendre à l'échelle du monde entier.

Désormais, on voyage moins pour aller à la découverte des peuples, par soif de dépaysement et de nouveautés que par besoin d'être toujours « ailleurs », voire « nulle part », tout simplement en tête à tête avec soi-même. Un des pionniers du voyage « hédoniste », c'est-à-dire du voyage entendu comme recherche de soi, est Guy de Maupassant, dont les croisières en yacht le long des côtes méditerranéennes annoncent par bien des aspects l'expérience de la réclusion et de la solitude à laquelle s'adonnera A.O Barnabooth. Effectué non

pas dans le but de rencontrer des gens, mais pour « l'ivresse d'être seul²⁰⁰ », le voyage de Maupassant à bord du *Bel-Ami* sert à faire le vide ; il s'apparente à une longue anesthésie des sens, à une cure d'air, de bien-être et de vitesse : « Moi je flotte dans un logis ailé qui se balance, joli comme un oiseau, petit comme un nid, plus doux qu'un hamac et qui erre sur l'eau, au gré des vents, sans tenir à rien.²⁰¹ » De même, c'est également pour faire le vide que Barnabooth entreprend son voyage en Europe. C'est pourquoi celui-ci prend soin de liquider tous ses biens, titres et propriétés, avant d'amorcer son périple. Par la suite, au cours de son voyage, il continue cette entreprise de délestage de soi en se débarrassant des objets achetés au hasard de ses courses dans diverses villes d'Europe. De son hôtel de Florence, Barnabooth écrit ainsi : « J'ai trop d'articles de voyage. Je vais m'amuser à les jeter, après minuit, de mon balcon dans l'Arno. » (AB, pp. 114-115) De plus, Barnabooth ne nomme-t-il pas son Journal de voyage ses *Déjections* ? C'est là une autre façon pour lui d'exprimer son besoin de faire le vide, de tout rejeter : « En publiant ce livre, je m'en débarrasse. Le jour où il paraîtra sera le jour où je cesserai d'être auteur. Et je le renie tout entier [...]. » (AB, p. 342) Ainsi, même le témoignage du parcours effectué sera rejeté, preuve

²⁰⁰ *Sur l'eau*, op. cit., p. 42.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 42. On notera par ailleurs que le titre du récit de voyage de Maupassant, *Sur l'eau*, dit bien cette insouciance de la destination dont nous parlions plus haut. En 1888, Maupassant a ainsi le goût de l'eau de la même façon qu'il aura eu le goût de l'air l'année d'avant, lors de ses excursions en ballon (à ce propos, voir ses chroniques intitulées « De Paris à Heyst » et « Sur et sous l'eau », dans *Chroniques 3* (26 août 1884 – 13 avril 1891), Paris, U.G.E. coll. « 10/18 », 1980). En ce sens, Maupassant est fidèle au principe d'intransitivité qui caractérisait les nouveaux modes de déplacement à l'heure de leur apparition, Paul Virilio rappelant que l'objectif des premières excursions en avion était « d'aller en l'air » : « ceux qui voulaient alors voler voulaient d'abord "aller en l'air" et non pas "aller quelque part", comme plus tard, avec l'aviation commerciale. » *L'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois, coll. « L'Espace critique », 1990, p. 57.

que tout le voyage est à oublier et qu'il a été accompli pour rien. En effet, au moment de faire le décompte de ce qui lui est arrivé au cours de son voyage, Barnabooth n'arrive qu'à énumérer des choses vagues et fuyantes : « vitesse ; paysages ; argent gaspillé ; amour offert dont personne ne veut ; vagabondage ; petites émotions de la kleptomanie ; longs bains trop chauds ; parfums et souvenirs ; à vous cette âme perdue. » (AB, p. 278) Voilà qui résume bien l'essence même du voyage de Barnabooth, entendu comme entreprise de délestage progressif de soi, et devenant par là une forme de vide.

3.3 Le glissement, ou le degré zéro de la friction/fiction

Comme Maupassant à bord de son yacht, Barnabooth est moins celui qui désire entrer en contact avec autrui que celui qui veut s'offrir « l'agrément de regarder²⁰² », pour reprendre une expression de Sartre à propos de Baudelaire. C'est d'ailleurs au flâneur (mais peut-être davantage au voyeur) que nous songeons quand Barnabooth avoue : « Il est bon de rester debout longtemps au bord d'un trottoir, dans les ombres tournantes des passants, à regarder trembler les choses lourdes de la chaussée. » (AB, p. 172) Amour des foules que vient nuancer tout de suite cet aveu : « Que suis-je venu faire ici ? Ah ! je sais bien : me regarder vivre de près, c'est-à-dire sans être gêné par le frôlement continu d'une grande ville, et tout en ayant encore un peu de mouvement autour de moi. » (AB, p. 116) Regarder et se regarder, se déplacer sans être ni gêné ni frôlé par autrui, n'est-ce pas ce que l'automobile offre, avec ses remparts métalliques et ses

²⁰² Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994 [1947], p. 138.

grandes vitres ? Ce mouvement qui consiste à se déplacer sans souhaiter de contact – et ce, au moyen de véhicules conçus tout entiers pour le confort, l’hygiène et la solitude (ou qui nous procurent « cette sensation nouvelle de traverser des espaces sans rien sentir de ce qui rend insupportable le mouvement, sans bruit, sans secousses et sans trépidations²⁰³ », comme l’écrit Maupassant dans une chronique sur son voyage en ballon) –, nous voudrions le résumer au moyen de la notion de « glissement », une expression qu’emploie Jean-Claude Corger pour décrire la manière selon laquelle Barnabooth accomplit son voyage en Europe, c’est-à-dire selon un mouvement qui allie l’immobilité à la vitesse, le confort ou la sécurité aux déplacements dans l’espace : « [...] ce mouvement continu et doux qui procure bonheur et sécurité grâce, peut-être, à la double expérience qu’il propose : expérience d’une fuite et, contradictoirement mais simultanément, expérience d’un séjour.²⁰⁴ » En effet, dans *A.O. Barnabooth*, Larbaud emploie à maintes reprises le verbe « glisser » pour parler du mouvement propre à l’automobile. Tel ce passage où, à bord de « Vorace », la voiture du marquis de Putouarey, Barnabooth confie à son Journal : « Nous nous laissons tomber dans ce bleu illimité ; nous glissons sans heurt le long des parapets du ciel. » (AB, p. 239) De même, dans *La 628-E8*, tandis qu’il relate un de ses voyages effectués en automobile, Octave Mirbeau avoue également ne se rappeler précisément que cette heureuse sensation de glissement que lui a procurée sa voiture : « De ce court voyage de Dordrecht à Rotterdam je ne me rappelle rien,

²⁰³ « De Paris à Heyst », *Chroniques 3* (26 août 1884 – 13 avril 1891), *op. cit.*, p. 319.

²⁰⁴ « Quelques considérations sur le “glissement” chez Valéry Larbaud », *op. cit.*, p. 82.

sinon que l'auto allait, glissait, sans heurts, sans secousses, et comme allégée des servitudes et de la pesanteur. Elle me donnait une joie qui n'est ni la joie de bondir, ni la joie de patiner, mais qui ressemble à l'une et l'autre. » (LS, pp. 450-451) À première vue, il peut paraître étrange d'employer le verbe « glisser » pour rendre compte du mouvement de l'automobile, dans la mesure il nous semble *a priori* relever davantage de la navigation que des déplacements terrestres, mieux convenir pour qualifier le mouvement de la barque silencieuse sur l'eau que celui, tumultueux et saccadé, de l'automobile sur les routes. Pourtant, cela ne fait que souligner l'aspiration de l'automobile (et de tous les moyens de transport modernes) à être aussi silencieuse que la barque, c'est-à-dire à offrir aux passagers des conditions de déplacement capables de rivaliser avec « l'élément marin et son bercement », comme l'écrit Virilio en nous rappelant l'origine « maritime » et anglo-saxonne du confort : « C'est de l'insularité britannique que nous est venue cette exigence, nouvelle pour des continentaux, d'un *confort du déplacement*.²⁰⁵ »

Le récit du glissement est donc celui d'une fuite, mais d'une fuite devenue douce, muette et ininterrompue, grâce au confort de déplacement et à la vitesse du véhicule moderne à bord duquel l'individu « glisse » effectivement sur les êtres et les choses, passe au milieu d'eux, mais sans s'encombrer de leur poids ni même de leur présence. En un mot, le glissement, c'est la fuite moins la friction (celle que les concepteurs d'engins à haute vitesse tentent depuis toujours de réduire en rendant les véhicules de plus en plus lisses, de plus en plus « sveltes »), mais peut-

²⁰⁵ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 59.

être aussi moins la *fiction*, car, se demandera-t-on, quelle « aventure » un personnage qui ne connaît pas le frôlement, la proximité et le contact avec autrui est-il à même de vivre ? Il est vrai que dans le cas de Barnabooth, le périple promettait dès le départ de comporter peu de rebondissements. Car en plus des liquidités sans bornes dont il dispose, Barnabooth jouit d'une sécurité de mouvement : des gardes du corps le surveillent discrètement tout au long de son voyage, ce qui laisse peu de place à l'inattendu et au risque qu'implique ordinairement toute sortie hors de chez soi, hors du décor coutumier. C'est ainsi qu'au sortir de son voyage de quelques mois en Europe, il éprouve l'impression de n'avoir vécu aucun récit, aucune aventure, ne décelant en lui aucun changement important et qui fait dire habituellement que les voyages sont formateurs : « toutes mes lectures, mes voyages, mes conversations, les idées échangées et reçues, les impressions, tout cela m'avait laissé le même. Malgré tout ce qui l'a traversé, malgré les fêtes foraines, le village est demeuré le même [...]. » (AB, p. 273) En ce sens, on peut dire que Barnabooth a suivi le mot d'ordre que s'impose à lui-même un autre héros de Larbaud, celui du très barnaboothien Lucas Letheil, de *Mon plus secret conseil...* : « rester en dehors de tout²⁰⁶ ». Voilà que le voyageur connaît à son tour son « âge de la *glisse*²⁰⁷ », pour reprendre une expression de Gilles Lipovetski, à partir du moment où à l'« aventure » au sens fort du terme, se substitue celle, unique et triomphante, du confort.

²⁰⁶ Valéry Larbaud, *Mon plus secret conseil...*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1995, p. 186.

²⁰⁷ Gilles Lipovetski, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1983, p. 15.

3.4 Le cadre du glissement, le véhicule moderne au service du regard

Dans la griserie de la vitesse, dans ce mouvement qui l’emporte de façon irrésistible vers l’avant, le voyageur hédoniste n’est pas laissé à lui-même ; il bénéficie de la présence rassurante du cadre protecteur – vitre, rempart, hublot – à travers lequel le monde s’offre à lui. « À travers les hautes glaces de mon wagon-salon, j’ai vu venir et s’éloigner toutes les petites villes », écrit A.O. Barnabooth dans son Journal. (AB, p. 90) Tel est l’intérêt du glissement de n’être pas un mouvement informe, mais un mouvement « encadré » et qui s’articule à partir d’un site, Jean-Claude Corger précisant que le glissement est une « installation elle-même mobile²⁰⁸ ». On aura compris que, dès lors qu’il s’agit du voyageur moderne, ce site du glissement est d’abord et avant tout le moyen de transport dans lequel il se trouve emporté. Le cadre est nécessaire parce qu’il permet de donner des contours à l’éphémère, à ce qui passe et ne peut être fixé. C’est le narrateur de *La 628-E8* qui, depuis son automobile, s’observe dans les glaces des magasins : « Je vais toujours, et, devant les glaces des magasins, je me surprends à regarder passer une image forcenée, une image de vertige et de vitesse : la mienne. » (LS, p. 301) Voilà que voyager, c’est désormais aussi se regarder passer. Ce sont également les individus habitant à proximité des voies ferrées, dans *La Bête humaine* de Zola, et qui aperçoivent les voyageurs emportés dans les trains uniquement grâce aux fenêtres des wagons où apparaît leur profil : « Malgré la vitesse, par les vitres éclairées des portières, on avait eu la vision des compartiments pleins, les files de têtes rangées, serrées, chacune avec son

²⁰⁸ « Quelques considérations sur le “glissement” chez Valéry Larbaud », *op. cit.*, p. 96.

profil.²⁰⁹ » Mais si le cadre protecteur assure la pérennité du mouvement, permet de donner des contours à l'éphémère, il crée en outre une impression d'immobilité chez le voyageur. Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau propose l'articulation « vitre/rail » pour décrire l'expérience paradoxale que vit le voyageur enclos dans son habitacle fortifié, à savoir celle qui consiste à franchir des espaces tout en ayant l'impression d'être parfaitement immobile :

Entre l'immobilité du dedans et celle du dehors, un quiproquo s'introduit, mince rasoir qui inverse leurs stabilités. Le chiasme est effectué par la vitre et le rail. [...] La vitre est ce qui permet de *voir* et le rail, ce qui permet de *traverser*. Ce sont deux modes complémentaires de séparation. L'un crée la distance du spectateur : Tu ne toucheras pas ; plus tu vois, moins tu tiens – dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'œil. L'autre trace, indéfiniment, l'injonction de passer ; c'en est l'ordre écrit, d'une seule ligne, mais sans fin : va, pars, ceci n'est pas ton pays, celui-là non plus – impératif du détachement qui oblige à payer une abstraite maîtrise oculaire de l'espace en quittant tout lieu propre, en perdant pied.²¹⁰

Nous reviendrons sur cet « impératif du détachement » qui conduit le voyageur moderne à ne plus désirer faire halte, à se confiner à bord de son véhicule, mais arrêtons-nous d'abord sur ce phénomène qui fait du nouveau moyen de transport moins un mode de déplacement qu'un instrument de vision, comme l'explique Paul Virilio dans *L'Inertie polaire* : « De fait, si les véhicules automobiles, tous les véhicules terrestres, marins et aériens, sont désormais moins des “montures” au sens cavalier du terme, que des *montures* au sens des lunetiers, des opticiens, c'est parce que le véhicule automoteur devient moins un vecteur de déplacement physique qu'un moyen de représentation, le support d'une optique plus ou moins

²⁰⁹ *La Bête humaine*, op. cit., p. 75.

²¹⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire (I)*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1980, pp. 200-201.

rapide de l'espace environnant.²¹¹ » Certes, Michel de Certeau peut qualifier d'« abstraite » la « maîtrise oculaire de l'espace » dont jouit le voyageur à bord de son véhicule, mais celle-ci n'en est pas moins singulière et donne lieu à des descriptions inédites telles que les conditions de voyage de jadis n'auraient pu en fournir. C'est ce que montre fort bien Henri Mitterand lorsqu'il commente, dans *L'Illusion réaliste*, certaines descriptions tirées de *Sur l'eau* de Maupassant : à savoir que le mode de déplacement (le yacht) est le lieu d'une appréhension inédite de l'espace, et que dès l'instant où l'écrivain le quitte, fait escale, ses descriptions commencent à s'apparenter à celles des plus communs guides touristiques, comme si l'intérêt de son récit tenait moins à ce qu'il rapporte qu'au cadre de vision : « Mais [Maupassant] n'est pas Baedeker. Il lui importe moins d'identifier des lieux et d'y choisir des points d'arrêt, que de se laisser glisser le long du paysage ou à travers lui, et d'associer la subjectivité d'un œil, et d'un corps, soit au contact direct des éléments – la douceur ou la fureur de l'eau –, soit aux apparitions qui surgissent dans le prolongement du regard.²¹² » On notera encore que Henri Mitterand reconnaît ici le glissement comme étant au cœur de l'expérience de l'écrivain-navigateur, et à quel point ce mouvement est d'abord et avant tout au service du regard. De même, l'intérêt de *La 628-E8* de Mirbeau réside précisément dans cette volonté de l'auteur de ne pas refaire Baedeker, de ne pas parler comme les guides touristiques. C'est pourquoi Mirbeau ne livre que des descriptions susceptibles de rendre compte de la singularité de son mode de

²¹¹ *L'Inertie polaire*, op. cit., p. 49.

²¹² *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, op. cit., p. 169.

déplacement – l’automobile –, ou qui témoignent le mieux de l’expérience de la vitesse, telle cette vision fugace d’un passant entrevu sur un chemin de Hollande : « Je garde le souvenir de celui que nous fîmes, en cornant, se retourner de loin, et qui, sans plus se soucier de son cheval parti et galopant, à fond de train, dans le polder, demeura pétrifié d’admiration, immobile au bord de la route, son chapeau à la main... » (LS, p. 314) Loin de juger la vitesse comme un handicap pour la vision et la description, Mirbeau affirme au contraire que celle-ci en constitue une nouvelle modalité, avouant sentir, depuis son automobile, « les choses et les êtres avec une activité intense, en un relief prodigieux, que la vitesse accuse, bien loin de l’effacer. » (LS, p. 288) Voilà que le nouveau mode de transport, en s’affirmant comme mode de vision, se montre capable de rénover le récit de voyage, si ce n’est le récit tout court.

Mais en se mettant davantage au service du regard que du mouvement, c’est-à-dire en créant moins des conditions de déplacement que de vision, le véhicule moderne a pour effet que le voyageur oublie, jusqu’à un certain point, qu’il franchit des espaces, qu’il est mis en présence de paysages et d’individus. En ce sens, tous les moyens de transport modernes – yacht, automobile, train – sont « aériens », en ce qu’ils permettent une sortie grisante hors de soi et hors du monde commun : « Vorace, ma gosse, nous allons grimper dans l’autre monde » (AB, p. 205), dit amicalement le marquis de Putouarey à sa voiture dans *A.O. Barnabooth*. S’abandonnant au spectacle qui défile derrière la vitre, le voyageur ne ressent plus ou presque plus le besoin de participer à l’aventure. Il se tient dans un espace beaucoup trop « élevé » et beaucoup trop privilégié pour envisager

d'amorcer une « descente » au cœur de la mouvance. C'est ainsi qu'à bord de « Vorace », Barnabooth avoue se sentir comme « dans un grand vaisseau à mille hublots immobile dans la haute mer aérienne. » (AB, p. 207) Tel est le paradoxe de l'automobile (qui est aussi celui du train et de l'avion) que d'apparaître à la fois comme ce lieu panoptique où l'on se trouve aux premières loges du spectacle de la vie, en même temps que comme un abri fortifié qui nous coupe de la réalité concrète et palpable du monde environnant. Mais cette idée que l'automobile, en raison de son aménagement intérieur (isolation, accessoires) et de la sensation de confort qu'elle procure au passager, nous couperait de la réalité environnante et nous isolerait du reste du monde, n'est toutefois pas celle qui anime une œuvre comme *La 628-E8* de Mirbeau. En effet, si, dans *A.O. Barnabooth*, l'automobile est cet habitacle fortifié qui protège et isole l'individu du reste du monde, elle nous est au contraire présentée, dans *La 628-E8*, comme un véritable moyen de « descendre » au cœur de la mêlée, voire comme un nouvel instrument de fraternisation entre les hommes.

3.5 L'automobile nous « [met-elle] en communication directe » avec le monde ?

De nouvelles formes de lointain

« On peut penser à un être lointain, on peut saisir un être proche : le reste passe la force humaine²¹³ », écrit Kafka en 1922, dans une lettre adressée à Milena. L'auteur du *Château* désespère de ne pouvoir être aux côtés de sa fiancée mais, plus encore, des moyens de communication mis à leur disposition – lettres,

²¹³ Franz Kafka, lettre non-datée, *Lettres à Milena*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1956, p. 260.

téléphone, télégraphe – et qui devraient en principe les rapprocher. Aux yeux de Kafka, ces moyens n'arrivent au contraire qu'à créer de nouvelles formes de lointain, qu'à nourrir ceux que l'écrivain appelle les « fantômes », ces mauvais génies de la communication qui enlèvent toute chaleur aux paroles émises par téléphone, aux mots envoyés par lettre :

Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité le sent et lutte contre le péril; elle a cherché à éliminer le plus qu'elle pouvait le fantomatique entre les hommes, à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane.²¹⁴

Aux moyens qui nous éloignent, l'humanité a donc répondu en inventant des moyens qui nous rapprochent, tels le train et l'avion, ou encore cette automobile mise à l'honneur par Octave Mirbeau dans son récit. Loin du pessimisme kafkaïen quant aux capacités des moyens de communication et des nouveaux modes de transport à rétablir la proximité entre les hommes, « à restaurer la paix des âmes » (Kafka conclut en effet sa lettre en disant : « Cela ne sert plus de rien, ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée. [...] Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons²¹⁵ »), Mirbeau affirme au contraire, dans son récit de voyage datant de 1907, que ce nouveau mode de transport qu'est l'automobile « vous [met] en communication directe » (LS, p. 287) avec le monde, à la différence, par exemple, des trains qui demeurent cloués sur leurs rails et cantonnés dans des gares loin de tout. Dans l'enthousiasme des débuts de l'automobile en France et avant que la Grande Guerre ne vienne mettre fin aux

²¹⁴ *Lettres à Milena*, op. cit., p. 260.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 260.

enchantelements premiers que causa son apparition dans nos vies, l'automobile est ainsi perçue (par certains du moins) comme un véritable moyen de dresser des ponts entre les hommes :

Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes, en passant par tous les intermédiaires de terrain, de culture, de mœurs, d'humanité qui les relie et les expliquent, et j'éprouvais cette sensation – tant il me semblait que j'avais vu de choses – d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois. (LS, p. 287)

Permettant de côtoyer toujours de plus près les habitants d'un pays, de « descendre » véritablement au cœur de la mêlée, l'automobile semble répondre aux idéaux de l'humaniste Mirbeau, à ses rêves d'universalisme qui lui font rechercher dans ses œuvres de « nouvelles formes de pitié ²¹⁶ » et aspirer, par elles, à « un état d'*humanité sincère*.²¹⁷ »

Dans le récit de *La 628-E8*, l'automobile donne ainsi lieu à de véritables scènes de rapprochement et de fraternité, notamment avec le peuple allemand, que Mirbeau veut présenter sous un jour aimable aux Français ayant encore en mémoire la défaite de 1870.²¹⁸ À une plus petite échelle, l'automobile donne lieu à des scènes de retrouvailles touchantes, comme lorsque Mirbeau et son mécanicien Brossette (qui est aussi son chauffeur) vont rendre visite à la mère de ce dernier, et à des contacts singuliers avec les populations des villes et villages

²¹⁶ Octave Mirbeau, « À un magistrat », texte paru à l'origine dans *L'aurore*, le 29 novembre 1899, et repris dans *Les Écrivains* (t. 2), Paris, Flammarion, 1926, p. 176.

²¹⁷ Octave Mirbeau, lettre à Juliette Adam, 2 août 1886, *Correspondance générale* (t.1), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 555.

²¹⁸ On n'a qu'à penser à l'épisode du passage à la frontière allemande. Alors que l'automobiliste et son mécanicien appréhendent de se heurter à un douanier aux manières frustes et qui ne rigole pas avec les formalités, c'est plutôt un homme fort sympathique, presque débonnaire qu'ils rencontrent.

traversés. Partout où Mirbeau s'arrête, sa voiture est sujet à l'étonnement et à l'admiration : petits et grands se réunissent autour, « la regarde[nt], avec une sorte de curiosité troublée, comme une bête inconnue, dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse caresser. » (LS, p. 391) Et l'automobiliste n'est pas sans sourire des réactions inquiètes et effrayées que provoque parfois chez les habitants des divers pays qu'il visite la vue de son bolide. Car, en ce début de siècle, l'automobile ne fait pas encore partie du paysage et nombreux sont ceux qui ne sont pas encore accoutumés à sa vue, tel le paysan breton qui, dit Mirbeau, « a une peur spéciale de l'automobile. Il y voit certainement une œuvre du diable, sinon le diable en personne. Dès qu'il en aperçoit une, il marmotte aussitôt des prières. S'il est à pied, il s'agenouille et joint ses mains tremblantes. Il invoque saint Yves, qui donne la richesse, et saint Tugen, qui guérit de la rage, car il n'y a pas encore de saints, en Bretagne, qui préservent de l'automobile. » (LS, p. 486)

Si, dans son voyage en automobile, Mirbeau est animé par ce désir de communion avec autrui, par cette volonté d'embrasser le plus d'humanité possible, il n'est cependant pas étranger aux désirs bien autrement individuels – de l'ordre de l'hédonisme ou de la mégalomanie par exemple – qu'éveille en lui son fabuleux mode de transport. C'est ainsi qu'à bord de sa Charron, Mirbeau se fait parfois oublieux de l'humanité et de tous ses problèmes ; il laisse s'envoler (et non sans en avoir conscience) ses sentiments de pitié à l'égard du genre humain, au profit des émotions fortifiantes que lui procurent la vitesse et la propreté de son habitacle de tôle :

Eh bien, quand je suis en automobile, entraîné par la vitesse, gagné par le vertige, tous ces sentiments humanitaires s'oblitérent. Peu à peu je sens remuer en moi d'obscurs ferments de haine, je sens remuer, s'aigrir et monter en moi les lourds levains d'un stupide orgueil... C'est comme une détestable ivresse qui m'envahit... La chétive unité humaine que je suis disparaît pour faire place à une sorte d'être prodigieux, en qui s'incarnent – ah ! ne riez pas, je vous en supplie – la Splendeur et la Force de l'Élément. [...] Alors, étant l'Élément, étant le Vent, la Tempête, étant la Foudre, vous devez concevoir avec quel mépris, du haut de mon automobile, je considère l'humanité... que dis-je ?... l'Univers soumis à ma Toute-Puissance ? (LS, p. 505)

Dans ces pages, Mirbeau semble anticiper le délire mégalomane de Marinetti, le pape du mouvement futuriste qui, deux années plus tard, prônera dans son manifeste la « prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur²¹⁹ », la beauté de l'automobile comme engin de mort et les nouveaux dieux qui sont les aviateurs, les pilotes, les mécaniciens et les chauffeurs de locomotive. Mirbeau, lui, ironise sur cette puissance destructrice du conducteur de bolide – « Pauvre Toute-Puissance, dit-il, qu'une pierre, sur la route, fait culbuter dans le fossé ! » (LS, p. 505) – et l'associe au discours ambiant sur l'automobile, à une certaine doxa que nous retrouvons par exemple dans les guides et autres manuels destinés à l'automobiliste :

Et non seulement je suis l'Élément, m'affirme l'Automobile-Club, c'est-à-dire la belle Force aveugle et brutale qui ravage et détruit, mais je suis aussi le Progrès, me suggère le Touring-Club [...]. N'est-ce pas la chose la plus déconcertante, la plus décourageante, la plus irritante que cette obstination rétrograde des villageois, dont j'écrase les poules, les chiens, quelquefois les enfants, à ne pas vouloir comprendre que je suis le Progrès et que je travaille pour le bonheur universel ? [...] Et pour bien leur prouver que c'est le Bonheur qui passe, et pour leur laisser du Bonheur une image grandiose et durable, je broie, j'écrase, je tue... Je terrifie ! [...] Et derrière le Jupiter, assembleur de poussières, que je suis, la route se jonche de voitures brisées et de bêtes mortes...
– Plus vite ! Encore plus vite... C'est le Bonheur ! (LS, pp. 505-506)

²¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, « L'homme multiplié et le règne de la machine », dans *Le Futurisme*, op. cit., p. 112.

Comme le montre Hiroya Sakamoto dans son article intitulé « La Genèse des littératures automobiles », on ne saurait donc réduire le discours de *La 628-E8* à « la simple autocélébration délirante » de l'automobiliste. « Il s'agit aussi [pour Mirbeau] de s'analyser, de se défendre et de se tourner en dérision.²²⁰ » Certes, Mirbeau célèbre le progrès, le futur, les nouvelles inventions techniques, mais il parle aussi de la vitesse comme d'une maladie, de l'automobilisme comme d'« une maladie mentale » (LS, p. 298) et affirme, quand il passe en revue « la faune des routes » – chevaux, chiens, vaches, cyclistes –, que de toutes les bêtes, l'automobiliste est peut-être la pire de toutes.

En effet, la proximité inédite à laquelle donne lieu l'automobile n'est pas sans comporter son envers négatif : la possibilité, par exemple, d'un accident, dans ce nouveau voisinage entre automobilistes et piétons, ou encore l'ubiquité malsaine, dans ce désir de l'automobiliste-voyeur de descendre dans tous les foyers, de vouloir côtoyer toujours de plus près les habitants d'un pays, avant que les véhicules d'aujourd'hui, comme le note Paul Virilio dans *L'Inertie polaire*, ne deviennent des « caméras », avec « les régies vidéo-mobiles²²¹ » de la télévision. C'est ainsi que la proximité nouvelle à laquelle donne lieu l'automobile peut aller jusqu'au voyeurisme, jusqu'à l'agression même, si l'on pense à cet épisode de *A.O. Barnabooth* où le héros éponyme et ses amis, au retour d'une virée à Monte-Carlo et emportés à toute allure dans un bolide de luxe, décident en pleine nuit de

²²⁰ « La Genèse des “littératures automobiles”. Histoire d'une polémique en 1907 et au-delà », *op.cit.*, p. 34.

²²¹ *L'Inertie polaire*, *op.cit.*, p. 45.

faire escale dans un quartier populaire, et ce, uniquement dans le but de terroriser les résidants de l'une de ses maisons :

Comme nous traversions Nice, un d'entre nous proposa d'aller visiter une rue de bouges dont il avait été question dans les journaux locaux, à propos d'un assassinat, quelques jours auparavant. Nous y allâmes. Ce n'était pas du tout ce que nous pensions trouver : la rue était sombre et vide et toutes les maisons dormaient. Celle où nous entrâmes était la plus pauvre de toutes. Dans une chambre que hantait la flamme hagarde d'une bougie, nous trouvâmes deux femmes couchées dans un lit de fer aux draps gris : une grosse ribaude gênée de graisse et une grande brune dont le décolletage carré était sillonné par les anneaux de ses côtes. (AB, p. 270)

Après quoi, les riches se mettent à terroriser les deux femmes en les sommant de se déshabiller, non sans laisser sur la cheminée, avant de partir, « un billet de mille francs ». *La 628-E8* n'est pas non plus sans comporter sa dose de méchanceté et d'humour noir, comme lorsque Mirbeau offre à un chauffard de prendre place dans sa voiture, après que ce dernier a vu endommager la sienne dans un accident qui a aussi coûté la vie à une petite fille de douze ans : « Je ne voulais pas infliger à un si parfait chauffeur l'humiliation de rentrer à Paris en chemin de fer. Je lui offris une place dans ma voiture. » (LS, p. 507)

L'automobile est donc bel et bien un nouveau moyen d'entrer en contact avec le monde, mais pour le meilleur et pour le pire, donnant lieu à une proximité aussi heureuse que néfaste. Critique à l'endroit de ce nouveau mode de transport, Mirbeau n'hésite toutefois pas à s'abandonner aux sensations hédonistes qu'il lui procure : à la griserie de la vitesse, à la jouissance du confort, à « l'ivresse d'être seul²²² » que goûtait Maupassant au fond de son yacht et que ne pouvait offrir le train, par exemple. Car avec l'automobile, dit Mirbeau, « plus de ces

²²² *Sur l'eau, op.cit.*, p. 42.

promiscuités, en d'étroites cellules, avec des gens intolérables, avec les chiens, les valises, les odeurs, les manies de ces gens... » (LS, p. 300) En ce sens, nous pourrions dire que loin de mettre un terme au « fantomatique entre les hommes » dont parlait Kafka, l'automobile contribue au contraire à créer de nouvelles formes de « lointain », à commencer par le confort auquel le passager, au fond de son habitacle, s'abandonne tout entier. C'est en effet l'aveu de Mirbeau que d'affirmer, aux premières pages de son récit, qu'il s'est senti tout au long de son périple en automobile « loin de [lui-même] » (LS, p. 285), comme sous l'effet d'une longue anesthésie de tous les sens qui lui fit douter, après coup, de la réalité de son voyage :

Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays visités, et que font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai cru entendre chanter ou pleurer dans le vent ? [...] L'automobile a cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir. L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout... (LS, p. 295)

Comment expliquer que le voyage en automobile s'apparente à un séjour dans le néant ? Pourquoi le narrateur de *La 628-E8* le décrit-il comme un moment où il s'est trouvé absent à lui-même, comme si le parcours s'était effectué sans lui ? C'est là la dimension « anesthésiante » du voyage à bord des moyens de transport rapides, ou le phénomène par lequel le véhicule moderne, de par la vitesse et les dispositifs de confort qui lui sont propres, agit sur le passager à la façon d'un narcotique, comme l'explique Paul Virilio : « [...] l'accoutumance à l'aisance d'une assistance est comparable à celle d'un narcotique, elle nous prive des réalités du corps propre comme de celles des lieux traversés. Avec les hautes

vitesses qui ne sont que l'un des aboutissements du confort, nous sommes dupes de la durée du voyage.²²³ » Et c'est bien comme au sortir d'un long sommeil²²⁴, ou comme au sortir d'une intoxication que l'automobiliste de *La 628-E8* avoue se sentir une fois descendu de sa voiture :

Il semble que vos paupières se lèvent avec effort sur la vie, comme un rideau de théâtre sur la scène qui s'illumine... Que s'est-il donc passé?... On n'a que le souvenir, ou plutôt la sensation très vague, d'avoir traversé des espaces vides, des blancheurs infinies, où dansaient, se tordaient des multitudes de petites langues de feu... Il faut se secouer, se tâter, taper du pied sur le sol, pour s'apercevoir que votre talon pose sur quelque chose de dur, de solide, et qu'il y a autour de vous, devant vous, des maisons, des boutiques, des gens qui passent, qui parlent, qui s'empressent... (LS, p. 296)

C'est ainsi qu'au moment de faire escale, l'automobiliste peine à réappivoiser la réalité ambiante ; il se sent inapte au sol et a pour ainsi dire « le mal de terre ». Autre effet de la vitesse, il se sent frappé d'immobilité, tandis que les choses qu'il observe lui paraissent au contraire en mouvement, comme en témoigne cet extrait où l'on voit Mirbeau parcourant un musée : « Des salles, des salles, des salles, dans lesquelles il me semble que je suis immobile, et où ce sont les tableaux qui passent avec une telle rapidité que c'est à peine si je puis entrevoir leurs images brouillées et mêlées... » (LS, pp. 300-301) À mesure qu'il s'abandonne à la vitesse anesthésiante, l'automobiliste en vient à ne plus se sentir, à ne plus rien

²²³ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 60. À titre d'exemple de cette dimension anesthésiante propre au véhicule moderne, de cette vitesse qui apaise, qui agit comme un baume sur l'être tout entier, pensons à Lantier, le protagoniste de *La Bête humaine* qui parvient à ne plus sentir la terrible fêlure uniquement lorsqu'il se trouve au volant de sa locomotive : « Il ne vivait tranquille, heureux, détaché du monde, que sur sa machine. Quand elle l'emportait, dans la trépidation de ses roues, à grande vitesse, quand il avait la main sur le volant du changement de marche, pris tout entier par la surveillance de la voie, guettant les signaux, il ne pensait plus, il respirait largement l'air pur qui soufflait toujours en tempête. » *La Bête humaine*, op. cit., p. 87.

²²⁴ À ce propos, Claude Pichois rappelle dans son essai sur la vitesse en littérature que les carrioles utilisées au temps de Napoléon s'appelaient des « dormeuses ». *Littérature et progrès, vitesse et vision du monde*, op. cit., p. 13.

sentir autour de lui. Au fond de son habitacle, il est peu à peu gagné par un sentiment d'inertie et d'inutilité de soi qui le décourage de tout mouvement, « la fabrication des vitesses techniques ayant contribué, nous dit Paul Virilio, à disqualifier les vitesses métaboliques²²⁵ », c'est-à-dire la motricité naturelle du corps. Désinvesti de sa force motrice et convaincu de l'inutilité de tout effort, de tout mouvement naturel, le voyageur de *La 628-E8* en arrive bientôt à souhaiter ne plus descendre de son véhicule ; il ne fera désormais escale que pour mieux savourer les départs, les moments où l'on remonte à bord du véhicule. C'est ainsi qu'à peine arrivé à Amsterdam, Mirbeau se sent cloué au sol et veut s'en retourner aussitôt, ne rêvant que d'être à nouveau à bord de son véhicule, dans l'espace éthéré des déplacements : « Ah ! comment faire pour attendre à demain ? Car je sens que je ne dormirai pas... Malgré le calme de cet hôtel, tous mes nerfs vibrent et trépident... Je suis comme la machine qu'on a mise au point mort, sans l'éteindre, et qui gronde... » (LS, p. 303) Mais dans l'exploration des conséquences qu'entraîne sur l'individu l'expérience de la vitesse et du confort propres aux nouveaux modes de déplacement, l'auteur de *A.O. Barnabooth* va beaucoup plus loin que celui de *La 628-E8*. En effet, ce que l'automobiliste de Mirbeau ne fait, pour ainsi dire, qu'entrevoir – soit la dépendance au confort, la perte de la sensation de soi et le sentiment d'inutilité de son être à bord du véhicule moderne –, le protagoniste du roman de Larbaud le vit pour sa part tout entier et jusqu'au bout.

²²⁵ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 60.

Est-ce parce que nous avons affaire avec Barnabooth à un voyageur incroyablement riche, c'est-à-dire à un être disposé d'entrée de jeu à se laisser « porter » par son argent – qui est, somme toute, le plus absolu des vecteurs –, que son inertie nous apparaît plus totale et plus désespérante que celle de l'automobiliste de Mirbeau ? Car bien qu'enfoncé dans son bolide, le narrateur de *La 628-E8* ne nous paraît pas moins prêt à enjamber à tout moment la portière. Entre la pimpante voiture Charron de *La 628-E8* et les habitacles luxueusement sinistres dans lesquels se terre Barnabooth tout au long de son voyage – wagons-lits, wagons-salons, cabines de paquebots, etc. –, c'est la dimension « active » du périple au sein des nouveaux modes de transport qui est évacuée, ou, comme l'écrit Jules Romains, ce qui nous lie à « l'opération même du voyage, les décisions, les efforts, la vigilance qu'elle comporte [...] ». ²²⁶ » Délivré de tout cela, Barnabooth n'a qu'à s'abandonner au spectacle qui défile derrière la vitre du train ou le hublot du paquebot, et à se laisser « consoler ²²⁷ » par le confort et le luxe, plaisirs ultimes de la richesse.

Or, en réalisant ce que le voyageur sophistiqué a appelé de tous ses vœux – le confort de déplacement, l'ubiquité, l'isolement –, l'automobile fait de lui un être parfaitement stérile, inutile spectateur de lui-même, en tête à tête avec le volant de son bolide : « Quand j'avais mes voitures et mes automobiles », avoue Barnabooth, « je regardais toujours, à droite, la place vide près de moi... » (AB, p. 157) De par sa force tranquille et son énergie contenue, l'automobile fait du

²²⁶ Jules Romains, *Hommes, médecins, machines*, Paris, Flammarion, 1959, p. 176.

²²⁷ De par son étymologie anglaise, confort veut dire « consolation », ainsi que nous le rappelle Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, op. cit., p. 243.

passager un « organe inutile » – c'est ainsi qu'est qualifié le chauffeur de « Vorace » (AB, p. 189) –, une présence à bord qui est visiblement de trop. La vie au sein des bolides donne ainsi une véritable idée de ce que pourrait être un « Hercule sans emploi²²⁸ », pour reprendre une expression de Baudelaire à propos de la figure du dandy, ou encore un « Jupiter tranquille » tenant le « tonnerre entre ses mains²²⁹ », ainsi que le dit l'Adolescent de Dostoïevski. Le drame du voyageur enclos dans son habitacle de luxe est celui de la solitude pure, de la puissance stérile et sans portée. Comme le dit Aragon : « Il y a un tragique moderne : c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main.²³⁰ »

Toutefois, les riches de *A.O. Barnabooth* ne sont pas dupes de toute cette force perdue à bord des habitacles de luxe. Chacun des personnages tient, à un moment ou à un autre du récit, un discours sur le gaspillage. Le marquis de Putouarey avoue à Barnabooth : « Et moi aussi, je voudrais vivre enfin noblement, faire quelque chose de mieux que de courir l'Europe et de gâcher mon temps. [...] C'est dur, quand nous avons *tout* sous la main. » (AB, p. 220) Sermonnant Barnabooth au sujet de ses dépenses, le prince russe Stéphane lui dit : « Tu hais l'argent, et cependant tu le gaspilles ? [...] Mais tu te laisses dominer par lui, tu le

²²⁸ À propos du dandy, Baudelaire écrit : « Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi. » « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'Art* (t.2), *op. cit.*, p. 472.

²²⁹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent* (t.1), traduit du russe par André Markowicz, Arles, Babel/Actes Sud, 1998, p. 171.

²³⁰ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1926], p. 146.

suis par les rues, essoufflé, de boutique en boutique, au lieu d'être son maître et de te servir de lui. J'ai passé par là : je sais de quel train il nous mène. » (AB, p. 297)

Enfin, tout au long de son voyage, Barnabooth songe lui-même qu'il pourrait faire comme son père : tenter quelques affaires à Wall Street, entreprendre de grandes réalisations. Mais il finit par ne plus y penser, décidant une fois pour toutes de se laisser « porter » par son argent. Au moment où il se trouve en train entre Trieste et Vienne, Barnabooth écrit dans son Journal : « Jamais plus je ne ferai un effort. Mon argent me *portera* de jour en jour. Je renonce à grimper l'Himalaya que je sentais en moi. Je ne veux même plus le sentir. » (AB, p. 276, c'est nous qui soulignons)

Commence alors pour Barnabooth une autre aventure : celle du confort qui, au-delà même de la vitesse, apparaît comme la véritable finalité du véhicule moderne.²³¹ Chez Barnabooth, l'attachement au confort tourne alors en un véritable délire de l'assistance :

L'automobile, par exemple, belle comme une pensée, toute en transparences et en reflets : glaces, vernis, cuivres. [...] La richesse qui nous escorte partout, avec de petits soins, des attentions délicates, pas de bruit, de l'air, de la propreté, une odeur de linge frais et de cuir fin, et la marche devenue médecine, et toutes les forces naturelles à notre service : pour nous monter, pour nous porter, nous descendre, nous aider. (AB, p. 269)

²³¹ Par l'exemple de la fameuse « Déesse » de Citroën, Roland Barthes a bien montré comment le confort s'est peu à peu substitué à la vitesse comme principe dominant dans la conception de l'automobile, et que de pur engin technique, l'automobile est aujourd'hui passée à véritable objet domestique : « [...] la voici plus *ménagère* [...], le tableau de bord ressemble davantage à l'établi d'une cuisine moderne qu'à la centrale d'une usine : les minces volets de tôle mate, ondulée, les petits leviers à boule blanche, les voyants très simples, la discrétion même de la nickellerie, tout cela signifie une sorte de contrôle exercé sur le mouvement, conçu désormais comme confort plus que comme performance. » « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1957, p. 152.

autre poème de Romans, intitulé « Un jour », où l'on voit l'homme asservi totalement à la machine, devenu l'un de ses rouages. Au contraire de ce que donne à lire le premier poème, ce n'est plus le moteur qui dispense son énergie à l'homme mais l'inverse : le moteur, s'il ne retire pas à l'homme toute son énergie, lui en laisse juste assez pour « être agi » plutôt qu'agir :

Nous serons un jour des rouages
 Qui ne songeront qu'à bien faire ;
 Nous serons en cuivre et en fer,
 Mais pas en âme.
 Nous transmettrons exactement
 La force qu'on nous confiera.
 Ce que nous prendrons aux volants
 Nous le passerons aux courroies.
 [...]
 Nous consentirons à la joie
 Lasse et femelle d'être agis²³⁴

Être « porté » plutôt qu'emporté, être « agi » plutôt qu'agir, voilà ce qui guette le voyageur à partir du moment où il substitue aux termes de l'aventure – la découverte, le risque, le goût du dépaysement – ceux de l'expérience propre aux nouveaux moyens de transport – la solitude, le confort, l'insouciance d'une quelconque destination.

3.6 « Les voyages d'aujourd'hui ne sont plus des voyages mais des raids ! » : la faim/fin de l'horizon

À travers le cas du héros richissime de *A.O Barnabooth* et celui de *La 628-E8*, nous avons pu considérer la vitesse moderne dans ses apports – notamment en ce qui concerne sa capacité de rénover le récit de voyage, ou ce qui fait du

²³⁴ « Un jour », cité par Jacques Nathan dans *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque*, op. cit., p. 75.

nouveau moyen de transport un formidable instrument de vision –, mais également et surtout dans ses conséquences les plus néfastes sur celui qui en fait l'expérience – perte de la sensation de soi et sentiment de gaspillage de ses moyens à bord du véhicule moderne, bref, annihilation de soi et de la réalité environnante au moment où l'individu s'abandonne tout entier à cette nouvelle réalité qu'est le confort. Mais si la célérité moderne bouleverse l'individu en le confrontant à ce nouveau paradoxe qu'est l'inertie au sein même des déplacements, à l'inertie résultant du besoin incessant de mouvement, elle n'est pas non plus sans bouleverser l'espace, c'est-à-dire notre manière de l'appréhender et de le parcourir. Car qu'en est-il du voyage lui-même ? Qu'en est-il du trajet, des lieux traversés, des gens rencontrés dans *La 628-E8* et dans *A.O. Barnabooth* ? Ce sont ces questions que nous aimerions examiner ici.

« D'un paysage vu à 500 à l'heure », dit Paul Morand, « que reste-t-il ? Rien.²³⁵ » Sans atteindre une telle vitesse, la 70 HP de Gaëtan de Putouarey, le marquis excentrique de *A.O. Barnabooth*, met déjà en pâture le paysage, ne retenant que ses bornes, ses bords et ses limites. Il faut écouter Putouarey décrire à Barnabooth le paysage de Saint-Marin qu'ils traversent en voiture :

Voyez-vous ce qui manque ? Les cyprès ; pour les limites et les bordures ils ont des ormes. C'est riche, presque autant que la Toscane : les carrés de blé et de foin entourés d'arbres enguirlandés de vigne. Et malgré tout, ça paraît un peu sec. L'extrême bout d'un prolongement de la plaine lombarde, mais déjà sur le flanc du rocher, et sans doute ça va ainsi jusqu'à Ancône. J'aimerais voir ce que ça devient après. (AB, pp. 202-203)

²³⁵ « De la vitesse », *op. cit.*, p. 288.

Ramené aux besoins du véhicule, le paysage n'est considéré qu'en ses bordures : « pour les limites et les bordures ils ont des ormes. » L'attention n'est plus focalisée sur ce qui est, mais sur ce qui sera : « J'aimerais voir ce que ça devient après. » Voilà que l'automobile apparaît comme une machine à réduire les distances, à anticiper sur ce qui vient, si tant est que « la vitesse sert à voir²³⁶ », comme le dit Paul Virilio.

L'avidité avec laquelle le paysage est désormais consommé fait dire encore à Paul Morand que les voyages d'aujourd'hui « ne sont plus des voyages mais des raids [...], les pays, les peuples, les coutumes y dansent frénétiquement devant nos yeux.²³⁷ » À cet égard, le marquis de Putouarey s'avère bel et bien le champion du voyage-éclair dans *A.O. Barnabooth*. Il est littéralement celui qui « fait » les pays qu'il visite. De l'Italie il dira : « j'en emporte ce que j'y étais allé chercher. » (AB, p. 241) Le gain en question consiste en un ruban attestant un titre de noblesse quelconque, une décoration à remiser au retour, mais qui témoigne du passage du marquis dans ce pays. L'intérêt de Putouarey pour le petit État ou pour ce qu'il appelle lui-même « l'état-jouet » est également révélateur de sa boulimie du paysage : « L'état-jouet, ça ne vous dit rien. Moi, je les collectionne, c'est-à-dire que je réunis tous les témoignages officiels de leur existence : timbres, monnaies, drapeaux, armoiries. Les enclaves aussi. J'ai déjà Llivia, Andorre, Monaco, Luxembourg [...]. » (AB, p. 204) Plus qu'un « mangeur d'espace » – selon l'expression qu'utilise Paul Morand pour qualifier Pierre Nioxe, le héros de

²³⁶ *L'Inertie polaire*, op. cit., p. 79.

²³⁷ « De la vitesse », op. cit., p. 273.

L'Homme pressé dont nous parlerons bientôt –, le marquis est un « collectionneur d'espace », ce qui nous renseigne sur la façon dont peut être pensée la terre à l'heure où les pays ne semblent bons qu'à être traversés.

Dans le roman de Larbaud, le paysage est consommé avec voracité, recueilli trop tôt, trop tard, en tout cas certainement trop vite. Il n'y a que les frontières qui présentent encore un intérêt, comme en témoigne la réaction de Putouarey quand, franchissant l'État de Saint-Marin, il dit à Barnabooth : « Nous venons de passer une frontière, ne le comprenez-vous pas ? » (AB, p. 204) Dès lors, ce qui importe n'est plus tant la réalité des espaces parcourus que leur mesure, celle que nous indique froidement le compteur de l'automobile. Le vide de la destination n'est nulle part mieux exprimé dans *A.O. Barnabooth* que par cette manie du marquis de s'écrire à lui-même d'un endroit à l'autre. Ce jeu vise bien sûr à rendre compte de l'espace parcouru, mais, plus étrangement, à *se voir* arriver : « Ça me donne l'illusion d'être attendu. Et j'aime voir mon écriture » (AB, p. 209), avoue Putouarey à Barnabooth. Ces lettres adressées à soi-même (lettres « sans destinataire » pour un voyage « sans destination », pourrait-on dire) participent bien de cette médecine de la solitude pure à laquelle se sont soumis ces pèlerins milliardaires, lesquels ont réussi, et l'expression est à prendre au pied de la lettre, à « faire le vide » autour d'eux. Grâce aux lettres qu'il s'envoie à lui-même, Putouarey se voit arriver comme il se voit partir. Par cette pratique, le marquis nous révèle un autre aspect du voyage au sein des transports à haute vitesse : les lieux ne se donnent désormais que comme des « points de départ et

d'arrivée, des rives que l'on quitte ou que l'on aborde²³⁸ », comme le dit Paul Virilio dans *L'Horizon négatif*. Avant le métropolitain d'aujourd'hui, qui radicalise au plus haut point ce constat en offrant une découpe des lieux par stations et terminus, on peut dire que, déjà, chez les voyageurs de *A.O. Barnabooth*, il ne reste du périple que la fièvre du départ et celle de l'arrivée. Se remémorant ses « promenades en voiture », Barnabooth insiste sur ces deux bornes que sont le départ et l'arrivée, seuls moments où l'individu est bien attentif à lui-même, avant et après le désert du trajet : « J'aime ceci : les départs de bon matin, la vitesse des chevaux ; le sang-froid du cocher [...], et les retours, au grand trot, vers midi, dans la vaste ville sérieuse, accueillante et occupée; tout cela m'exalte et me fortifie. » (AB, p. 314)

Par leur façon de parcourir l'espace, les voyageurs de *A.O. Barnabooth* révèlent un phénomène qui ne cessera de prendre de l'ampleur au fur et à mesure que les transports gagneront en vitesse, et que nous pourrions nommer la faim insatiable de l'horizon (faim que le nom de la voiture du marquis, « Vorace », exprime fort significativement d'ailleurs). Dans un article sur le « boutiquisme » ou, pour employer un mot plus récent, le magasinage dans *A.O. Barnabooth*, François Berquin remarque qu'aux yeux de ces voyageurs qui peuvent tout acheter, « le monde est un grand magasin.²³⁹ » Pour filer la métaphore, on pourrait ajouter que les pays sont dès lors considérés comme autant d'allées de magasins ou de boutiques que le voyageur se sent libre de parcourir à son aise, tandis que

²³⁸ *L'Horizon négatif: essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 53.

²³⁹ François Berquin, « Les bonnes adresses de Valéry Larbaud », *Roman 20-50*, no 37 (juin 2004), p. 71. Ce numéro présente un dossier consacré à *A.O. Barnabooth* et aux *Enfantines*.

les paysages et ce qu'ils contiennent apparaissent comme des objets exhibés en vitrine et destinés à être consommés : « J'ai sur l'âme un cercle lumineux : le hublot, comme une vitrine de boutique où l'on vendrait la mer », dit Barnabooth dans un de ses poèmes. (AB, p. 59) Mais, ajouterons-nous, cette faim de l'horizon annonce également une « fin » de l'horizon, car, que se passe-t-il à partir du moment où le voyageur ne fait plus tant l'expérience des espaces que celle de leur traversée ? L'espace devient vite saturé de toute signification, évidé de sa substance, de son épaisseur (son relief, son étendue) ; consommé et, finalement, consumé.

Si les pratiques de l'espace auxquelles s'adonnent les personnages de *A.O. Barnabooth* – le « boutiqueisme », la collection de pays, les lettres à soi-même – peuvent être comprises comme des tentatives de redonner de la signification à des déplacements qui en ont de moins en moins, elles contribuent surtout au final à les dégoûter des voyages : Putouarey s'en retourne dans les bras de sa femme, tandis que Barnabooth épouse Conception Yarza, l'une des demoiselles avec qui il a grandi, réalisant ainsi un destin préparé d'avance, un destin que le voyage accompli n'a modifié d'aucune façon.

À ce stade-ci de notre chapitre, il nous paraît important de revenir sur les principales étapes par lesquelles le personnage de roman est passé avant d'être conduit à l'état d'inertie, afin de répondre à notre question de départ : qu'arrive-t-il au personnage qui fait l'expérience des nouveaux moyens de transport ? On a d'abord vu que le voyageur moderne ne cherche plus tant, dans ses déplacements,

l'aventure et le dépaysement que la solitude et le confort, désirs auxquels les nouveaux moyens de transport, de par leur aménagement intérieur (isolation, accessoires) et la sensation de vitesse qu'ils procurent au passager, répondent spécialement. Par la suite, nous avons tenté de définir le glissement en tant que mouvement caractéristique du véhicule moderne, mouvement qui, en dépit de sa douceur, ne couvre pas moins sans cesse un danger potentiel : celui d'un accident. Tout entier livré au mouvement de son véhicule qui est aussi un cadre de vision, le personnage s'enlise dans la passivité ; il est moins porté à l'action qu'à la simple contemplation du spectacle qui s'offre à lui depuis la vitre de l'habitacle. Mais, ainsi que nous venons tout juste de le voir, la célérité des nouveaux moyens de transport et la brièveté des intervalles entre les lieux visités tendent à rendre insignifiant ce spectacle. Dès lors, au goût de l'ailleurs qui pouvait persister au début du siècle, se substitue peu à peu chez le dévoreur d'espace le goût d'aller nulle part, voire une envie de retour à la case départ (aussi bien dire une envie d'inertie) qui donne à son voyage bel et bien l'aspect d'un « tour », au sens où l'entendent Bruckner et Finkelkraut.²⁴⁰

²⁴⁰ « Au “travel”, travail, peine, périple à la fois utilitaire et aléatoire, succède le “tour”, voyage circulaire, occupation récréative, d'autant plus agréable qu'elle donne la certitude et la satisfaction profonde de revenir, en temps voulu, à son point de départ. » Pascal Bruckner et Alain Finkelkraut, *Au coin de la rue, l'aventure*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, pp. 41-42.

3.7 L'Homme pressé, la vie à zéro

Un homme qui marche vite ne dit-il pas déjà la moitié de son secret ? Il est pressé.²⁴¹

Balzac, *Théorie de la démarche*

Si l'inertie des voyageurs de *A.O. Barnabooth* résulte de leur pratique de l'espace, celle du protagoniste de *L'Homme pressé* résulte surtout de sa pratique du temps. Pierre Nioxe (c'est le nom de l'homme pressé) n'arrive pas, pour ainsi dire, à percevoir le temps comme tel, c'est-à-dire à sentir l'intervalle qui sépare deux gestes, deux moments distincts de sa vie. Introduisons ce roman par cet extrait où Paul Morand décrit, non sans humour d'ailleurs, la façon dont l'homme pressé vit ses relations amoureuses :

Il télescopait les situations, revenait classiquement à l'unité de temps, de lieu et d'action. Il confondait volontiers la déclaration avec l'enlèvement en taxi, le taxi avec la loge grillée, l'escalier avec le canapé, la main serrée avec la taille prise, le mouchoir avec le soutien-gorge, le premier rendez-vous avec le dernier, et les ménagements du début avec les délires de la fin. Tout cela avec si peu d'espace entre le point de départ et celui d'arrivée qu'elles [ses maîtresses] croyaient recevoir un premier tribut de reconnaissance que déjà il leur offrait un cadeau d'adieu. (HP, pp. 170-171)

Sur le mode de la fable visant à nous mettre en garde contre l'accélération de la vie au début du XX^e siècle et ses conséquences désastreuses sur l'existence, *L'Homme pressé* raconte l'histoire d'un homme que son incessant besoin de mouvement conduit à l'inertie. C'est-à-dire que désireux de tout entreprendre et de tout conclure à la fois, Pierre Nioxe en vient à tout rater, escamotant chaque situation de son existence – achat d'une maison, rendez-vous amoureux, grossesse de sa femme, etc. –, pour finir dans la solitude la plus totale.

²⁴¹ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* et autres textes, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1990, p. 58.

À l'instar de Barnabooth, Pierre Nioxe est un homme qui « voyage léger » : il « passe parmi les hommes sans excédent de bagages » (HP, p. 22), nous dit l'auteur. Et comme le héros de Larbaud, il lutte de toutes ses forces contre la tentation de se fixer, craignant la stagnation, l'immobilité, l'embourbement. Ses possessions tiennent en effet à une liste de quelques objets de « haute époque » acquis de par sa profession d'antiquaire, tandis que son bureau est décrit comme « une pièce toute nue où il n'y avait rien à quoi s'accrocher : ni meubles, ni moulures, ni corniche, ni boutons de porte; toute blanche avec ça, comme si elle était composée de six plafonds. » (HP, p. 85) On aura compris que Nioxe est lui aussi un être du glissement : « [...] rien ne s'accroche ni ne s'emmanche jamais quand tu es là », lui dit son ami Placide (HP, p. 48). Il avoue lui-même passer au milieu des êtres et des choses « comme un rayon, sans en accrocher aucun » (HP, p. 117), vivant de façon permanente sous l'effet de cette anesthésie caractéristique de l'expérience de la vitesse moderne que nous avons décrite plus haut, au point de ne même pas sentir son propre corps, que son régime de vie effréné est en train de dégrader. En effet, à la suite de son attaque cardiaque, Nioxe passe un examen radiographique lui révélant que son cœur porte la trace d'au moins « cinq ou six crises » qu'il n'a pas senties. (HP, p. 312)

Toutefois, Pierre est conscient qu'il n'y a de vie que dans et par le contact avec autrui. Ayant pris l'une des sœurs Boisrosé comme secrétaire, il constate que cette fille ne « le [soulage] pas de son isolement. Même Chantepie, même Placide dégageaient plus de chaleur. Même le chat. Chez tous les autres, Pierre éprouvait

de la résistance, donc de la chaleur (celle du frottement). Avec Fromentine, il n'en sentait aucune. Elle lui cédait en tout. » (HP, p. 166) C'est que la cadette des sœurs Boisrosé va à la même vitesse que Pierre alors que celui-ci ne vit précisément que du « désaccord entre [son] rythme et celui de [son] milieu. » (HP, p. 17) L'homme pressé est donc résolu à chercher quelqu'un auprès de qui il pourra éprouver sa résistance. Mais conscient de sa nature turbulente, de son impuissance à diminuer sa cadence de vie, il entrevoit que cette rencontre ne pourra prendre la forme que d'un accident, si tant est que frottement et proximité riment chez lui avec collision et choc : « Les êtres ont une réalité, un volume, un mouvement : entre eux et moi, quel choc le jour où nous nous rencontrerons ! ce qui s'appelle se rencontrer ! c'est-à-dire échanger constance, chaleur, vitalité, le tout dans une intimité que je n'ai jamais connue jusqu'ici. » (HP, p. 117)

C'est ainsi que la collision tant appréhendée et même désirée ne tarde pas à se produire : Nioxe épouse Hedwige Boisrosé, dont la douceur et la lenteur toute créole n'ont d'égales que la nervosité et les manières brusques de l'homme pressé. Découvrant à quel point Pierre est un véritable « danger public », une menace pour elle et l'enfant qu'elle porte, Hedwige ne tarde pas à le quitter, après que Pierre s'est vu lâcher par son unique ami, le sage Placide, ainsi que par Chantepie, son domestique. En se maintenant dans une mobilité dangereuse, Pierre Nioxe parvient ainsi à s'isoler du monde, à faire le vide autour de lui : « Seul !... Au fond, c'est justice ; qu'est-ce que la vitesse sinon une course gagnée dont la solitude est le prix. [...] Moi, je suis le champion de l'épreuve ; j'ai résisté mieux

que les autres à cette pression invisible qui s'infiltré en nous et qui s'appelle la lenteur. » (HP, pp. 116- 117) Car Pierre est persuadé d'avoir « raison contre le monde », d'obéir « à l'impulsion vraie de l'univers » en allant vite (HP, p. 18), s'identifiant en cela au héros romantique que la certitude d'être profondément original condamne à la solitude. Aussi Nioxe est-il prêt, comme le héros romantique, à aller vivre sa douloureuse singularité loin des hommes si ceux-ci ne veulent pas la reconnaître. C'est pourquoi Morand associe sans cesse son protagoniste à des lieux isolés, tel le pôle nord : « Si cela continue, je n'aurai bientôt plus à qui adresser la parole ; je penserai tout haut comme les explorateurs polaires », se dit Pierre Nioxe au moment où son domestique le quitte (HP, p. 116) ; le désert, Pierre se sentant « seul comme dans un désert » (HP, p. 167) ; l'espace, Pierre Nioxe ayant l'impression à un moment du récit d'être « perdu comme un aérolithe dans l'espace astral » (HP, p. 242). Ou encore, Hedwige disant à Pierre : « ton avenir, c'est la nuit ». (HP, p. 286) Autant de lieux figurant le vide que la vitesse creuse peu à peu autour du protagoniste, mais également l'inertie qui le guette. Car le pôle nord, c'est là où le magnétisme n'opère plus, le seuil au-delà duquel il n'est plus possible de continuer. Quant au désert, il est la négation de tout horizon (« l'horizon négatif », pour reprendre l'expression de Paul Virilio) depuis que les « tombeurs de record » en ont fait le lieu par excellence où explorer « la vitesse pure²⁴² », c'est-à-dire la vitesse qui nous cloue au sol davantage qu'elle nous fait nous élaner. *L'Homme pressé* comporte d'ailleurs l'une de ces histoires de recordmen que la recherche des hautes vitesses

²⁴² *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 206. À propos du désert et des « tombeurs de vitesse », voir le chapitre éponyme de l'ouvrage de Virilio.

conduit à l'inertie. Il s'agit de l'histoire du commodore Swift, célèbre pilote américain qui, pour avoir recherché désespérément les conditions idéales pour s'élancer – qualité du sol et de l'air, direction et vitesse des vents, etc. –, s'est condamné à demeurer inerte au fond de son bolide, dans un état d'éternelle attente. Le roman de Morand abonde en anecdotes de ce genre, c'est-à-dire en paraboles visant à montrer que la mobilité extrême, la quête éperdue des hautes vitesses ne sont pas de l'ordre du mouvement, mais du point mort, de la plus totale inertie.

C'est lors de son voyage à New York que Pierre Nioxe connaît la véritable inertie, ce qui peut d'abord nous étonner dans la mesure où nous aurions pu nous attendre à ce que cette ville survoltée ait au contraire un effet tonifiant sur lui. Mais ce serait oublier que l'homme pressé ne peut s'épanouir dans un endroit qui bat au même rythme que lui, qu'il vit précisément du « désaccord entre [son] rythme et celui de [son] milieu » (HP, p. 17), comme nous l'avons dit précédemment. C'est ainsi qu'après avoir été séduit un court instant par la fébrilité new-yorkaise, par « le confortable galopant d'outre-Atlantique » (HP, p. 294), l'homme pressé ne tarde pas à retomber dans sa torpeur habituelle ; il se sent au point mort comme jamais il ne s'est senti auparavant, projetant alors sa léthargie sur celle qu'il reconnaît dans la société américaine : « Les États-Unis sont le plus grand atelier de chômage du monde. [...] Un New-Yorkais est toujours libre pour les repas. Toutes les Américaines se meurent d'ennui. » (HP, p. 294) C'est qu'au contact de la vie new-yorkaise, l'homme pressé découvre à quel point la vitesse est relative : « l'Amérique [lui paraît] lente parce qu'il y

règne un seul et unique tempo²⁴³ », écrit Robert Dion à propos de *L'Homme pressé*. Dès lors, Nioxe se trouve en proie à un nouvel accès de frénésie de mouvement qu'il ne parvient plus à calmer autrement qu'en étant, précisément, « en mouvement ». C'est ainsi qu'on le verra passer d'un véhicule à l'autre, gagnant chaque fois en vitesse, mais également en inertie : « C'est vraiment curieux, pensait Pierre : j'ai pris successivement un omnibus, un express, une auto rapide et un avion dernier cri, c'est-à-dire que j'ai chaque fois augmenté l'allure et plus je file, plus les choses paraissent s'immobiliser. » (HP, p. 301) Voilà que pour l'homme pressé, la vitesse « devient un *destin* en même temps qu'une *destination* », comme le dit Paul Virilio qui ajoute : « nous n'accédons qu'à l'accélération.²⁴⁴ » Autrement dit, il n'y a plus d'autre « destination » pour l'homme pressé que la vitesse, le goût de l'ailleurs, d'un horizon quelconque que l'on retrouvait encore chez Mirbeau, par exemple, cédant ici la place à un simple désir d'emprunter un mode de déplacement, quel qu'il soit. Train, taxi, avion, qu'importe, l'essentiel pour l'homme pressé est de se sentir enlevé, « étreint par une puissance que justifie une nécessité suprême » : celle de courir devant, voire de « préexister » au moment présent (HP, p. 298). Aussi, ce n'est pas un hasard si la crise cardiaque de Pierre se produit tout de suite après cette escalade de la vitesse ; elle est la concrétisation de cette « envie de montagnes russes, de souffle coupé, de vide dans l'estomac » (HP, p. 95) qui l'a tenaillé tout au long de sa vie, en même temps que le point limite, le seuil au-delà duquel le compteur retourne à

²⁴³ Robert Dion, *La machine humaine à l'épreuve de la vitesse : L'homme pressé, de Paul Morand, Tangence*, no 55 (septembre 1997), p. 104. Il s'agit d'un numéro tout entier consacré au thème de la vitesse en littérature.

²⁴⁴ *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 40.

zéro. Le récit se ferme ainsi sur l'image du protagoniste qui, à la suite de l'infarctus qu'il a eu à New York, se voit confiné à domicile, restreint à un minimum d'efforts physiques en raison de son cœur qui menace à tout moment de flancher. Celui qui vivait à un train d'enfer se voit alors soudainement ramené à une cadence de vieillard, vivant prématurément (il n'a que la mi-trentaine) l'expérience de la lenteur qui accompagne la vieillesse et qui annonce la mort. Dernière parabole de l'inertie que comporte le roman au terme duquel la morale semble claire : la vitesse n'a servi à Pierre Nioxe qu'à gagner son terminus avant les autres, ou à dérouler son « ruban de vie » plus rapidement que les autres, suivant le mythe célèbre du fil de la destinée dont seules les Parques sont maîtresses, et que rappelle fort à propos Robert Dion quand il écrit : « [...] il semble que le temps gagné soit, en définitive, perdu : chacun disposerait d'une longueur donnée de "ruban de vie", et la durée de l'existence tiendrait à la vitesse de déroulement de ce ruban. [...] Le précurseur, celui qui "court devant", ne saurait somme toute se prévaloir que du privilège de finir sa course avant les autres et n'aurait pas le loisir de courir une plus longue distance.²⁴⁵ »

À considérer la façon dont la vitesse y est dépréciée – elle est synonyme de gaspillage et conduit le protagoniste au point mort, à l'inertie –, on pourrait croire que *L'Homme pressé* marque la fin de l'enthousiasme de Morand à l'égard de cette vitesse qu'il a chérie tout au long de sa jeunesse de sportsman et de globe-trotter infatigable. Or il n'en est rien. Comme le montre Robert Dion,

²⁴⁵ « La machine humaine à l'épreuve de la vitesse : *L'Homme pressé*, de Paul Morand », *op. cit.*, p. 102.

l'auteur des *Champions du monde* continue avec *L'Homme pressé* de puiser dans « l'imaginaire de l'énergie, imaginaire largement sollicité par la droite européenne des années 1920 et 1930²⁴⁶ », en associant Pierre Nioxe au héros sportif, au chef de guerre et à la machine, c'est-à-dire à la vitesse brutale et conquérante que célébraient les futuristes. En fait, ce n'est peut-être pas tant la vitesse en elle-même qui est pointée du doigt dans *L'Homme pressé* que l'incapacité de son héros d'en faire quelque chose. C'est en tout cas ce que semble dire ce passage du roman où Nioxe se voit interpellé par son « ange libérateur », cette petite voix intérieure qui veut le mettre en garde contre la tentation de se fixer, de s'installer et qui se fait entendre au moment où il sent naître en lui les premiers signes de son amour pour Hedwige :

Attention ! [...] tu t'embarques aujourd'hui dans une voie qui n'est pas la tienne, où tu n'auras que peines et déceptions ; tu as reçu de moi un don pittoresque et qui pourrait être sublime si tu avais une once de génie (cette once de génie qui te manque). Cet instinct noble qui te tire de la cohue des humains, cette aisance pratique à te mouvoir vite et seul au milieu de l'empâtement général, tout cela tu vas le perdre si tu t'intéresses aux dames. (HP, p. 95)

Pierre considérerait donc comme un « don » sa disposition à aller vite – autre topos de l'imaginaire romantique –, et s'il échoue à la fin, c'est qu'il n'a pas su employer ce don à bon escient. En d'autres termes, on pourrait dire que Pierre n'a pas eu « l'once de génie » nécessaire pour transformer une disposition singulière en une vocation, en une destinée, à la manière par exemple des héros sportifs et des grands conquérants auxquels il se plaît à s'identifier. À Placide qui s'apprête à raconter à Hedwige les hauts faits de son mari, l'homme pressé dit : « tu vas lui

²⁴⁶ « La machine humaine à l'épreuve de la vitesse : *L'Homme pressé*, de Paul Morand », *op. cit.*, p. 101.

expliquer en quoi je ressemble à Napoléon. » (HP, p. 185) Certes, la vitesse fait faire de bons coups à Pierre – notamment dans sa profession d'antiquaire où, dit-il, « il faut faire vite [...] comme dans le reste. » (HP, p. 16) C'est également elle qui lui permet de mettre la main sur la chartreuse du Mas-Vieux et de cumuler autant de conquêtes féminines. Mais tout cela, Pierre l'a obtenu comme malgré lui. Il le doit bien davantage à son flair (ou à quelque aptitude inconsciente à saisir l'occasion qui passe) qu'à un véritable esprit de conquête. Bref, pour le dire simplement, il aura manqué à Pierre un but à sa hâte. Car à quoi sert d'aller vite s'il n'y a pas de terme désiré ou d'objet à conquérir ? C'est d'ailleurs précisément cette absence de quête qui fait s'intéresser le docteur Regencrantz au cas de Pierre : le fait que la vitesse de ce dernier ne soit tendue vers aucun but, que son mouvement s'affirme dans sa plus pure gratuité : « C'est seulement en proportion de l'inutilité de vos gestes et dans la mesure où l'esprit en vous s'efforcera d'agiter la matière, que vous mériterez de passer à l'œuvre d'art ou au carnet de clinicien [...]. » (HP, p. 19) L'homme pressé a ainsi l'inutilité d'une œuvre d'art ; il a « la beauté de la vitesse²⁴⁷ », comme le dit Robert Dion en reprenant le fameux mot de Marinetti. Or, nul ne voudra reconnaître en Pierre cette beauté qui fait des bolides de course, des usines et des grands ports des œuvres d'art aux yeux des modernistes. Son étrange singularité restera ignorée : « Et personne ne saurait jamais combien il avait pu aller vite ! [...] On ne lui aurait aucune reconnaissance des efforts qu'il avait faits pour être toujours plus dextre et plus léger. » (HP, p. 323)

²⁴⁷ « La machine humaine à l'épreuve de la vitesse : *L'Homme pressé*, de Paul Morand », *op. cit.*, p. 101.

Évoquer la mobilité intransitive de l'homme pressé, la « beauté » de sa vitesse, ne peut faire autrement que nous ramener à l'esprit d'Albertine, l'héroïne proustienne. Comme dans le cas de cette dernière, la mobilité incessante de l'homme pressé est ce qui le rend énigmatique aux yeux des autres : « vous êtes pour moi un véritablement vrai sphinx », lui dit le docteur Regencrantz (HP, p. 19), tandis qu'Hedwige lui demande : « Qui êtes-vous, Pierre ? » (HP, p. 181) Sur le plan de la représentation, l'homme pressé est un personnage qui, tout autant qu'Albertine, ne se laisse pas saisir de face, de manière franche. Si l'on a vu que l'héroïne proustienne se présente généralement de profil, ou se donne dans le roman tel un profil qui passe, on pourrait dire de l'homme pressé qu'il se présente, quant à lui, généralement de dos. Cette image de l'homme pressé vu de dos est celle qui, dans l'esprit d'Hedwige, résume le mieux son mari : « Comme elle le connaissait ce dos ! Combien lui étaient familières ces épaules défilées, cette allure démanchée, ces bras de chef d'orchestre ! Maintenant, il n'était pas plus gros qu'un lièvre. L'instant suivant, il ressemblait à un vibrion fugace. Parmi les taxis, les autobus, les cyclistes, dans une rue emportée, roulante, dégringolante, elle suivait clopin-clopat la trace de l'homme pressé qui avait disparu. » (HP, p. 275) D'ailleurs, c'est sur la vision du dos de Pierre que se ferme le roman : « Il haussa les épaules, tourna le dos et redescendit l'escalier. » (HP, p. 332)

Comme Albertine, l'homme pressé ne tient pas en place : « [...] il ne part jamais, il s'éclipse ; il ignore les transitions, ne pratique que la disparition²⁴⁸ », ainsi que l'écrit Robert Dion dans un propos qui vaut également pour la fugitive proustienne. Ce côté vaudevillesque de Pierre Nioxe, ce régime d'entrées et de sorties fulgurantes dans lequel il se maintient et qui rappelle aussi celui qui caractérisait les personnages des frères Goncourt, est ce qui permet à Daniel-Henri Pageaux de dire que « ce n'est pas vers la nouvelle qu'il [faut] tirer *L'Homme pressé*, mais plutôt vers le théâtre.²⁴⁹ » En effet, le protagoniste de *L'Homme pressé* est d'entrée de jeu qualifié de « comique » par le docteur Regencrantz : « à l'origine de nos relations de ce soir est une scène qui se caractérise comme essentiellement comique. » (HP, p. 18) Il est vrai que la hâte de Pierre donne lieu dans le roman à plusieurs scènes bouffonnes dignes de la farce et du théâtre de boulevard, telle la sortie au restaurant en compagnie des sœurs Boisrosé, où Pierre bouscule les services et fait voler les plats au grand désespoir des serveurs estomaqués devant tant d'irrespect vis-à-vis du « raffinement silencieux » et des « mœurs douces que des générations de Parisiens s'étaient appliqués à perfectionner. » (HP, p. 102) Mais plus essentiellement, le théâtre apparaît dans *L'Homme pressé* comme une façon de tirer le héros du côté de la machine, dans la mesure où, bien avant le robot et l'homme pourvu de prothèses de nos sociétés technologiques, l'acteur est un être « machiné » et plein de trucages, à l'instar de celui dont Pierre s'est inspiré pour aller plus vite : « Pierre avait appris de bonne

²⁴⁸ « La machine humaine à l'épreuve de la vitesse : *L'Homme pressé*, de Paul Morand », *op. cit.*, p. 101.

²⁴⁹ Daniel-Henri Pageaux, « Notice de *L'Homme pressé* », dans Paul Morand, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1471.

heure la leçon des irrptions fulgurantes de Fregoli, sur la scène de l'Olympia, et se rappelait ses admirations enfantines quand l'artiste génial surgissait côté jardin en chef d'orchestre, disparaissait sans cesser de monologuer, pour réapparaître côté cour trente secondes plus tard en décolleté [...]. » (HP, pp. 67-68) Suivant l'exemple de cet acteur, Pierre développe ainsi une « série d'inventions » pour gagner du temps : « col attaché à la tunique, bottes pleines de talc enfilées sans chaussettes ; il couchait d'ailleurs presque habillé. » (HP, p. 68)

On pourrait dire que là s'arrêtent les similitudes entre l'homme pressé et l'héroïne proustienne, qui n'a évidemment rien de mécanique et qui, tant sur le plan de la représentation que de l'intériorité, est un personnage d'une ampleur infiniment plus grande que celui de Pierre Nioxe. À cet égard, nombreux sont les critiques qui ont reproché à Morand le manque « d'épaisseur » de sa créature, le fait que son homme pressé n'a « à proprement parler [pas] de psychologie ou même de caractère²⁵⁰ », comme le pense entre autres Jean Richer. Il est vrai que, par bien des aspects, Pierre Nioxe relève du pantin, de la caricature, voire de la simple trouvaille ludique. Il apparaît moins comme un être singulier que comme une abstraction ou, plutôt, comme un plan de personnage qui ne comporterait encore qu'une seule qualité : la hâte, le fait d'être pressé.²⁵¹ Il nous apparaît que Morand s'est non seulement refusé à développer son personnage dans l'ordre de

²⁵⁰ Jean Richer, « L'obsession de la vitesse comme Erinye », *Corps écrit*, Paris, Presses universitaires de France, no 24, (décembre 1987), p. 92. Il s'agit encore là d'un numéro entièrement consacré à la question de la vitesse.

²⁵¹ Avec tout ce que cela doit comporter de ludique pour un romancier. À cet égard, on notera que Morand s'est prêté de nouveau à cet exercice qui consiste à représenter un personnage n'ayant qu'une seule qualité avec le protagoniste muet de *Tais-toi*, un roman de 1965.

la psychologie ou de l'intériorité mais que, plus encore, il a cherché à en faire le type le plus abstrait possible. En témoigne par exemple la panoplie de surnoms servant à désigner l'homme pressé – Pierre Nioxe, c'est l'« homme-éclair », l'« homme-instantané », le « mangeur d'espace », ou encore « l'homme électrique » –, surnoms qui ne contribuent pas à l'approfondissement du personnage, mais, au contraire, à le « résumer » en une série de formules synthétiques, de principes : l'éclair, l'immédiateté, la vitesse, etc. Mais que l'homme pressé soit simplifié à l'extrême, qu'il soit réduit bien souvent à n'être qu'un simple schéma ou plan de personnage diminue-t-il pour autant sa valeur de personnage ? Nous pensons au contraire que l'homme pressé fournit un exemple fort de cette pathologie nouvelle qu'est le besoin de mouvement incessant, cette bougeotte mystérieuse dont est pris de façon permanente l'individu depuis que les moyens de transport rapides en ont fait un être constamment déporté, déplacé, un éternel nomade, mais aussi un nouveau type de sédentaire, comme nous allons le voir à présent. C'est par ce qu'il nous révèle du monde moderne que l'homme pressé nous apparaît comme un véritable personnage de roman, c'est-à-dire comme une création donnant à comprendre les virtualités contenues dans ce monde.

3.8 Quand nomadisme et sédentarité se confondent, le centre comme « pôle d'inertie »

La fréquentation quotidienne des moyens de transport et le régime de déplacements incessants auquel se trouve soumis l'individu d'aujourd'hui ont fait

en sorte que l'une des réalités les plus sûres est, pour lui, celle des déplacements. Mais dès lors que nous assistons à ce que nous pourrions appeler un nomadisme généralisé, ne sommes-nous pas en droit de parler aussi d'une nouvelle forme de sédentarité, si tant est que l'individu moderne semble avoir pratiquement « élu domicile » dans les transports ? C'est ce que remarquait déjà Gaston Rageot en 1928, à savoir que le « besoin de pérégrination » constante de l'individu d'aujourd'hui a brouillé jusqu'à presque l'abolir la frontière entre nomadisme et sédentarité :

Mais le plus curieux est de constater que, la civilisation ayant eu pour premier effet de rendre l'homme partout sédentaire, les moyens dont il dispose aujourd'hui ont pour résultat de le rendre partout nomade : c'est d'observer comment, devenu chronique, le besoin de pérégrination, en se généralisant, a créé une mentalité réellement nouvelle, ayant fini par instituer, dans le déplacement même, la fixité de la vie. Il y a des voyageurs qui ne savent plus qu'ils voyagent, des nomades qui n'ont pas d'autre chez soi que les paquebots et les palaces.²⁵²

C'est suivant la même idée que Jacques Nathan peut affirmer du monde romanesque décrit par Paul Morand qu'il est « plus monotone à la limite que celui des sédentaires²⁵³ », dans la mesure où les voyageurs-éclairs, les hommes pressés et autres individus atteints de la bougeotte chronique qu'il met en scène en arrivent effectivement, au fil de leur récit, à un sentiment de surplace, à une monotonie que n'aurait peut-être pas éprouvée aussi fortement celui qui se serait confiné à son domicile. C'est ainsi qu'au terme de son récit, alors qu'il se trouve en proie à une agitation de plus en plus incontrôlable, à un besoin de mouvement

²⁵² *L'Homme standard*, op. cit., p. 113.

²⁵³ *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, op. cit., p. 146.

qu'il n'arrive plus à calmer autrement qu'en étant, précisément, en mouvement, Pierre Nioxe se condamne à tourner en rond autour de New York : « Vers où suis-je poussé par un besoin profond ?... évidemment, d'abord vers une gare ; un train, n'importe lequel ! Le train de ceinture ? Tourner à l'infini autour de New York? » (HP, p. 296)

Dans la mesure où c'est à New York que l'homme pressé connaît son accès d'agitation le plus aigu, un phénomène propre à la grande ville vient peut-être contribuer à l'état d'inertie dans lequel il se trouve plongé à ce moment-là : l'attrait pour le centre, le centre-ville en l'occurrence qui, parce qu'il exprime l'idéal de l'être indivis et non-dispersé, « quelque chose comme l'être même, la présence même de ce qui n'est jamais donné que partagé, divisé, épars²⁵⁴ », comme l'écrit Sylviane Agacinski, peut devenir un « pôle d'inertie²⁵⁵ », selon l'expression de Paul Virilio. Inatteignable parce que partout et nulle part à la fois, le centre « nous fait marcher », au sens paradoxal qu'il nous induit en erreur en nous faisant tourner en rond, en nous faisant faire du surplace, en même temps qu'il nous invite, par l'irrésistible force d'attraction et le dynamisme dont il semble garant (c'est là la fonction tonique du centre), à nous mouvoir. De cette attraction malsaine que peut exercer le centre sur un individu, *L'Éducation sentimentale* – que l'on peut considérer d'ailleurs comme le pionnier des romans urbains, des récits d'errance dans la ville – offre un bel exemple. Or, comme on l'a vu dans notre analyse du roman, c'est Mme Arnoux qui a valeur de centre dans

²⁵⁴ « Chefs-lieux », *La Ville inquiète*, op. cit., pp. 192-193.

²⁵⁵ *L'Inertie polaire*, op. cit., p. 39.

ce récit, et même de centre-ville aux yeux de Frédéric qui organise tous ses déplacements en fonction de l'endroit où sa bien-aimée se trouve. *Manhattan Transfer*, le célèbre roman de John Dos Passos paru en 1926, fournit également une belle illustration de la façon dont le centre-ville peut se révéler un « pôle d'inertie ». En effet, parmi la multitude de figures qui composent ce roman urbain, on retrouve celle de Bud, jeune campagnard qui, aussitôt débarqué à New York pour trouver du travail, se fait naturellement indiquer le centre-ville : « Marchez l'espace d'un block, dans la direction de l'est, puis tournez dans Broadway et vous arriverez en plein centre si vous marchez assez longtemps²⁵⁶ », lui dit un passant qu'il interroge. Mais en dépit de sa force d'attraction grandissante – « Si je pouvais avancer plus dans le centre...²⁵⁷ », se dit à un moment Bud –, il s'avère rapidement que le centre est une chimère, un point aveugle dans la ville autour duquel Bud se condamne à tourner incessamment et ce, jusqu'à ce que sa quête le conduise à un constat de non-lieu, à un sentiment d'inertie. À la veille de se jeter du haut du pont de Brooklyn, Bud n'arrive plus qu'à répéter : « j'ai plus rien à aller nulle part²⁵⁸ ». Si l'inertie de ce personnage vient de ce que le centre lui est foncièrement refusé, demeure à ses yeux un point inatteignable, mais dont la force d'attraction n'en est pas moins grande, l'inertie de George, un autre protagoniste du roman, résulte du phénomène inverse. Désabusé de son existence new-yorkaise et de sa profession d'avocat, George

²⁵⁶ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, traduit de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1929], p. 10.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

considère néanmoins comme impossible l'idée de sortir du centre (entendre ici la ville de New York qui est à ses yeux le centre du monde, le seul endroit où il lui est possible de vivre). Il est retenu fatalement par sa force d'attraction : « Ce qu'il y a de plus terrible quand on ne peut plus supporter New York, c'est qu'on ne sait pas où aller. C'est le sommet du monde. La seule ressource est de tourner en rond, comme un écureuil dans sa cage.²⁵⁹ »

Qu'il s'agisse des voyageurs de *A.O. Barnabooth*, dont le périple se solde par un constat de non-lieu, par un sentiment de retour à la case départ, ou de l'homme pressé qui, au terme d'une inlassable quête de vitesse, se voit condamné à tourner en rond, ces différents cas tendent tous à montrer que la passion pour la vitesse et pour les déplacements incessants ne mène au final qu'à la déroute et à l'inaction, à l'inertie. Partant de là, n'y a-t-il donc pas de « salut » et d'aventure possibles pour l'individu avide de déplacements et de vitesse ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas un moyen de contrer la vitesse dans ses effets les plus dévastateurs sur l'existence sans pour cela être obligé de renoncer au mouvement ? Dans la mesure où l'inertie des personnages que nous avons étudiés ici résulte de leur passion malade pour la vitesse, de leur incessant besoin de mouvement, il paraît raisonnable de chercher la solution au problème de l'inertie du côté de ce qui se trouve à l'opposé de la célérité moderne : la lenteur. En effet, l'exemple de Valéry Larbaud – entendre ici l'écrivain Larbaud, le grand voyageur qu'il était – montre qu'en se réfugiant dans la lenteur, c'est-à-dire dans une mobilité modérée, voire dans une certaine immobilité qui, cependant, n'est pas synonyme d'inertie,

²⁵⁹ *Manhattan Transfer*, op.cit., p. 274.

il est possible de renouer avec ces réalités que la célérité moderne, si elle n'a pas eu pour résultat de les abolir complètement, a du moins contribué à rendre de plus en plus insignifiantes : les distances, la durée et l'étendue dans ce qu'elles ont de plus concret.

3.9 Les pratiques ou jeux d'espace de Valery Larbaud : quand l'immobilité n'est pas synonyme d'inertie

De façon générale, *Jaune bleu blanc*, le recueil d'écrits de voyage que Valery Larbaud publie en 1927, se place sous le signe du retour : celui au domicile parisien. Dès les premières lignes de « Paris de France », le texte en ouverture du recueil, Larbaud évoque la figure d'Ulysse, le célèbre voyageur qui, « après la tempête, après la fluctuation », a su puiser « des forces et de l'espoir dans son cher cœur²⁶⁰ » pour effectuer son retour. (JBB, « Paris de France », p. 13) Car à celui qui s'est tant consacré aux voyages, ou qui a décidé, comme Larbaud, de se « lancer dans une vie plus large, plus compliquée, plus risquée, plus colorée que celle qu'avaient menée la plupart de [ses] aînés » (JBB, « Paris de France », p. 24), il faut effectivement beaucoup de force pour se résoudre à rentrer au bercail. Comment amorcer un tel mouvement de repli ? Mais d'abord, comment peut-on en arriver à souhaiter un tel rétrécissement de son horizon ? C'est que le voyage, s'il est un enrichissement, une augmentation de soi – de par les multiples existences que le voyageur est appelé à mener au sein des divers

²⁶⁰ Publié en 1927, *Jaune bleu blanc* réunit des textes qui ont paru d'abord au sein de diverses revues, telles *Commerce* ou *La Revue de Paris*. À noter que les prochaines références à cet ouvrage, signalées au moyen de l'abréviation JBB, seront chaque fois suivies de la mention du titre du texte de *Jaune bleu blanc* dont il est question.

pays qu'il visite –, est aussi une expérience de la dispersion, comme le constate Larbaud quand il se demande : « Me serais-je, à force de vouloir être libre et détaché, complètement dispersé ? » (JBB, « Paris de France », p. 26) D'où le constat d'un certain gaspillage au sortir de ces années de voyages, une impression d'avoir perdu son temps à multiplier les aventures de par le monde car, se demande encore Larbaud une fois réinstallé dans son domicile parisien : « ce butin de souvenirs, du moment que je ne peux le partager avec personne ici, n'est-ce pas comme si je ne le possédais pas ? » (JBB, « Paris de France », p. 26) C'est en effet un trait essentiel du voyage, mais également ce qui en fait tout le drame aux yeux de Larbaud, que ce manque de continuité entre les multiples existences menées au sein des divers pays, ou ce hiatus profond qui fait de chacune d'entre elles des existences isolées, fatalement séparées les unes des autres : « Ne pouvoir se rappeler ces existences variées, dispersées, qui ne communiquent pas entre elles, entre lesquelles nous sommes l'unique lien, me paraît une chose affreuse. » (JBB, « Lettre de Lisbonne », p. 258)

Pour lutter contre cette fragmentation et ce gaspillage de soi qu'occasionnent les voyages, Larbaud va s'attacher tout au long de sa vie à des centres ; centres géographiques, points fixes où le voyageur est à même de consolider son être et qui, par là, lui servent à lutter contre « la dispersion cosmopolite²⁶¹ », comme l'écrit Adrien Goetz. Plusieurs lieux ont eu valeur de centre pour le voyageur Larbaud, comme le Bourbonnais par exemple, son

²⁶¹ Adrien Goetz, « L'idée de centre chez Valéry Larbaud », *Espaces et temps de l'humanisme*, Auguste Dezalay et Françoise Lioure (dir.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 1995, p. 16.

« pays » natal qu'il part explorer dans *Allen* et qui est, par surcroît, la région la plus au centre de la France, ou encore le « moulin d'Inigo Jones » qui, s'il « n'est pas tout à fait le centre de l'Angleterre » (JBB, « Le moulin d'Inigo Jones », p. 43), nous dit Larbaud, en est le « Cœur » (JBB, « Le moulin d'Inigo Jones », p. 48). Mais entre tous les centres élus par Larbaud au cours de sa vie, Paris est celui qu'il chérit par-dessus tout, pour être la ville qu'il a le plus fréquentée et celle vers laquelle il se sent constamment rappelé. Or, ce centre qu'est Paris ne constitue pas pour Larbaud ce que New York constitue par exemple pour certains personnages de *Manhattan Transfer* et pour celui de *L'Homme pressé* : un pôle d'inertie. Il n'est pas question pour lui de faire de Paris un endroit où se cantonner, auquel il se sentirait enchaîné. Au contraire, Paris a pour fonction de l'accompagner dans ses déplacements à travers le monde ; c'est un point focal qui relie entre elles toutes les villes qu'il a visitées : « [...] villes toutes situées dans le même pays, écrit Larbaud, et [qui] ne forment avec Paris qu'une seule ville dont Paris est le centre. Et cela non pas théoriquement, mais réellement en nous [...]. » (JBB, « Paris de France », p. 37) Ainsi, aux yeux de Larbaud, les voyages n'ont de signification que par rapport à ce centre mobile qu'est Paris. Qui plus est, ils ne gagnent à être effectués que dans la perspective de retours périodiques à son domicile, celui que l'auteur de *Fermina Márquez* appelle fort significativement la « cabine du Navire d'Argent » (situé rue du Cardinal Lemoine, dans le 5^{ème} arrondissement de Paris), comme pour dire sa volonté de demeurer dans le mouvement même une fois réinstallé.

Le manque de continuité inhérent au voyage, ou ce qui fait de lui une expérience de la dispersion et de la fragmentation de soi, Larbaud en prend tout particulièrement conscience au moment du trajet, cette durée singulière à propos de laquelle il écrit dans « Paris de France » :

J'ai songé au trajet, à ces nombreuses heures de chemin de fer et de bateau, et, elles m'apparaissent comme une tâche à accomplir, comme la rançon qu'il faut payer pour retrouver le milieu auquel ces souvenirs appartiennent et qui est le seul où ces souvenirs pourront être modifiés et l'histoire qu'ils forment aboutir à une conclusion. Ma vie interromptue ici, et là, et là-bas : laquelle reprendre, à laquelle donner suite ? » (JBB, « Paris de France », p. 26)

Si le trajet accentue d'une certaine manière le hiatus qu'il peut y avoir entre une vie laissée à un endroit et celle reprise à un autre – en nous faisant éprouver de façon cruelle la distance d'avec ce qui nous sépare –, il est en même temps, selon Larbaud, le lieu par excellence où combler ce hiatus. Cette idée que le trajet est une « tâche à accomplir » pour combattre la dispersion et la fragmentation de soi occasionnées par les voyages, que le trajet est le seul lieu où les « souvenirs pourront être modifiés et l'histoire qu'ils forment aboutir à une conclusion », est précisément ce qui fait le sujet de *Mon plus secret conseil...*, récit dans lequel un jeune homme du nom de Lucas Letheil profite du trajet Naples-Tarente pour faire le point sur sa relation avec les deux femmes qu'il aime : Isabelle, une jeune femme que Lucas a rencontrée à l'occasion d'un retour à son domicile parisien, et Irène, la riche héritière d'une maison de change dont il s'est épris en Italie quelques mois plus tôt. Désireux de mettre fin à sa relation de plus en plus tumultueuse avec Isabelle, Lucas profite du sommeil de celle-ci pour prendre la clé des champs, envisageant d'abord le « direct Naples-Tarente » comme un

simple moyen de fuite – une « machine à le séparer d'Isabelle²⁶² » –, avant de prendre conscience de toutes les ressources qu'il peut tirer de ce trajet :

Nous avons donc mieux à faire qu'à laisser agir le temps : nous pouvons l'aider à nous guérir. Et cela, en étant très attentifs à ce qui nous entoure, aux objets immédiats, au décor, au paysage. Un voyage de dix heures d'une mer à une autre mer en traversant la ligne de partage des eaux, se dit en lui-même Lucas, offre un riche assortiment d'impressions, auxquelles il suffit de s'abandonner pour en tirer un *temps intérieur beaucoup plus long* que celui que représenteraient dix heures passées dans une chambre qu'on connaît au point de n'avoir plus conscience de ses différents aspects.²⁶³

Mis au service de l'introspection, accompli en vue d'un certain bilan, le trajet s'avère ici une plage de durée féconde et, qui plus est, le lieu d'une véritable expérience existentielle. Arrivé à destination, Lucas sait qu'il ne reviendra pas sur le chemin parcouru, tant au sens littéral du terme que par rapport à sa décision de rompre avec Isabelle.

À l'heure des moyens de transport rapides, dès lors que la brièveté des intervalles entre les lieux visités fait en sorte que « les plus lointains voyages [ne sont] plus guère que des entractes...²⁶⁴ », comme le dit Paul Virilio, nous pourrions penser que c'est précisément cette possibilité qui se trouve menacée : celle de mettre le trajet au service de l'introspection, de faire en sorte qu'entre le départ et le retour, les souvenirs aient encore le temps de s'organiser en une « histoire » et ainsi « aboutir à une conclusion », pour reprendre les mots de Larbaud. Plus encore, c'est la possibilité de désigner un avant et un après du

²⁶² Ce récit forme avec *Beauté, mon beau souci...* et *Amants, heureux amants...* un ensemble de trois courts romans que Larbaud publia en 1923. *Mon plus secret conseil...*, *op. cit.*, p. 751.

²⁶³ *Ibid.*, p. 751. C'est nous qui soulignons.

²⁶⁴ *L'Inertie polaire*, *op. cit.*, p. 45.

voyage – ou de distinguer de façon nette le temps du départ de celui du retour – que la célérité des moyens de transport modernes vient menacer. Or, cette réalité qu'est le trajet – réalité niée, biffée par les voyageurs de *A.O. Barnabooth* –, Larbaud s'efforce de la restituer en montrant dans *Mon plus secret conseil...* que si on lui accorde l'attention qu'il mérite, s'il est vécu dans toute sa singularité, même le plus court des trajets peut « [suffire] pour nous réconcilier avec notre destin [...] » (JBB, « Paris de France », p. 28) Qui plus est, l'attention au trajet constitue l'une de ces stratégies ou ruses que nous annoncions plus haut et par lesquelles Larbaud parvient à fabriquer de la lenteur, si tant est que le héros de *Mon plus secret conseil...* affirme qu'il a tiré de son trajet un « temps intérieur beaucoup plus long que celui que représenteraient dix heures passées dans une chambre qu'on connaît au point de n'avoir plus conscience de ses différents aspects.²⁶⁵ »

D'autres pratiques de l'espace ou jeux avec l'espace chez Larbaud participent de la même entreprise : défier la vitesse en trouvant des ruses ou des stratégies pour ralentir le temps et ainsi renouer avec une certaine lenteur perdue. L'une de ces pratiques de l'espace est celle du voyage accompli sur une courte distance. Dans « Paris de France », Larbaud raconte en effet cette « saison de vingt et un jours » qu'il effectua aux « Champs-Élysées considérés comme station thermale » (JBB, « Paris de France », p. 29), et qui, selon lui, servit mieux le dépaysement que n'importe quel voyage effectué à l'autre bout du monde. En effectuant ce « voyage » à Paris et, qui plus est, incognito, Larbaud se trouve à

²⁶⁵ *Mon plus secret conseil...*, op. cit., p. 751.

faire une véritable expérience de la ville qui, dès lors, cesse de n'être pour lui qu'un simple cadre de vie, qu'un simple décor auquel il est habituellement indifférent. Car, dit Larbaud, « pour la plupart d'entre nous le nom de notre ville signifie l'ensemble de nos préoccupations, de nos travaux, de nos relations sociales, et notre vie même, plutôt que notre ville considérée comme extérieure à nous, et puisque cette familiarité et ce mélange de nous et de notre ville nous a rendus à peu près inconscients du détail de son paysage [...]. » (JBB, « Paris de France », p. 29) Aussi, ce n'est pas un hasard si Larbaud affirme qu'« entre les mains d'un écrivain de talent, un de ces sujets [soit un « voyage » accompli à l'intérieur de Paris] pourrait donner un livre de la même lignée que le *Voyage autour de ma chambre* [de Xavier de Maistre] » (JBB, « Paris de France », pp. 30-31), ce qui revient à dire qu'une des façons de renouer avec l'espace serait d'en limiter l'étendue, voire de s'adonner à des pratiques de l'espace de l'ordre du déplacement minimal ou, plus encore, de l'ordre de l'immobilisme. C'est à cela que répond également cette autre pratique de l'espace chez Larbaud qui consiste à créer des mondes en miniature ou à petite échelle, comme dans le récit de « La Grande époque » (une nouvelle des *Enfantines*) où de jeunes enfants refont dans un jardin le monde en miniature. Ils y étendent un réseau de train, façonnent des contrées, se livrent à des affrontements pour la conquête de territoires, etc. De même, nous pourrions reconduire cette fantasmagorie géographique à l'amour de Larbaud pour les petits États – ceux-là même qu'affectionne le marquis de Putouarey dans *A.O. Barnabooth* – qui traduit aussi une volonté de retrouver un espace mesuré.

3.10 La « conversion après la procession », la « vie d'hôtel », le luxe de la lenteur

C'est ainsi qu'à l'époque où paraît *Jaune bleu blanc*, Larbaud commence à se sentir quelque peu las de la vitesse et des voyages (l'essai faisant l'éloge de la lenteur paraîtra en 1930). Certes, le grand voyageur, l'écrivain cosmopolite qu'il est ne cherche pas à se fixer de manière définitive, mais il prend peu à peu conscience du « vain travail de voir divers pays », une expression que Larbaud emprunte à Maurice Scève et qui donne son titre au texte de *Jaune bleu blanc* dans lequel il exprime son besoin de se recentrer sur lui-même, après avoir connu la dispersion et le gaspillage qu'occasionnent les voyages. Ce mouvement de recentrement sur soi, Larbaud l'appelle « la conversion après la procession » :

Ce dégoût de voir du nouveau, ce désintéressement de la curiosité, n'est-ce pas ce qu'on peut appeler la conversion après la procession ? Chaque retour à l'immuable ou à ce qui en donne l'idée serait un mouvement de conversion, comme tout aller vers un objet désiré est un mouvement de procession, un progrès dans la courte hiérarchie de l'homme, et un éloignement (inutile, ou dangereux) de l'Un. Le retour volontaire à l'image de l'immuable serait donc, ou provoquerait, une sorte d'extase. Mais j'emploie ces mots comme les enfants ceux des grandes personnes : je leur donne le sens qui me séduit le plus et il n'y a peut-être aucune idée de mouvement dans les termes de cette ancienne doctrine dont l'étude parfois me tente. » (JBB, « Le vain travail de voir divers pays », pp. 158-159)

En effet, dans ce passage de la procession à la conversion – Baudelaire dirait de « la vaporisation à la centralisation²⁶⁶ » – y a-t-il encore, ainsi que se le demande Larbaud, une « idée de mouvement » ? Ou, au contraire, ce passage marque-t-il chez lui un renoncement définitif au mouvement, une envie d'immobilité, si tant est que l'écrivain affirme que l'idée du retour à « l'Un », à « l'image de

²⁶⁶ « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. » Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 89.

l'immuable » provoque chez lui « une sorte d'extase » ? Nous aimerions proposer que l'état souhaité ici par Larbaud en est un d'entre-deux, c'est-à-dire un état qui se situerait entre le régime de pérégrinations constantes qui caractérise les voyageurs de *A.O. Barnabooth* par exemple, et ce qui serait une immobilité totale, un renoncement définitif au mouvement. En outre, nous aimerions montrer qu'à cet idéal correspond entre autres la « vie d'hôtel », cette vie dont Larbaud fut un adepte notoire et à laquelle il consacre un des textes recueillis dans *Jaune bleu blanc* : « 200 chambres, 200 salles de bains ».²⁶⁷

Parmi les textes que nous retrouvons dans *Jaune bleu blanc*, « 200 chambres, 200 salles de bains » est certainement un des plus difficilement classables, un de ceux auxquels pourrait s'appliquer, ainsi que le suggère Larbaud dans un « prière d'insérer » au recueil, « les noms d'Essai, Traité, Divagation, Esquisse [etc.]²⁶⁸ », tant le ton et la forme varient en cours de route. La première partie prend la forme d'un journal, avec date et lieu de rédaction, et pourrait être de la main de Barnabooth. La seconde consiste en une anecdote hôtelière – celle d'une cliente qui, se faisant passer pour une marquise, est parvenue à séjourner un mois dans un établissement de luxe sans avoir à déboursier le moindre sou –, tandis que la dernière relate un souvenir d'enfance de l'auteur, du temps où, séjournant au Grand-Hôtel du Louvre, le jeune Larbaud devait garder la chambre toute la journée en raison de sa santé fragile. Ce texte témoigne assurément de l'amour

²⁶⁷ Paru pour la première fois dans *La Revue de Paris*, le 1^{er} octobre 1926, pp. 500-516.

²⁶⁸ Ce « prière d'insérer » n'accompagne plus le texte de *Jaune bleu blanc*, mais on peut toutefois en prendre connaissance en consultant l'édition de la Pléiade. Valéry Larbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1250.

que Larbaud porte aux palaces, aux hôtels de luxe, bien qu'il soit le premier à dénoncer la vacuité de la vie qu'on y mène ; « vie à demi-vécue, dit-il, sans caractère, la même sous tous les climats, dans tous les pays [...], elle nous offre toujours les mêmes types dans les mêmes situations. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 197) Partant de là, pourquoi l'hôtel est-il, entre tous, le lieu où Larbaud préfère séjourner durant ses voyages ? Pourquoi ce voyageur exercé préfère-t-il la « vie d'hôtel » (JBB, 200 chambres, 200 salles de bains », p. 196), comme il l'appelle, à celle qu'il pourrait avoir, par exemple, dans la « maison dont nous avons la clé en poche », ou dans la « chambre louée chez des “particuliers” qui nous sont, à la longue, une espèce de famille » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 197) ? D'abord, la vie d'hôtel participe chez Larbaud de la recherche d'un centre, dans la mesure où l'existence qu'on y mène s'oppose à « l'aventure », c'est-à-dire à la dispersion et à la fragmentation de soi qu'occasionnent les voyages. Ainsi, dans un passage où, parlant de lui à la troisième personne du singulier (comme il lui arrive souvent de le faire quand vient l'heure des confidences), Larbaud décrit le séjour à l'hôtel comme un « séjour de paix, d'ordre et de sagesse », et au sortir duquel il lui faut « affronter de nouveau la bousculade, courir où ses désirs le mèneront malgré lui, se gaspiller en des entreprises que son juge intérieur désapprouvera, sourd à l'excuse sans cesse présentée : rattraper le temps perdu. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », pp. 201-202) Pour Larbaud, l'hôtel représente ainsi une espèce de trêve au sein même du voyage, un lieu de repli sur soi, un lieu où ménager ses efforts en vue de retrouver un « ordre », une « paix » intérieure que les voyages viennent

nécessairement troubler. Il est vrai que la vie d'hôtel s'oppose à tout ce que le voyage représente : elle est faite de redondance, de routine creuse et de confort, tandis que le voyage signifie la découverte, la surprise, mais également les risques qu'implique toute sortie loin de chez soi. À cet égard, on notera les nombreuses similitudes qu'il y a entre la chambre d'hôtel et le véhicule moderne. Comme ce dernier, la chambre d'hôtel, nous dit Larbaud, « a un pouvoir isolant presque illimité » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 195). Et comme au sein du véhicule moderne, on s'y sent en retrait du monde : « à l'abri des chocs et des bousculades de la vie active. » (JBB, 200 chambres, 200 salles de bains », p. 198) « On s'y trouve, écrit encore Larbaud, en plein centre de la ville, tellement à l'écart de la ville, de son existence quotidienne qu'on sent bien qu'on n'a pas, qu'on n'aura jamais le droit de dire qu'on l'habite, qu'on y a vécu. Au bout de six mois, d'un an, on y sera aussi étranger qu'au premier jour. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 196) En ce sens, l'hôtel est, au même titre que le véhicule moderne, un lieu du glissement : celui qui y séjourne est libre de demeurer anonyme et, qui plus est, de partir à tout moment : « C'est comme si on restait en gare, toujours à la veille d'un départ définitif. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 196), écrit Larbaud. Or, si Larbaud n'est pas insensible à cet avantage que lui procure l'hôtel – soit la possibilité de conserver son anonymat, de pouvoir séjourner dans un lieu sans y laisser de traces –, ce n'est pas pour cette raison qu'il s'y installe. En fait, il faudrait préciser que la vie d'hôtel chez Larbaud ne résulte pas tellement d'un choix proprement dit, qu'elle lui est un compromis. L'hôtel est le lieu qu'il a trouvé pour « concilier le maximum de

sécurité avec le maximum de liberté que comporte [son] état » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 198), ou cet « état intermédiaire entre la vie active et celle de l'homme qui s'est fait porter malade, qui est entré à la maison de santé, au sanatorium, à l'hôpital. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 197) C'est que la vie d'hôtel est associée chez Larbaud à la maladie, à ces heures passées « du côté de l'ombre », à « veiller sur les valides » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 203), sans toutefois que cet état l'empêche de se livrer à son activité d'écrivain :

Et si un passant dans la ville où nous sommes, vient nous voir à l'hôtel, il peut croire que nous avons choisi ce lieu et ce genre de vie pour travailler plus commodément, sans soucis de ménage, sans ennuis de domestiques ; pour mieux « tourner l'épaule à la vie » tandis que nous poursuivons nos études favorites ou que nous essayons de faire, avec de la vérité et nos rêves, un peu de prose française. (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 200)

Si la vie d'hôtel est, pour Barnabooth, une manière de faire le vide, de se maintenir en dehors du monde – en ce qu'il trouve à travers elle les mêmes avantages que lui fournit le véhicule moderne, soit l'isolement, le confort, ainsi qu'une indépendance relative –, elle est au contraire, pour l'écrivain malade, une manière d'y demeurer, de rester en contact avec la réalité qui l'entoure, à défaut de pouvoir y prendre part de façon active. Comme l'écrit encore Larbaud, « le siècle nous reste ouvert ». (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 200) Plus encore, à celui qui manque de force pour continuer à courir le monde, la vie d'hôtel permet un « voyage immobile » car, ainsi que l'écrit Nathalie Froloff, « espace transitionnel et symbole du voyage lui-même ; il [l'hôtel] représente à la fois le départ et le retour ; habiter dans un hôtel donne ainsi l'impression d'être en

train de poursuivre son voyage, d'être nulle part et en même temps au cœur de la ville.²⁶⁹ »

La vie recluse à l'hôtel durant les heures de maladie, Larbaud en a fait l'expérience dès la première enfance, à l'époque où il habitait le Grand-Hôtel du Louvre. Tenu de garder la chambre, l'enfant chétif passait toutes ses journées à contempler depuis la fenêtre l'activité sur la place et sous les arcades du Palais-Royal :

Des jours passaient sur ces foules, sur la ville grande ouverte comme un album inlassablement feuilleté près des hautes fenêtres, jusque sous la dernière clarté du jour, jusqu'à ce qu'on n'y voyait plus. [...] Il vivait sur cette place, la traversait avec les élus de son regard attentif, avec une enfant, une jeune fille de son âge (j'aurais pu les aimer), s'installait dans le fiacre vide, découvert, à caisse jaune et noire conduit par un cocher à livrée beige, et à chapeau haut de forme en toile cirée blanche (ses fiacres préférés), il en descendait juste avant le tournant où le fiacre devenait invisible, et entreprenait une nouvelle traversée de la place, à pied, avec une bande d'ouvrières qui se tenaient par les bras ; il accompagnait une figure exotique jusqu'à l'entrée principale du magasin sous les arcades (va-t-il acheter la peau du lion de 3000 francs ?), passait rapidement en revue la série de visages que lui offrait tout à coup, comme un jeu de cartes déployé dans une main, l'impériale d'un omnibus. (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 213)

Dans ce texte où il se met lui-même en scène, Larbaud montre bien comment la claustration à laquelle il a été soumis durant son enfance fut pour lui la première occasion d'effectuer un « voyage immobile », si tant est qu'il lui était permis de voyager par le regard et par la pensée, de rêver à mille escapades, à mille aventures à travers le spectacle que lui offrait l'activité de la place animée. Pour Larbaud devenu adulte, l'hôtel est encore le lieu d'une réclusion, mais volontaire

²⁶⁹ Nathalie Froloff, « 200 chambres, 200 salles de bains », *Les langages de Larbaud*, Stéphane Chaudier et Françoise Lioure (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 233.

cette fois. Larbaud l'avoue franchement : « Nous aimons la vie d'hôtel ; c'est notre tour d'ivoire. » (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 200) La réclusion à laquelle la maladie soumet l'écrivain apparaît non seulement comme peu contraignante, mais, plus encore, comme le lieu d'une « nouvelle liberté » :

C'est là qu'on fait l'apprentissage d'une nouvelle liberté : le fer n'est plus attiré par l'aimant, l'instinct ne se jette plus sur le plaisir, la flatterie perd son pouvoir sur la vanité, le patron de la barque n'est plus à la merci de l'équipage. On s'exerce, malgré soi, à délibérer, à attendre, à supporter. On dit bien : le patient. Et l'âme, sevrée du monde, grandit en force et en sagesse. (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 203)

Quelle est cette « nouvelle liberté » dont prétend jouir le malade reclus dans la chambre d'hôtel sinon celle de la lenteur ? En effet, à travers la maladie et la réclusion à laquelle celle-ci le contraint, Larbaud renoue avec une temporalité inaccessible aux bien-portants : celle de la lenteur. Car la maladie est une temporalité singulière ; une temporalité non pas rythmée par les obligations extérieures – le travail et le loisir, par exemple –, mais par la visite du médecin, par les soubresauts de la fièvre, par l'espoir de la guérison, bref, par autant de situations qui signifient attente et patience, donc lenteur.

On n'a pas assez souligné à quel point « 200 chambres, 200 salles de bains » comporte de nombreux échos proustiens. En effet, à l'instar de la *Recherche du temps perdu*, le texte prend forme au milieu de la nuit, durant ces heures où l'auteur n'arrive pas à trouver le sommeil. Comment ne pas penser à la *Recherche* en lisant un texte qui commence par ces mots : « Puisque je ne peux dormir [...] ». (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 195) ? Et quand Larbaud fait l'apologie de la vie du « côté de l'ombre », de cette « ombre limpide

où on se voit mieux », (JBB, « 200 chambres, 200 salles de bains », p. 203), nous ne pouvons faire autrement que de penser encore à Proust qui, dans un des rares autoportraits que comporte la *Recherche*, se présente comme « l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres. » (SG, p. 371) Mais, de façon plus générale, c'est dans la solution qu'ils proposent au problème de la vitesse, c'est-à-dire au problème de l'inertie qui en découle, que Proust et Larbaud se rejoignent véritablement. À travers la maladie et la réclusion dans la chambre (qui impliquent toutes deux une certaine immobilité), Proust et Larbaud ont trouvé de quoi faire contrepoids à la vitesse dans ses effets les plus dévastateurs sur l'existence et ce, sans pour autant être obligés de renoncer à cette passion qui leur était commune : celle du mouvement, du voyage. L'immobilité dans laquelle la maladie les a maintenus était une immobilité féconde, une immobilité qui les laissait libres de contempler le mouvement autour d'eux, ou, comme l'écrit Curtius à propos de Proust, « d'accumuler des impressions visuelles sans [qu'ils eussent] à fournir de dépense physique.²⁷⁰ » D'où cette expression de « voyageur immobile » qui pourrait leur convenir à tous les deux.²⁷¹ En effet, au risque de dire une banalité, la *Recherche*

²⁷⁰ « Certes, on ne peut se représenter Proust comme un coureur de grands chemins. Sa santé délicate, à elle seule, lui eût défendu de le devenir. Mais ceci admis, on peut dire que le voyage lui était tout de même la forme de mouvement la plus adéquate, car elle lui permettait d'accumuler des impressions visuelles sans qu'il eût à fournir de dépense physique. » Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, traduit de l'allemand par Armand Pierhal, Paris, Les Éditions de la Revue Nouvelle, 1928, pp. 98-99.

²⁷¹ C'est dans le numéro de *La Nouvelle Revue Française* qui rend hommage à Larbaud en 1957 que Jean d'Ormesson utilise cette expression de « voyageur immobile » à propos de l'auteur de *A.O. Barnabooth* (« Valéry Larbaud ou le voyageur immobile », *op. cit.*, p. 511), tandis que, sans

n'est-elle pas un « voyage immobile », dans la mesure où la chambre du narrateur est le point de départ aussi bien que le point d'arrivée de l'aventure, le lieu fixe depuis lequel s'effectue son voyage dans l'espace et dans le temps ? Leur état a également permis à Proust et à Larbaud de renouer avec une certaine lenteur, dans la mesure où la maladie et la réclusion qui lui est associée relèvent d'une temporalité longue et lente, à l'opposé de la marche pressée du progrès et des technologies nouvelles. En outre, cet état dans lequel se sont maintenus Proust et Larbaud requérait une aisance matérielle qui n'est pas à la portée de tous, la lenteur étant bel et bien devenue un luxe, une des dernières formes d'aristocratie à l'ère de « cette démocratique vitesse »²⁷², comme l'appelle Larbaud dans son essai sur la lenteur.

Mais s'agit-il de véritables solutions ? La reconquête de la lenteur (après la conquête des hautes vitesses) est-elle vraiment réalisable ? De l'avis de Paul Virilio, il est impossible de revenir en arrière, c'est-à-dire de jouer la lenteur contre la vitesse qui serait, pour ainsi dire, un gain définitif :

Aucun homme aujourd'hui n'acceptera de mettre trois jours pour se rendre à Lyon alors que le TGV est là. Dans le TGV, le voyageur peut faire de nombreuses choses auxquelles n'avait pas pensé le concepteur du train, mais il n'est pas libre de régresser. Il y a une fatalité de la vitesse dans la mesure où nous ne sommes pas libres d'inventer une machine à ralentir. Seul l'accident pourrait à la rigueur nous faire ralentir avant que nous n'ayons trouvé la riposte.²⁷³

employer exactement la même formule, Margaret Mein affirme de l'auteur de la *Recherche* qu'il est celui qui sait « faire des voyages sur place ». *Proust et la chose envolée, op. cit.*, p. 15.

²⁷² « La lenteur », *Œuvres, op. cit.*, p. 1049. Dans cet essai, Larbaud montre bien à quel point la lenteur est devenue un luxe quand il évoque cette voiture qui passait devant chez lui tous les matins à vingt kilomètres à l'heure, et dont le passager n'était nul autre que le roi.

²⁷³ Paul Virilio, « Les révolutions de la vitesse », entretien avec Jean de Loisy et Patrick Javault, *La Vitesse*, collectif préparé par la Fondation Cartier, Paris, Flammarion, 1991, p. 20.

Ce n'est pas un hasard si l'avenue suggérée ici par Virilio pour contrer ce que nous pourrions appeler la tyrannie de la vitesse moderne soit précisément celle qu'il nous sera donné d'explorer dans le prochain chapitre. En effet, si la lenteur est l'avenue qu'ont empruntée Proust et Larbaud (de même qu'un certain nombre de personnages proustiens, comme celui de la grand-mère, par exemple) pour se préserver des périls de la vitesse moderne, l'accident est une autre solution au problème de l'inertie. Ce sera l'avenue qu'empruntera Albertine. Alors que le destin de Barnabooth ou de l'homme pressé se trouve pour ainsi dire « annulé » par la vitesse, nous allons voir que celui d'Albertine trouve au contraire un prolongement dans et par l'accident – cette chute de cheval dont elle est victime peu de temps après s'être enfuie de chez le narrateur – qui, paradoxalement, donnera une seconde vie ou une autre vie à ce personnage du passage et de la fuite.

Chapitre 4

Disparition d'Albertine

Notre avenir est dans l'air.
Edgar Allan Poe

4.1 L'accident, ou l'amour sous le signe de la menace

Il y eut collision et jamais collaboration entre les deux sexes [...].²⁷⁴
F.T. Marinetti

L'une des premières impressions que ressent le héros proustien au moment où il aperçoit pour la première fois les jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec, est celle du caractère monolithique et foncièrement impénétrable de ce groupe :

Et cependant, la supposition que je pourrais être un jour l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles [...], que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer, – cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble, que si devant quelque frise antique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires. (AJF, p. 361)

À la vue de cette procession de jeunes filles qui semble faire bloc sur la plage, Marcel pressent qu'il n'aura jamais véritablement accès au monde énigmatique d'où provient Albertine. D'abord voyeur, dans les premiers moments à Balbec, alors qu'il observe les allées et venues des jeunes filles sur la digue, Marcel deviendra par la suite espion, soumettant les moindres déplacements d'Albertine à sa surveillance accrue. Aussi bien dire que tant à l'époque de ses premiers pas au sein de la petite bande qu'au cours de sa relation avec Albertine, Marcel est condamné à occuper une position en retrait, à demeurer toujours à distance de l'objet de son désir qui ne se laisse pas approcher.

²⁷⁴ « Le mépris de la femme », *Le Futurisme*, op. cit., p. 106.

S'il y a des défilés de nature invitante, des défilés auxquels il est aisé de se joindre – que l'on pense aux défilés populaires, aux fêtes dans les rues ou même aux défilés révolutionnaires –, il en est d'autres qui imposent une distance, le défilé militaire ou plus officiel par exemple. Cette dernière forme de défilé qui mobilise l'espace et qui commande à ceux qui s'y trouvent de laisser passer, de s'écarter docilement, est assurément celle à laquelle nous avons affaire avec le groupe des jeunes filles en fleurs. En effet, Albertine et sa bande, dans leur avancée le long de la mer, n'ont aucun égard pour la foule des promeneurs, c'est-à-dire pour ce qui est extérieur ou étranger à leur mouvement :

Telles que si, du sein de leur bande qui progressait le long de la digue comme une lumineuse comète, elles eussent jugé que la foule environnante était composée d'êtres d'une autre race et dont la souffrance même n'eût pu éveiller en elles un sentiment de solidarité, elles ne paraissaient pas la voir, forçaient les personnes arrêtées à s'écarter ainsi que sur le passage d'une machine qui eût été lâchée et dont il ne fallait pas attendre qu'elle évitât les piétons [...]. (AJF, p. 357)

Certes, le dédain, ou ce que Proust appelle « l'inhumanité » de la petite bande peut être d'abord expliqué par ce besoin adolescent qui consiste à vouloir faire « bande à part » (AJF, p. 359). Les jeunes filles doivent imposer une certaine distance pour assurer la cohésion et la survie de leur « groupe ». Mais cela ne saurait suffire à expliquer pourquoi le défilé des jeunes filles en fleurs apparaît aux yeux de Marcel à ce point impénétrable et hostile envers tout ce qui lui est extérieur. En effet, « machine » lancée à toute allure en direction de la foule – et dont « il ne fallait pas s'attendre qu'elle évitât les piétons » –, le défilé des jeunes filles en fleurs se présente d'emblée sous le signe de la menace. Quelle est cette menace? D'où vient-elle? Nous aimerions proposer que c'est à la grande ville que

le groupe des jeunes filles en fleurs doit son caractère menaçant (mais également sa dimension monolithique et impénétrable), ou qu'à partir du moment où le narrateur proustien fait la connaissance de la petite bande, celui-ci s'expose à tous les dangers ou périls inhérents à la vie urbaine, à commencer par cette nouvelle réalité qu'est la menace permanente d'un accident.

Rapportant les propos de Léon Daudet contemplant la grande ville depuis certains belvédères, tels Notre-Dame de la Garde à Marseille ou le Sacré-Cœur à Paris, Walter Benjamin écrit : « De ces promontoires [avoue Daudet], ce qui apparaît le mieux, c'est la menace.²⁷⁵ » Il est vrai que les mutations incessantes qu'a subies la grande ville au XIX^e siècle ont fait en sorte que celle-ci se présente le plus souvent à ses habitants sous le signe de la menace. Lieu d'une expérience inédite et souvent propice au rêve, au merveilleux (c'est l'enchantement du flâneur devant les passages, l'éclairage au gaz ou l'architecture nouvelle par exemple), la ville moderne est surtout appréhendée par Benjamin (et ce, tant par sa lecture de Baudelaire qu'à travers sa propre expérience de citadin) comme un espace d'angoisse et d'inquiétude, en raison notamment de ces nouvelles réalités que sont le coudoisement dans la foule, ou la circulation parmi les piétons et les véhicules, et dont l'épreuve est synonyme de « choc ».²⁷⁶ Ces menaces inhérentes à la ville moderne – flot incessant de piétons, danger de circuler parmi les

²⁷⁵ Cité par Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 123.

²⁷⁶ « Le déplacement de l'individu [dans les grandes villes] s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les étincelles d'une batterie. » « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 179.

véhicules, inhumanité des grandes agglomérations –, nous les retrouvons au cœur même du défilé des jeunes filles en fleurs. Toute la description liminaire du défilé des jeunes filles sur la plage est en effet doublée d'une réflexion sur le rapport problématique du solitaire à la foule, ou de celui chez qui l'« amour déréglé de la foule » (AJF, p. 355) n'a d'égal que la crainte de s'y aventurer. L'étrangeté de la foule, la communion impossible avec elle qui rend, aux yeux de Baudelaire, la passante si inaccessible et si inatteignable, sont des sentiments que le narrateur proustien ressent à l'égard du monde fermé et compact des jeunes filles en fleurs.

Proust insiste à maintes reprises sur la façon dont les jeunes filles, dans leur progression le long de la mer, maîtrisent leurs mouvements (par contraste avec les autres promeneurs de la digue dont la marche est heurtée et saccadée) :

Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu harmonieuses que la circonspecte titubation de leurs voisins, les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses. (AJF, p. 355)

L'extrême fluidité du défilé des jeunes filles en fleurs et l'aisance avec laquelle celles-ci coordonnent leurs mouvements n'ont d'égale que la marche titubante, ridicule, presque débile des autres promeneurs de la digue qui, écrit Proust, « ne savaient pas lever une jambe sans du même coup remuer le bras, tourner les yeux, remettre d'aplomb leurs épaules, compenser par un mouvement du côté opposé le mouvement qu'ils venaient de faire de l'autre côté, et congestionner leur face

[...]. » (AJF, p. 355). Que l'on compare cette description de la marche des promeneurs de la digue à celle que donne Edgar Allan Poe des passants londoniens dans « L'Homme des foules » : « Quand ils étaient arrêtés dans leur marche, ces gens-là cessaient tout à coup de marmotter, mais redoublaient leurs gesticulations, et attendaient, avec un sourire distrait et exagéré, le passage des personnes qui leur faisaient obstacle. S'ils étaient poussés, ils saluaient abondamment les pousseurs, et paraissaient accablés de confusion.²⁷⁷ » Des passants de la nouvelle de Poe, Benjamin dit qu'ils « se conduisent comme des êtres qui, adaptés à des mécanismes automatiques, ne pourraient plus avoir eux-mêmes que des gestes d'automates. Leur conduite n'est qu'une série de réactions à des chocs²⁷⁸ », l'auteur de *Paris capitale du XIX^e siècle* ajoutant au passage que ce mouvement saccadé et mécanique propre aux individus dans la foule s'apparente à celui qui caractérisera le travail à la chaîne. Voilà un propos qui vaut autant pour les passants décrits par Poe que pour les promeneurs de la digue de Balbec, dont la crispation et la maladresse sont bel et bien celles qui caractérisent les individus dans la foule. Les promeneurs décrits par Proust apparaissent ainsi comme des personnes moitié handicapées, des êtres presque inaptes à se trouver sur la digue en comparaison avec les jeunes filles qui sont, quant à elles, véritablement « dans leur élément ». Comme on l'a dit déjà, la promenade de Balbec est un espace aménagé pour le défilé, un lieu qui favorise le pur mouvement, ce qui est donc une faveur, une liberté pour les jeunes filles (en

²⁷⁷ « L'Homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p. 65.

²⁷⁸ « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 182.

tant qu'elles sont maîtresses de leurs mouvements), en même temps qu'un inconvénient et un danger pour les autres. Car l'insouciance des jeunes filles à l'égard des autres promeneurs de la digue, cette frivolité de mouvements qui les caractérise et qui n'est autre qu'une disposition propre à la jeunesse – cette jeunesse dont les belles de la plage sont « toutes remplies [...], qu'on a si grand besoin de dépenser, écrit Proust, que même quand on est triste ou souffrant, obéissant plus aux nécessités de l'âge qu'à l'humeur de la journée, on ne laisse jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s'y livrer consciencieusement [...] » (AJF, p. 357) – conduit ici à un accident. Il s'agit, bien sûr, de cette cascade exécutée par Andrée au moment où elle saute par-dessus la tête d'un vieillard. Un léger accident certes, voire un simple incident, mais qui n'en annonce pas moins un autre à venir et autrement plus grave celui-là : la chute de cheval dont Albertine sera victime quelques années plus tard. Par la suite, le texte comportera maintes allusions au motif de l'accident, comme si avec le choc de la rencontre d'Albertine, était née chez Marcel une obsession du danger, un goût du risque, une envie de vitesse, comme on le voit lorsque le héros se rend en voiture aux soirées de Rivebelle : « je recommandais au cocher d'aller à toute vitesse [...]. Je livrais [ma vie] sans hésitation au hasard d'un accident. » (AJF, pp. 379-380) Plus loin, alors que Marcel bavarde avec Albertine, cette dernière évoque le sujet de dissertation traité à l'école par une de ses amies et dont le thème était : « Raconter un accident auquel vous avez assisté. » (AJF, p. 451) Autant d'indices laissés par l'auteur et destinés à nous annoncer la mort tragique d'Albertine, mais qui semblent nous dire aussi qu'à partir du moment où le héros

de la *Recherche* se trouve lié à la petite bande, celui-ci entre dans un monde de vitesse, donc, dans un monde qui est propice aux accidents. Il s'agit, bien sûr, de ce monde qui exalte les transports (et que Marcel découvre grâce à Albertine qui désire un yacht et une automobile, qui roule sans cesse à bicyclette et qui amène son amant contempler les avions), mais surtout de celui où apparaît cette nouvelle réalité que nous pourrions nommer la menace permanente d'un accident, considérant que « si tout est mouvement, tout est en même temps accident », pour reprendre la formule de Paul Virilio : « Si tout est mouvement, tout est en même temps accident et notre existence de véhicule métabolique pourrait se résumer à une série de collisions, de traumatismes, les uns prenant l'aspect de caresses lentes et imperceptibles, les mêmes suivant l'impulsion qui leur est donnée, devenant des chocs mortels, des apothéoses de feu, mais surtout *une autre manière d'être*.²⁷⁹ » Cette idée que, dans l'univers des hautes vitesses, frôlement peut être synonyme de collision, caresse de choc, ou encore que « sous toute douceur charnelle un peu profonde, comme l'écrit Proust, il y a la permanence d'un danger » (LP, p. 73), nous la retrouvons aussi dans le défilé des jeunes filles en fleurs qui, malgré l'extrême fluidité et la grâce presque parfaite qui le caractérisent, ne semble pas moins couvrir une menace. On le comparera volontiers au ballet silencieux des trains se croisant à la gare Saint-Lazare que nous donne à voir Zola en ouverture de *La Bête humaine*, et dont « le mouvement doux et rampant » n'a d'égale que la violence d'une collision éventuelle :

²⁷⁹ *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 117. Dans un propos du même ordre, Virilio affirme aussi que l'invention du train s'est accompagné de cette autre « innovation » qu'est la « catastrophe ferroviaire ». V. *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, op. cit., p. 84.

Sans cesse, des trains filaient dans l'ombre croissante, parmi l'inextricable lacs de rails, au milieu des files de wagons immobiles, stationnant sur les voies d'attente. Il en partit un pour Argenteuil, un autre pour Saint-Germain ; il en arriva un de Cherbourg, très long. Les signaux se multipliaient [...], c'était une confusion, à cette heure trouble de l'entre chien et loup, et il semblait que tout allait se briser, et tout passait, se frôlait, se dégageait, du même mouvement doux et rampant, vague au fond du crépuscule.²⁸⁰

Au contact du défilé des jeunes filles en fleurs, Marcel découvre ainsi cette réalité moderne qu'est l'accident de circulation, la collision susceptible de se produire à chaque instant à l'heure des hautes vitesses. Comme s'il était contaminé par ce mouvement, Marcel se trouve du même coup pris d'une envie de vitesse qui l'expose à un accident. Or, l'accident dont le défilé semble être la promesse, ce n'est pas au héros que Proust le réserve mais à la jeune héroïne qui, quelques années après avoir fait la rencontre du narrateur sur la plage de Balbec, sera victime d'une chute de cheval mortelle, comme si à une première disparition devait en répondre une autre. C'est qu'en effet, la conquête d'Albertine par le héros proustien prend la forme d'une disparition, c'est-à-dire d'un rapt, qui est le mode par lequel s'inaugure la relation entre Marcel et Albertine et le phénomène sur lequel nous aimerions nous pencher à présent.

4.2 Le rapt d'Albertine

Le héros proustien insiste à maintes reprises sur le caractère soudain, voire brutal de ce geste qui consista pour lui à extraire Albertine de son cadre d'apparition, parlant de la jeune fille comme de celle qui fut « retirée par [lui] de la scène » (LP, p. 60), ou de Balbec comme de ce milieu « d'où [il l'avait]

²⁸⁰ *La Bête humaine*, op. cit., p. 56.

précipitamment emmenée » (LP, p. 60). Ailleurs, il parle de ces femmes « arrachées à leur théâtre » (LP, p. 85). Certes, le ravissement comme mode par lequel s'inaugure une relation amoureuse est loin d'être une nouveauté. C'est même le mode par excellence ; un topos romanesque employé de tous temps, depuis les innombrables enlèvements perpétrés par les dieux dans la mythologie gréco-latine – celui de Proserpine, des Sabines, d'Iphigénie, de Psyché, de Ganymède, etc. – jusqu'aux commandos balzaciens (*Histoires des Treize*). Mais le rapt nous intéresse dans la mesure où il est un phénomène de vitesse, ou d'accélération. Parce qu'il escamote la rencontre, les premières fréquentations, le rapt s'affirme comme une forme abrégée de la séduction, nous dit Paul Virilio en rappelant que la séduction relève déjà du mouvement, suivant son étymologie : *se ducere*, qui veut dire « conduire à l'écart²⁸¹ ». Si la relation amoureuse est une « invitation au voyage » – on dit bien « les transports amoureux » –, une relation inaugurée sur le mode du rapt apparaît alors comme un voyage accéléré, un prodigieux raccourci de l'expérience amoureuse à quoi s'apparente aujourd'hui, selon Virilio, l'expérience quotidienne des moyens de transport rapides : « Partir, c'est aussi se départir, laisser le quai, le port, prendre le départ, mais aussi se départir de son calme, s'emporter dans la violence de la vitesse, cette violence insoupçonnée que produit le véhicule, cette célérité qui nous détache si brusquement des lieux traversés et à laquelle nous nous abandonnons dans le transport commun.²⁸² » Virilio écrit encore : « [...] le rapt et l'enlèvement sont au

²⁸¹ *Esthétique de la disparition, op. cit.*, p. 88.

²⁸² *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 40.

cœur des voyages accélérés, les voyageurs abandonnés à la violence de la vitesse sont des “personnes déplacées”, littéralement des déportés...²⁸³ » Ainsi, à l’heure des moyens de transport modernes, nous faisons pour ainsi dire l’objet d’un rapt permanent, sans cesse balancés que nous sommes entre des lieux qui, s’ils nous paraissent redondants – tels les gares, les autoroutes, les aéroports des grandes mégapoles – n’en demandent pas moins à être réapprivoisés chaque fois en raison de la célérité avec laquelle nous les traversons.

Phénomène de vitesse, le rapt est par conséquent un phénomène de disparition : quelque chose ou quelqu’un qui était là se trouve soudainement enlevé de son site, projeté dans un contexte spatio-temporel souvent très différent de celui duquel il provient. C’est le cas de l’héroïne proustienne qui, de l’univers mouvant et rieur de la plage de Balbec, passe à la sombre et austère demeure parisienne de son amant, où plus rien de son « ancien » environnement ne subsiste, où il lui faut se plier à toutes sortes de règles nouvelles et étranges. Rien n’est plus opposé dans la *Recherche* que ces deux milieux. Mais pour Albertine, il s’agit plus que de s’acclimater à un milieu nouveau, en ce qu’elle passe d’une vie d’être libre à une vie de prisonnière. Comme on l’a vu au premier chapitre, Marcel cherche à exercer sur sa maîtresse un contrôle de tous les instants, la faisant espionner et s’efforçant de la maintenir invisible aux yeux des autres. Plus que de ses fréquentations, de ses allées et venues, c’est du « temps » d’Albertine dont Marcel cherche à se rendre le maître en l’enfermant chez lui. Proust insiste en effet à maintes reprises sur le fait que son héros veut se rendre « maître du

²⁸³ *L’Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*, p. 41.

temps²⁸⁴ » d'Albertine : « Sans doute le temps d'Albertine m'appartenait en quantités bien plus grandes qu'à Balbec. » (LP, p. 96), ou encore : « Toutes les heures d'Albertine m'appartenaient. » (LP, p. 341) C'est peu de chose de dire que cette (illusoire) mainmise que le héros proustien croit avoir sur sa maîtresse ne lui apporte pas beaucoup de satisfactions. Certes, il goûte quelques félicités à savoir chez lui une jeune fille à sa disposition, dans la chambre d'à côté, mais il se garde le plus souvent de la faire venir. De même, il se prive de toutes les sorties, de toutes les visites qu'il pourrait faire, car celles-ci seraient susceptibles d'attiser sa jalousie. Si Marcel est « maître du temps » d'Albertine, l'inverse n'en est donc pas moins vrai, cependant que la privation, la tristesse et le dénuement semblent être davantage le lot de l'amant jaloux que celui de la maîtresse surveillée.

Toujours à propos d'Albertine, le narrateur écrit :

[...] sa claustration la privait peu, je ne doutais pas qu'elle restât toujours auprès de moi. J'en étais même fort ennuyé, je sentais la vie, l'univers, auxquels je n'avais jamais goûté, m'échapper, échangés contre une femme dans laquelle je ne pouvais plus rien trouver de nouveau. Je ne pouvais même pas aller à Venise où, pendant que je serais couché, je serais torturé par la crainte des avances que pourraient lui faire le gondolier, les gens de l'hôtel, les Vénitiennes. » (LP, p. 378)

Chacun est donc maître du temps de l'autre, mais chacun perd aussi son temps personnel, celui dont il pourrait disposer s'il était libre. C'est pourquoi l'appel du voyage n'est jamais aussi fort chez le narrateur proustien qu'au moment de sa période de réclusion avec Albertine. Non seulement Albertine l'empêche de

²⁸⁴ Selon une expression que Virilio attribue à Rilke et qui, d'après les mots du poète rapportés par Virilio, signifie triompher sur « ce qui possède une telle *avance* sur ce que nous pensons, sur nos intentions, que nous ne pouvons jamais le rejoindre et jamais connaître sa véritable apparence. » *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 25.

voyager, mais elle le retient à demeure : « Mais maintenant, ce qu'il me fallait faire quand venait pour moi l'heure des caresses, ce n'était pas partir en voyage, ce n'était même plus sortir, c'était rentrer. » (LP, p. 318) Comme l'écrit Anne-Marie Safa, « le boulet qu'Albertine traîne finit par se transmettre au héros, qui devient lui-même le prisonnier de sa captive.²⁸⁵ »

Plaisir de tyran, le rapt est aussi une lubie d'enfant gâté, c'est un enfantillage proprement dit. À l'instar d'un enfant qui dissimule un jouet pour ne pas que son camarade puisse en profiter et qui, par ce geste, s'en prive à son tour, le narrateur proustien affirme : « mon plaisir d'avoir Albertine à demeure chez moi était beaucoup moins un plaisir positif que celui d'avoir retiré du monde où chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleurs qui, si du moins elle ne me donnait pas de grande joie, en privait les autres. » (LP, p. 69) Comme la curiosité à laquelle il est intimement lié, le rapt répond à une envie irrésistible mais que son accomplissement vient aussitôt calmer, quand il ne la rend pas totalement caduque. C'est pourquoi une relation amoureuse inaugurée sur le mode du rapt ne saurait se prolonger très longtemps, comme l'explique Proust dans une page de *La Prisonnière* :

Dans la mesure où les unions avec les femmes qu'on enlève sont moins durables que d'autres, la cause en est que la peur de ne pas arriver à les obtenir ou l'inquiétude de les voir fuir est tout notre amour et qu'une fois enlevées à leur mari, arrachées à leur théâtre, guéries de la tentation de nous quitter, dissociées en un mot de notre

²⁸⁵ Anne-Marie Safa, « L'objet technique dans *À la recherche du temps perdu* : situation et fonctions », dans *Savoirs de Proust*, Michel Pierssens, Franc Schuerewegen et al (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2005, p. 70.

émotion quelle qu'elle soit, elles sont seulement elles-mêmes c'est-à-dire presque rien et, si longtemps convoitées, sont quittées bientôt par celui-là même qui avait si peur d'être quitté par elles. (LP, p. 85)

Le rapt est un geste à la vue courte, presque un simple exploit technique, comme lorsqu'au jeu d'échec un joueur parvient à « enlever » un pion à son adversaire ou, sur le champ de bataille, lorsqu'un général enlève une position à l'ennemi (rappelons-nous à cet égard combien la stratégie militaire est au cœur de la relation entre Marcel et Albertine). En d'autres termes, le régime temporel propre au rapt est celui de l'instant. Par conséquent, comment une relation inaugurée sur ce mode peut-elle durer? Quelle chance a-t-elle de s'étendre dans la durée? D'où la tournure problématique que prend la relation entre Marcel et Albertine à mesure que la période de claustration au domicile parisien se prolonge. Plus encore que prisonniers l'un de l'autre, c'est du temps du rapt dont sont prisonniers les deux amants, c'est-à-dire de cet espace-temps qui n'est pas fait pour durer ou se stabiliser et qui menace à chaque instant d'éclater. Dès lors, le quotidien entre eux devient invivable ; les jours se montrent à la fois interminables et trop courts. Dans leur vie de réclusion au domicile parisien, Marcel et Albertine font penser au ravisseur et à une victime pour laquelle est demandée une rançon : les deux sont comme en attente d'un « événement » qui viendra les libérer, dénouer la situation dans laquelle ils sont empêtrés. Voilà que le désir de fuite devient réciproque. Chacun en vient à souhaiter s'éclipser, de sorte que si Albertine ne s'était pas enfuie, c'est le héros lui-même qui aurait pris la clé des champs. Le matin même où Albertine s'en va, Marcel forme en effet un projet de fuite ; il imagine quitter Albertine précisément de la manière dont celle-ci va le quitter – en

partant à son insu et en lui laissant un bref message : « Et quand ainsi ce départ n'aurait plus d'inconvénients, choisir un jour de beau temps comme celui-ci – il allait y en avoir beaucoup – où Albertine me serait indifférente, où je serais tenté de mille désirs ; il faudrait la laisser sortir sans la voir, puis en me levant, me préparant vite, lui laisser un mot [...], et sans l'avoir revue partir pour Venise. » (LP, p. 399)

Ce qui étonne est que le héros proustien semble conscient que cette vie de claustration commune ne peut être qu'un arrangement provisoire, qu'il s'agit d'un sacrifice « qui se pouvait admettre pour une vie en commun de quelques semaines, mais qui serait devenu aussi odieux à vous qu'à moi maintenant que nous devons passer toute notre vie ensemble [...] » (AD, p. 38), comme il l'écrit à Albertine dans l'une de ses lettres destinées à la faire revenir. Sachant cela, pourquoi a-t-il eu l'imprudence de laisser se prolonger cette vie de réclusion durant de longs mois, au-delà de toute limite acceptable? Était-ce par espoir que de cette situation provisoire naisse une situation durable, comme Marcel a l'air de le croire quand, après plusieurs mois de réclusion commune, il demande à Albertine : « Voulez-vous que nous essayions de prolonger de quelques semaines? Qui sait ? semaine par semaine, on peut peut-être arriver très loin, vous savez qu'il y a des provisoires qui peuvent finir par durer toujours. » (LP, p. 345) Ou était-ce de la part des amants une stratégie pour retarder le mariage, cette « conclusion inévitable, éminemment souhaitable, mais que l'on accepte bien volontiers de remettre à plus tard pour que le plaisir se prolonge encore un

peu²⁸⁶ », comme l'écrit Christophe Pradeau. Car si le mariage est la manière habituelle de « conclure » une relation amoureuse (comme on le dit d'une entente par exemple), il signifie en revanche, pour les deux concernés, l'acceptation de « voir se racornir les possibles en soi, la ligne de vie, avec ses bifurcations buissonnantes, se transformer en cercle²⁸⁷ », pour citer de nouveau Pradeau qui rappelle en outre que « l'intrigue » de l'avant-dernier tome de la *Recherche* « tourne presque tout entière autour de la question matrimoniale²⁸⁸ », c'est-à-dire autour de la nécessité de « faire une fin ». En effet, le mariage constitue une véritable conclusion en ce qu'il marque bel et bien la fin d'une histoire et le commencement d'une autre. Par lui, une boucle se referme. Pour avoir reporté indéfiniment cet engagement décisif, pour avoir voulu jouer les possibles trop longtemps, ce n'est donc pas vers une conclusion proprement dite qu'allaient s'acheminer les amants proustiens, mais vers une interruption, au moment où Albertine prend la fuite au petit matin. Il s'agit bien là d'un dénouement, mais d'un dénouement qui ne résout rien et laisse tout en suspens.

Qu'elle fût préméditée ou non, la fuite d'Albertine s'est avérée le seul moyen pour couper court à une situation devenue insoluble, à une « vie devenue impossible » (AD, p. 5), comme Albertine l'écrit dans sa lettre d'adieu à Marcel. Une relation inaugurée sur le mode du rapt, vécue par la suite sur celui de la réclusion prolongée, ne pouvait que courir vers sa fin ou promettre un

²⁸⁶ Christophe Pradeau, « Faire une fin », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, op. cit., p. 112.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 136.

« dénouement rapide » (p. 82, AD), comme le dit Proust en comparant l'évolution des amours de son héros avec Albertine à la façon dont Balzac conclut parfois ses récits ou à certaines balades de Schumann : « Comme l'engrenage avait été serré, comme l'évolution de notre amour avait été rapide, et, malgré quelques retardements, interruptions et hésitations du début, comme dans certaines nouvelles de Balzac ou quelques balades de Schumann, le dénouement rapide ! » (AD, p. 82) Ce « dénouement rapide », on le connaît, est la chute de cheval qui coûte la vie à Albertine peu après qu'elle s'est enfuie de chez le narrateur. On sait que Proust a longuement hésité quant à la façon dont Albertine trouverait la mort, ayant d'abord songé pour elle à la mort par noyade (voir TR, p. 155), avant de se fixer sur la chute de cheval. Or, dans la mesure où le roman d'amour d'Albertine et de Marcel est en grande partie inspiré de celui de Proust et d'Alfred Agostinelli, son secrétaire italien décédé au cours d'un vol en avion au large d'Antibes à l'été de 1914, nous verrons que ce nouveau mode de transport, de même que la figure de l'aviateur, jouent aussi un rôle dans le destin tragique de l'héroïne proustienne et ce, au seuil comme au-delà de sa disparition.

4.3 L'envie de vitesse de Marcel et l'accident d'Albertine : un transfert de châtiment

Nous avons vu précédemment comment Albertine introduit la vitesse dans la *Recherche du temps perdu* – vitesse liée aux moyens de transport qu'elle affectionne, à l'intrépidité naturelle de la jeunesse à laquelle elle appartient –, et qu'en faisant sa rencontre, le héros proustien se trouve lui-même pris

graduellement d'une envie de vitesse, découvrant ses plaisirs mais également ses dangers, comme les soirs où il revient d'être allé voir Saint-Loup à Rivebelle : « je recommandais au cocher d'aller à toute vitesse [...]. Je livrais [ma vie] sans hésitation au hasard d'un accident. » (AJF, pp. 379-380) Certes, la découverte par Marcel des joies de la vitesse ne date pas de sa rencontre avec les jeunes filles en fleurs. Il en a fait l'expérience dès l'enfance à bord de la voiture du Docteur Percepied, depuis laquelle il aperçut les fameux clochers de Martinville qui donnèrent lieu à son premier morceau de bravoure littéraire. Mais c'est à l'époque de sa fréquentation des jeunes filles et surtout lors de son second séjour à Balbec avec Albertine qu'il s'abandonne véritablement aux joies de la vitesse, à la griserie qu'elle procure. Avec leur automobile, les amoureux ratissent le pays de long en large. Ils boivent du cidre et du champagne à bord, sont conduits où bon leur semble et à toute heure du jour et de la nuit, car « les chauffeurs de ces premiers temps de l'automobile, nous dit Proust, étaient des gens qui se couchaient à n'importe quelle heure. » (SG, p. 408) Les premiers temps de l'automobile coïncident dans la *Recherche* avec les premiers temps des amours de Marcel et d'Albertine. Voilà que les transports amoureux se confondent ici avec les transports modernes, ceux-ci servant de théâtre à ceux-là.

L'on sait par ailleurs combien ces pages sur les promenades en automobile de Marcel et d'Albertine et, de façon générale, tout leur roman d'amour sont inspirées de la relation entre Proust et Alfred Agostinelli. L'idylle entre Proust et Agostinelli a été tout du long ponctuée par des plaisirs de vitesse, des engouements pour les moyens de transport : d'abord l'automobile, à l'occasion

des excursions qu'ils font ensemble en Normandie à l'été de 1907, et que George Painter, dans sa biographie de Proust, commente en ces termes :

Ils n'arrêtaient pas : Proust menait, dit-il, « la vie d'un boulet de canon lancé », et, lorsqu'il descendait de voiture, « une sorte de tremblement pareil à celui du moteur continue à ronfler en moi et à frémir, et empêche ma main de se poser et de m'obéir. » Malgré l'assaut du vent et des nuages de poussière, son asthme le laissait tranquille ; au prix d'innombrables tasses de café qu'il buvait dans les auberges tout au long de la route, il restait éveillé toute la journée, sans prendre, ou presque, de nourriture.²⁸⁹

Puis vint l'aéroplane à la pratique duquel Proust ne s'est certes pas livré, mais dont il a pu entrevoir les plaisirs à travers Agostinelli qui s'y adonna jusqu'à l'accident tragique que l'on sait : au cours d'un vol d'essai au large d'Antibes en 1914, le secrétaire italien s'écrase dans la mer pour s'y noyer peu de temps après. Sans faire de psychologie simpliste, il est indéniable que Proust dut se sentir en partie responsable de la mort de son amant, dans la mesure où c'est lui qui incita Agostinelli à prendre des cours de pilotage. Partant de là, nous pouvons mesurer combien les pages de la *Recherche* où le narrateur nous entretient de la mort d'Albertine, du deuil qu'il en fait et du sentiment de culpabilité qu'il éprouve à l'égard de l'amante disparue doivent au drame personnel de l'auteur. Mais nous verrons plus loin que le récit d'Albertine est plus qu'une simple transposition dans l'ordre du roman de celui d'Alfred Agostinelli, que si Proust est hanté par la mort de son ami défunt en écrivant *La Fugitive*, il transfigure cette expérience en une

²⁸⁹ George D. Painter, *Marcel Proust. 1904-1922 : les années de maturité* (t.2), traduit de l'anglais par G. Cattai et R.-P. Vial, Paris, Mercure de France, 1966, p. 117. Ce propos en témoigne, la joie ressentie par Proust à l'occasion de ces promenades en automobile prend véritablement l'allure d'une passion, voire d'une passion malade comparable à celle dont on a observé les effets chez Octave Mirbeau. On retrouve par ailleurs ici l'idée déjà exposée de la vitesse anesthésiante, de la vitesse qui apaise en ce qu'à bord de l'automobile, Proust parvient momentanément à prendre congé de son asthme.

réflexion sur la manière dont existent pour nous les personnages de roman et sur le « deuil » qu'il nous faut faire d'eux au moment de fermer le livre. Mais gardons ces questions pour la dernière partie de notre chapitre. Pour le moment, voyons comment, bien avant la *Recherche*, Proust a exploré le thème de la passion coupable pour la vitesse, ou celui du désir de vitesse assouvi par procuration dans une nouvelle de jeunesse intitulée « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Silvanie²⁹⁰ », que l'on retrouve dans *Les Plaisirs et les jours*.

La nouvelle met en scène Baldassare Silvande, vicomte de Silvanie qui, atteint d'une maladie grave, est appelé à une mort prochaine. Le récit nous indique qu'en des temps où il était plus vigoureux, Baldassare avait la passion de l'équitation, passion qu'il revit en offrant à son neveu un cheval en cadeau d'anniversaire, et en lui en promettant un autre pour l'année suivante. C'est ainsi, écrit Marie Miguet-Ollagnier, que Baldassare assouvit « par neveu interposé une passion personnelle que la maladie ne lui permettait plus de satisfaire.²⁹¹ » En d'autres termes, il trouve en l'un de ses proches « l'instrument » par lequel assouvir sa passion. Seulement, un accident ne tarde pas à se produire : en venant visiter Baldassare, la mère d'Alexis manque de se faire tuer par un cavalier passant à toute allure. À propos de cet accident, Miguet-Ollagnier écrit encore : « Nous notons aussi la mystérieuse réunion dans la même nouvelle, de la passion équestre du jeune Alexis, et de l'accident tragique subi par sa mère, comme si

²⁹⁰ Parue la première fois dans *La Revue hebdomadaire* (no 179) le 29 octobre 1895, pp. 584-606, et reprise l'année suivante dans *Les Plaisirs et les jours*.

²⁹¹ Marie Miguet-Ollagnier, « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes* (École Normale Supérieure), no 25, 1994, p. 125.

celui-ci était le châtiment de celle-là.²⁹² » Cette hypothèse d'un transfert de châtiment est d'autant mieux fondée que Proust l'a formulée lui-même à propos de Dostoïevski : « Mais il est probable qu'il divise en deux personnes ce qui a été en réalité d'une seule. Il y a certainement un crime dans sa vie et un châtiment (qui n'a peut-être pas de rapport avec ce crime), mais il a préféré distribuer en deux, mettre les impressions du châtiment sur lui-même au besoin (*Maison des morts*) et le crime sur d'autres.²⁹³ » Cette technique romanesque qui consiste à distribuer sur deux personnages le crime (ou le désir) et le châtiment, ne la retrouve-t-on pas aussi à l'œuvre dans la *Recherche*? Comme Baldassare Silvande, le héros proustien développe une passion (ou du moins une fascination) pour la vitesse que sa faible constitution ne lui permet toutefois pas d'assouvir complètement, mais qu'il vit par procuration, à travers des êtres plus énergiques que lui, comme Saint-Loup et Albertine. Pour Saint-Loup, pensons par exemple à cette scène où, au restaurant, on le voit traverser en équilibre plusieurs banquettes pour aller chercher un manteau destiné à réchauffer Marcel. L'exploit suscite l'admiration de ce dernier qui le qualifie d'« exercice de voltige », tandis que Robert est comparé à un « cheval de course » (CG, p. 399). Mais sa passion pour la vitesse, le narrateur la vit surtout à travers Albertine, dont il admire la célérité au volant de sa bicyclette et à qui il offre une automobile, un yacht, ainsi que le cheval avec lequel celle-ci se tuera. Voilà que nous retrouvons ici le même schéma que dans la nouvelle des *Plaisirs et les jours* : l'envie de vitesse du héros

²⁹² « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *op. cit.*, p. 126.

²⁹³ « Dostoïevski » [non-daté], *Essais et articles*, *op. cit.*, pp. 340-341.

se réalise à travers l'être aimé qui la paie de sa vie, en plus du fait qu'il y a de la part de Marcel « à la fois souhait de mort et don de l'animal par lequel l'accident est arrivé²⁹⁴ », comme le rappelle Marie Miguët-Ollagnier.

En effet, à mesure que sa relation avec Albertine devient plus contraignante et s'avère sans issue, Marcel en vient à souhaiter sinon la mort, du moins la disparition d'Albertine, comme dans ce passage où, à la jeune fille qui part faire une promenade à cheval, Marcel recommande de ne pas faire de « haute voltige » :

« Je vous en prie, ma petite chérie, pas de haute voltige comme vous avez fait l'autre jour. Pensez, Albertine, s'il vous arrivait un accident ! » Je ne lui souhaitais naturellement aucun mal. Mais quel plaisir si avec ses chevaux elle avait eu la bonne idée de partir je ne sais où, où elle se serait plu, et de ne plus jamais revenir à la maison ! Comme cela eût tout simplifié qu'elle allât vivre heureuse ailleurs, je ne tenais même pas à savoir où !²⁹⁵ (LP, p. 112)

Comme dans la scène où l'on voit Saint-Loup courir sur les banquettes du restaurant, le cheval et l'avion se trouvent de nouveau convoqués en même temps, de par cette expression de « haute voltige » qu'emploie Marcel pour dire à Albertine d'être prudente sur sa monture. Mais la scène où le cheval et l'avion se rencontrent véritablement est celle où, à Balbec, le héros aperçoit pour la première fois un aéroplane. Cette rencontre se fait à l'occasion d'une promenade à cheval

²⁹⁴ « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁵ Ce désir de l'amant que sa maîtresse soit victime d'un accident qui l'en débarrasse est exprimé encore plus clairement par Proust à propos de l'idylle entre Swann et Odette : « Quelquefois il espérait qu'elle mourrait sans souffrances dans un accident, elle qui était dehors, dans les rues, sur les routes, du matin au soir. Et comme elle revenait saine et sauve, il admirait que le corps humain fût si souple et si fort, qu'il pût continuellement tenir en échec, déjouer tous les périls qui l'environnent [...] et permît ainsi aux êtres de se livrer chaque jour et à peu près impunément à leur œuvre de mensonge, à la poursuite du plaisir. » (DCS, p. 349)

où Marcel évite de peu une chute, au moment où, s'approchant bruyamment, l'aéroplane épouvante sa monture :

Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les aéroplanes étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un aéroplane. Alors, comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; 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. (SG, p. 417)

Notons d'abord à propos de cette scène un détail qui lui donne un caractère étrange : le fait qu'il s'agit moins d'une rencontre avec un aéroplane que d'une rencontre avec un aviateur. En effet, ce qu'aperçoit Marcel au moment où il lève les yeux vers le ciel n'est pas tant l'aéroplane que l'« être » qui prend place à bord. C'est ici que l'imaginaire du cheval croise celui de l'aéroplane, en ce qu'à la façon du centaure – que le narrateur évoque d'ailleurs peu de temps avant sa rencontre avec l'aéroplane, quand il affirme avoir le sentiment de se promener dans le « cadre » choisi par Elstir pour sa toile intitulée « Jeune homme rencontrant un centaure », qui est en vérité une toile de Gustave Moreau –, l'aviateur semble faire corps avec son moyen de locomotion, ou avoir incorporé en lui-même la vitesse de son appareil. C'est ce qui lui donne l'aspect d'un

véritable « personnage mythologique » (SG, p. 417), d'une créature venue d'un autre monde.

Dans la mesure où la rencontre avec l'aéroplane racontée dans *Sodome et Gomorrhe* se veut l'écho tragique de l'accident qui emporta l'amant de Proust, Alfred Agostinelli, nous pourrions nous demander pourquoi le romancier n'a pas choisi de faire périr son héroïne de la même façon que l'être qui a le plus inspiré son personnage. Peut-être un personnage de jeune femme pilote a-t-il pu paraître, aux yeux de l'écrivain, quelque peu invraisemblable dans un roman de son époque? Ce qui nous apparaît en revanche plus certain est que le cheval, davantage que l'avion, lie plusieurs thèmes explorés dans la *Recherche du temps perdu* ; il se trouve au cœur de maintes préoccupations proustiennes, comme le montre Marie Miguet-Ollagnier dans le même article où elle traite de « La Mort de Baldassare Silvande ». D'abord parce que son vocabulaire « contamine d'autres véhicules ou moyens de locomotion, la bicyclette et même l'automobile, ou, fait plus paradoxal, l'avion [...] »²⁹⁶ ; ensuite, parce qu'il est lié à l'inversion, le narrateur découvrant dans *Sodome et Gomorrhe* « qu'en M. de Charlus un homme s'accouple à une femme comme un être humain à un cheval, le transforme en centaure, image du troisième sexe²⁹⁷ » ; enfin, parce que le cheval apparaît comme un véhicule « entre deux siècles », Marie Miguet-Ollagnier remarquant que « dans le texte incomplètement revu qu'est *La Prisonnière* on voit Proust hésiter entre les dénnotations du temps ancien et celles du temps moderne. Une

²⁹⁶ « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *op. cit.*, p. 115.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 117.

promenade avec Albertine commence en automobile et s'achève avec la mention d'un cocher.²⁹⁸ » Voilà qui constitue un bel exemple de ce dont nous parlions au troisième chapitre de notre étude : la persistance de l'anachronisme au sein du roman, ou de la nature « retardataire » de celui-ci, que cette survivance plus ou moins consciente chez Proust de l'imaginaire du cheval pour rendre compte de la réalité des nouveaux moyens de transport. Ainsi, écrit encore Marie Miguet-Ollagnier, « chevaux et automobiles sont concurrents » dans *La Prisonnière* : « Quand Albertine sort dans Paris ou la région parisienne, tantôt elle emprunte un taxi, tantôt elle préfère prendre le fiacre à cheval. C'est la solution qu'elle choisit quand ce n'est pas pour faire de la route, dit son habituel chauffeur de taxi.²⁹⁹ » Supplanté par l'automobile dans sa fonction utilitaire, le cheval s'affirme alors comme le véhicule du plaisir ; il est désormais réservé aux promenades, au loisir. En ce sens, le cheval apparaît comme le véhicule par excellence pour faire s'en aller Albertine, car il incarne un monde qui s'en va, qui est lui-même en train de disparaître.

4.4 Disparition d'Albertine : le personnage en liberté

La rencontre du héros proustien avec l'aéroplane prend la forme d'une véritable épiphanie. Elle survient comme un appel des possibles, une invitation à emprunter « toutes les routes de l'espace, de la vie » qui semblent offertes à l'aviateur et qui font de lui, selon une expression que le narrateur de la *Recherche* emploiera plus tard en se remémorant cet épisode, « une image de la liberté » (LP,

²⁹⁸ « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *op. cit.*, p. 120.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 119-120.

p. 96). Il est vrai que l'aviateur offre la plus belle incarnation de la liberté, si l'on pense qu'à l'époque de Proust – qui correspond à l'âge d'or de l'aviation, à ses débuts héroïques si merveilleusement bien racontés par Saint-Exupéry dans *Terre des hommes* et *Vol de nuit*, notamment –, c'est bien « voler dans l'inconnu³⁰⁰ » (pour citer un témoignage d'aviateur rapporté par Paul Virilio dans *Esthétique de la disparition*), c'est se livrer à tous les dangers et être prêt à accomplir tous les exploits. Le ciel s'offre alors comme un espace non-cloisonné, non-délimité, ouvert sur tous les possibles avant le jour déjà pressenti par Proust où le ciel, « cette autre direction où les mesures nous paraissent autres parce que l'abord nous en semblait inaccessible » (LP, p. 391), deviendra à son tour quadrillé et vidé de tout mystère.³⁰¹ Or, la liberté dont l'aéroplane se veut le symbole est précisément celle que le héros proustien sent filer entre ses doigts à mesure qu'il commence à se sentir davantage « prisonnier » de l'habitude – de l'habitude qui prend la forme chez lui de son attachement grandissant pour Albertine. D'où ce « désir d'évasion » (SG, p. 416) qui l'anime le jour de sa rencontre avec l'aéroplane, rencontre qui préfigure certes la mort d'Albertine – par cette vision de la monture épouvantée qui passe tout près de jeter son cavalier au sol –, mais aussi la liberté que le héros proustien va retrouver après la disparition de sa

³⁰⁰ *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 110.

³⁰¹ C'est ainsi que le ciel fut peu à peu délaissé, la terre étant redevenue aujourd'hui l'étendue à conquérir aux yeux des aventuriers de la vitesse et autres « tombeurs de record », comme l'explique Paul Virilio dans *L'Horizon négatif* : « À l'opposé de leurs devanciers qui souhaitaient ardemment prendre leur essor en altitude, les tombeurs de record cherchent aujourd'hui la plus grande accélération au contact du sol. » *L'Horizon négatif*, op. cit., p. 193. « Ainsi, la terre (l'effet de sol), ajoute Virilio, semble paradoxalement demeurer la partenaire privilégiée du chercheur de records absolus, auquel cependant elle oppose les dangers de ses obstacles naturels, de la pesanteur, etc., [...] » *Esthétique de la disparition*, op. cit., p. 129.

maîtresse. En effet, la disparition d'Albertine signifiera pour lui le commencement de la délivrance. Elle répondra à ce besoin d'air que le narrateur éprouve à mesure que sa relation devient plus étouffante et qu'il imagine qu'Albertine ressent également l'avant-veille de sa disparition, le soir de sa visite chez les Verdurin, alors qu'il l'entend ouvrir sa fenêtre dans un geste annonciateur de sa fuite : « Puis ce bruit avait été violent, presque mal élevé, comme si elle avait ouvert rouge de colère en disant : “Cette vie m'étouffe, tant pis, il me faut de l'air !” » (LP, p. 387)

Si c'est sa liberté que le héros proustien va reconquérir après la disparition d'Albertine, que signifie pour cette dernière le fait de disparaître? Son accident marque-t-il la fin de son existence dans la *Recherche*? Au contraire, nous pensons que l'accident d'Albertine est pour elle l'occasion d'une seconde vie dans le roman, que son accident « relance » en quelque sorte son existence, qu'il lui donne un second souffle, en ce que le désintéressement progressif du narrateur à l'endroit de la jeune fille, le fait que de jour en jour son amour avait décliné pour presque atteindre l'indifférence totale au moment de sa disparition, avaient déjà signifié pour l'héroïne proustienne une « espèce de mort » : « La crainte de n'être plus moi m'avait fait jadis horreur, et à chaque nouvel amour que j'éprouvais (pour Gilberte, pour Albertine), parce que je ne pouvais supporter l'idée qu'un jour l'être qui les aimait n'existerait plus, ce qui serait comme une espèce de mort. » (TR, p. 342) Autrement dit, Albertine a commencé à mourir bien avant son accident. À l'instar de ces gens qu'évoque Proust dans *Le Temps retrouvé*, ces gens qui, par une ironie cruelle, ne se rappellent à leurs connaissances que par leur

mort, ou dont la mort apparaît comme une occasion (peut-être la dernière) de faire parler d'eux, et pour les autres de penser à eux –, si tant est que « la mémoire durait moins que la vie chez les individus » (TR, p. 264) –, Albertine se rappelle à la mémoire du narrateur au moyen de sa mort. Par sa mort, elle reprend une existence active dans l'esprit de Marcel. Elle redevient intéressante à ses yeux. Aussi, Marcel continue de « cohabiter » avec Albertine comme si elle était vivante :

Toute la journée je continuais à causer avec Albertine, je l'interrogeais, je lui pardonnais, je réparais l'oubli de choses que j'avais toujours voulu lui dire pendant sa vie. Et tout d'un coup j'étais effrayé de penser qu'à l'être évoqué par la mémoire, à qui s'adressait tous ces propos, aucune réalité ne correspondait plus, qu'étaient détruites les différentes parties du visage auxquelles la poussée continue de la volonté de vivre, aujourd'hui anéantie, avait seule donné l'unité d'une personne. (AD, p. 122)

Or, tout se passe comme si « la poussée continue de la volonté de vivre » qui « avait seule donné l'unité d'une personne » à Albertine, et que le narrateur considère naturellement comme « anéantie », à présent que l'être qui lui correspondait est disparu, n'en continue pas moins à s'exercer au-delà de sa mort. En effet, à travers l'investigation que Marcel mène à l'endroit de sa maîtresse, de nouveaux éléments de son passé nous sont donnés. Le personnage continue à prendre de l'ampleur, cependant que l'identité d'Albertine, ses relations et ses motifs d'action demeurent toujours aussi flous. En cela, Albertine apparaît plus que jamais – car il s'agit là de caractéristiques qui lui étaient déjà propres de son vivant – comme ayant la réalité d'un fantôme : même identité indéterminée, même présence impalpable, incertaine, mais en même temps tenace, entêtée. Or, ce mode d'être du fantôme qui consiste à vivre d'une existence incertaine, mais

néanmoins tenace et parfois même plus forte que celle qui caractérise les individus réels, ne s'apparente-t-il pas à une autre forme d'existence? Nous pensons ici à celle qui est propre au personnage de roman, c'est-à-dire au personnage tel qu'il survit dans la mémoire du lecteur.

C'est en effet à des fantômes qu'Henry James compare certains de ses personnages. Dans la préface à *La Princesse Casamassima*, il se décrit dans son bureau, occupé à l'élaboration d'une œuvre, tandis que surgissent autour de lui quelques-uns de ses anciens personnages enterrés et qui demandent soudainement à revenir : « ils font le tour de la maison, écrit James, la hantent comme des fantômes, essayant toutes les vieilles portes qu'ils connaissaient, secouant les loquets rouillés et appuyant leurs faces blêmes, dans la nuit du dehors, contre les vitres éclairées.³⁰² » De ce phénomène que nous pourrions appeler le syndrome du revenant, Balzac a été lui aussi affecté, ayant fait ressusciter par « inadvertance » Louis Lambert dans un passage de *La Comédie humaine* de 1825, alors qu'il l'avait fait mourir en 1824, ainsi que le fait remarquer Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*.³⁰³ Commentant l'anecdote, le romancier Jacques Laurent écrit : « Mais là où [Marthe Robert] voit un “oubli freudien” je ne vois que l'oubli accidentel d'un romancier submergé par ses créatures ou simplement d'un homme qui après un long voyage s'apprête à retrouver un visage qui lui est familier, le cherche, le recherche, bien qu'il ait appris quelques années

³⁰² Henry James, « Préface à *La Princesse Casamassima* », *La création littéraire. Préfaces de l'édition de New York*, traduit de l'anglais par Marie-Françoise Cachin, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1980, pp. 89-90.

³⁰³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 288.

plus tôt sa mort.³⁰⁴ » Tel est en effet le risque qu'implique la création d'une œuvre du type de *La Comédie humaine* : parce qu'elle s'élabore sur une longue durée, parce qu'une foule de personnages y mènent des destins différents qui tantôt se croisent, tantôt évoluent en parallèle, il arrive que le romancier oublie certains de ses personnages. Albert Thibaudet raconte que, pour parer à ce défaut de mémoire, le romancier-feuilletoniste Ponson du Terrail fabriquait une figurine de chacun des personnages qu'il inventait, et lorsqu'il était résolu à faire mourir l'un d'entre eux, il jetait la figurine lui correspondant dans un tiroir, « quitte à [ressusciter son personnage], comme ce fut indéfiniment le cas de Rocambole, si le public les redemandait³⁰⁵ », ajoute le critique de la *Nrf*. Cette situation d'un romancier aux prises avec un grand nombre de personnages, d'un romancier qui en a plein les bras, pourrait-on dire, ne fut-elle pas également celle de Proust? Il se trouve que, comme Balzac, Proust a lui-même ressuscité un certain nombre de personnages de la *Recherche* « par inadvertance », mais surtout parce que contraint par la maladie d'écrire vite et empêché par elle de revenir sur ces incohérences qui nous font retrouver Bergotte ou le Docteur Cottard vivants, alors que nous avons appris leur mort deux ou trois tomes plus tôt. Or, il n'en est pas de même pour le personnage d'Albertine dont la résurrection, si elle n'a finalement pas eu lieu, n'en a pas moins été imaginée par Proust à travers cette lettre de Mme Bontemps que le narrateur aurait dû recevoir à Venise et qui lui

³⁰⁴ *Roman du roman*, op. cit., pp. 95-96.

³⁰⁵ « La ligne de vie » (1923), *Réflexions sur le roman*, op. cit., p. 824.

annonçait qu'Albertine était vivante et voulait « parler mariage³⁰⁶ ». De ce projet de résurrection ne subsiste dans la version « définitive » du texte que la méprise au sujet de la lettre de Gilberte, dont la signature fait croire un instant à Marcel qu'il s'agit en fait d'une lettre d'Albertine. L'effet de surprise n'en est pas moins réussi. Pendant un moment, le héros de la *Recherche* tout comme son lecteur croit en la résurrection d'Albertine.

Telle est la liberté du romancier que de pouvoir procéder à n'importe quel aménagement dans son œuvre, comme de ressusciter un personnage par exemple, s'il juge que ce dernier n'est pas allé au bout de son destin ou n'a pas connu la mort qui lui convenait. Si des romanciers comme Jean Giono et Jacques Laurent se sont prêtés à ce jeu³⁰⁷, d'autres, comme Henry James par exemple, ont préféré ne pas laisser entrer leurs personnages défunts, considérant peut-être qu'il est plus sage de freiner à un moment la roue des possibles à laquelle donne lieu la création d'un être de fiction. Car, pourrions-nous rajouter, tel est aussi le problème du romancier que de ne pouvoir se débarrasser facilement d'un personnage. En effet, poser la question de la mort d'un personnage de roman, c'est aussi poser celle de la difficulté qu'il y a pour un romancier de mettre fin à l'existence d'une de ses créatures et, conséquemment, celle du deuil qu'il lui faut faire de sa créature une

³⁰⁶ Voir le « Dossier » d'*Albertine disparue*, « Une lettre de Madame Bontemps », pp. 292-293 de notre édition.

³⁰⁷ Pour Jean Giono, nous pensons au personnage de Langlois, le protagoniste d'*Un roi sans divertissement* (1947) qui, s'étant suicidé à la fin du récit, refait une brève apparition dans *Le Moulin de Pologne* (1951), roman appartenant au même cycle que le premier, mais censé se dérouler trente ans plus tard. Chez Jacques Laurent, il s'agit du protagoniste des *Bêtises* (1971) qui, disparaissant lors d'un crash d'avion, revient sous les traits de Paul Bâche, le héros des *Sous-ensembles flous* (1981). À noter que dans le cas de Giono comme dans celui de Laurent, ce sont les circonstances nébuleuses de leur mort qui rendent possible et crédible le retour des personnages.

fois qu'il s'est résolu à s'en débarrasser. De cette réalité persistante du personnage de roman, celui d'Albertine témoigne de façon saisissante.

Albertine a la réalité d'un fantôme comme elle a la réalité d'un personnage de roman (ce qu'elle est, de fait). Nous entendons par là que c'est *aux yeux* du héros proustien qu'Albertine apparaît comme un personnage de roman et que, dans sa façon de faire le deuil de sa bien-aimée, Marcel fait penser à un lecteur de roman au moment où celui se voit contraint de dire adieu au personnage, de s'en séparer une fois pour toutes après avoir suivi longuement ses aventures. Cette mélancolie à l'idée de devoir se séparer d'un personnage, Proust l'a d'abord éprouvée en tant que lecteur. D'où son amour inconditionnel pour Balzac, en ce que si les personnages de *La Comédie humaine* finissent par nous quitter, ils demeurent cependant plus longtemps que les autres avec nous, en vertu de ce principe qui les fait reparaître d'un roman à l'autre :

À ce moment si triste où il nous faut quitter un personnage de roman, moment que Balzac a retardé tant qu'il a pu en le faisant reparaître dans d'autres, au moment où il va s'évanouir et n'être plus qu'un songe, comme les gens qu'on a connus en voyage et qu'on va quitter, on apprend qu'ils prennent le même train, qu'on pourra les retrouver à Paris [...].³⁰⁸

Cette idée de placer le récit d'Albertine sous le signe de la lecture et, plus précisément, de la lecture de roman, ou d'interpréter le drame de sa disparition comme étant aussi celui qui se produit chaque fois qu'un lecteur de roman s'apprête à terminer le récit des aventures d'un personnage qui l'a occupé durant de longues heures, s'inspire en partie d'une hypothèse de Christophe Pradeau qui

³⁰⁸ Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954, p. 242.

propose de voir en *Albertine disparue* « le moment de la déprise », ce « moment où le lecteur s'arrache à l'enveloppement textuel de l'œuvre, avec les doutes et les incertitudes que cela implique sur sa réalité, sur sa fragilité, sur la prise qu'elle donne à l'oubli.³⁰⁹ » Cette hypothèse va dans le sens de ce que nous proposons à la fin du premier chapitre de cette étude : Albertine est peut-être moins un être qu'un rêve, un élément de cauchemar, une entité malfaisante destinée à détourner Marcel de sa voie. À la manière d'un personnage de roman, Albertine maintient le héros proustien tout au long de sa relation avec lui comme dans un rêve éveillé, le livre « troublant » le lecteur à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage » (DCS, p. 84), ainsi que l'écrit Proust dans *Du côté de chez Swann*. En d'autres termes, on pourrait dire que tout au long de sa relation avec Albertine, Marcel se trouve dans un état comparable à celui dans lequel il était plongé lorsque, enfant, il lisait des romans. Si l'on accepte cette proposition, maints comportements adoptés par le héros proustien à l'égard d'Albertine se trouvent dès lors éclairés. Par exemple, le rêve de possession que Marcel nourrit à l'endroit d'Albertine, ce désir qu'il a de posséder son être jusqu'à l'assimilation complète, jusqu'à ne plus distinguer son être du sien, n'est-t-il pas comparable à celui que suscitent en nous les créatures de fiction? Car à travers la lecture d'un roman, nous accédons à ce qui, dans la vie, demeure toujours hors de notre portée : la connaissance totale d'un autre être. C'est, selon Jules Romains, l'une des raisons qui nous font parfois préférer les

³⁰⁹ « Faire une fin », *op. cit.*, p. 139.

êtres fictifs aux êtres réels, car les premiers ont sur les seconds l'avantage de nous offrir « la *réalité* complète, sans lacunes, sans possibilité de mensonge radical. » :

Nous pénétrons tôt ou tard dans l'âme du personnage fictif [...]. Nous savons, ou nous finissons par savoir, *quand* le personnage dit vrai et *quand* il dit faux. Nous ne sommes pas dupes, ou pas dupes jusqu'au bout, de ses attitudes. Bref, nous sommes sûrs que nous ne nous construisons pas à son propos une image chimérique, comme il nous arrive tant de fois de le faire au sujet de gens que nous fréquentons, et même de nos proches.³¹⁰

Proust n'affirme pas autre chose quand, dans *Du côté de chez Swann*, il écrit : « Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. [...]. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. » (DCS, p. 84) Or, toute la *Recherche* et en particulier le roman d'Albertine s'emploient à montrer que contrairement aux personnages de roman, les êtres réels ne se donnent que de l'extérieur, que de biais ; on les connaît uniquement par ce qu'ils veulent bien nous apprendre d'eux-mêmes et par ce que nous en disent les autres. C'est cette dure réalité dont Marcel fera l'apprentissage à travers son histoire d'amour avec Albertine qu'il vivra néanmoins en lecteur de roman, c'est-à-dire bercé tout du long par l'espoir qu'il lui sera possible de tout connaître à propos de celle qu'il aime, qu'il apprendra un jour ou l'autre le fin mot de son existence. Il lui faudra presque toute la *Recherche* pour revenir de cette illusion.

³¹⁰ Jules Romains, « Origine des personnages », *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Les Quarante », 1958, p. 87.

Un autre phénomène par lequel le roman se distingue de la vie réelle selon Proust tient à la rapidité avec laquelle les événements se succèdent dans un roman, le fait que le romancier « déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...] ». » (DCS, p. 84) Lire un roman, c'est vivre plus et plus vite que dans l'existence réelle. Cette sensation de vitesse que nous procure le roman en concentrant sur une plage de durée réduite une grande quantité d'événements est similaire à celle qui fait paraître à Marcel l'année passée avec Albertine « longue comme un siècle » (AD, p. 82), et les souvenirs s'y rattachant comme beaucoup plus « anciens » (AD, p. 174) qu'ils ne le sont en réalité. Car l'un des effets de la concentration romanesque est, paradoxalement, de distendre le temps ; le roman ouvre une brèche de temps qui est sans commune mesure avec celui qui est nécessaire pour en faire la lecture. D'où le sentiment de Marcel que, entre l'époque de ses amours avec Albertine et celle dans laquelle il se retrouve une fois qu'il en est sorti, qu'il en a fait le deuil, il y a un manque de continuité flagrant, un hiatus impossible à combler :

Et comme dans les nouveaux espaces, encore non parcourus, qui s'étendaient devant moi, il n'y aurait plus de traces de mon amour pour Albertine qu'il y en avait eu dans les temps perdus que je venais de traverser, de mon amour pour ma grand-mère, offrant une succession de périodes sous lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait, ma vie m'apparut comme quelque chose d'aussi dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent [...]. (AD, p. 174)

Parce qu'Albertine a été le lieu d'un investissement presque exclusif, l'objet de toutes ses pensées durant une année, c'est à un grand vide que son absence laisse place chez le narrateur. Ce vide est rendu manifeste dans *Albertine disparue* par le motif récurrent de l'espace désert, de l'immensité sidérale qui semble s'étendre autour du narrateur : « Et maintenant elle n'était plus nulle part, j'aurais pu parcourir la terre d'un pôle à l'autre sans rencontrer Albertine [...]. » (p. 92) Ou encore dans ce passage : « Je me voyais perdu dans la vie comme sur une plage illimitée où j'étais seul et où, dans quelque sens que j'allasse, je ne la rencontrerais jamais. » (AD, p. 102). L'impression de vide ressentie par le narrateur proustien après la mort d'Albertine ressemble un peu à celle qu'éprouvent les voyageurs de Mirbeau et de Larbaud au sortir de leurs périples au sein des transports modernes. Pour ces trois-là le voyage s'est déroulé à la façon d'un rêve. Comme un lecteur de roman qui a été rempli à chaque minute de sa lecture par l'existence d'un autre, le héros proustien se retrouve après la mort d'Albertine complètement démuni. Il se demande sans cesse où elle est, cherche désespérément des traces de son passage sur terre. Comme un lecteur de roman, il s'interroge sur la réalité de ce qu'il a vécu et se demande : que reste-t-il des joies et des peines partagées avec l'être disparu?

Albertine disparue ne ferait donc pas que montrer les étapes par lesquelles un homme doit passer pour faire le deuil de sa fiancée ; le récit suggérerait aussi les étapes par lesquelles un lecteur de roman doit passer pour faire le deuil d'un personnage dont il a suivi longuement les aventures, dont il a vécu les joies et les peines comme si elles étaient les siennes. Mais pour l'écrivain en devenir qu'est le

héros proustien, la question est aussi de savoir comment passer de la lecture à l'écriture, comment en finir avec la poursuite et l'admiration des fantômes dont il se sent l'esclave :

[...] mon sort était de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité pour une bonne part était dans mon imagination ; il y a des êtres en effet – et ça avait été dès la jeunesse mon cas – pour qui tout ce qui a une valeur fixe, constatable par d'autres, la fortune, le succès, les hautes situations, ne comptent pas ; ce qu'il leur faut, ce sont des fantômes. [...] De fantômes poursuivis, oubliés, recherchés à nouveau, quelquefois pour une seule entrevue et afin de toucher à une vie irréaliste laquelle aussitôt s'enfuyait, ces chemins de Balbec en étaient pleins. En pensant que leurs arbres, poiriers, pommiers, tamaris, me survivraient, il me semblait recevoir d'eux le conseil de me mettre au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel. (SG, p. 401)

Si tant est qu'Albertine s'identifie à un fantôme comme à un personnage de roman, c'est-à-dire à un de ces êtres dont la « réalité » est « pour une bonne part dans [notre] imagination », en faire le deuil voudrait donc dire pour Marcel se remettre sur la voie de la vocation, renouer avec l'activité créatrice, par opposition à celle, passive, qu'est la lecture de roman. En d'autres termes, se remettre sur la voie de la vocation nécessiterait de la part du héros proustien qu'il se réveille du rêve d'Albertine. Le signal de la vocation retrouvée ne coïnciderait donc pas avec la série d'épiphanies successives qui commence pour le héros proustien devant l'hôtel du Prince de Guermantes, mais bien avec le « Mademoiselle Albertine est partie ! » lancée par Françoise le jour de la fuite d'Albertine, en ce que, comme le propose Christophe Pradeau, cette phrase est « l'emblème de cet instant entre chien et loup où l'on relève le nez de sur son livre et où l'on est sommé de reprendre pied dans la réalité [...] ».³¹¹ À partir de là, s'amorce pour le narrateur

³¹¹ « Faire une fin », *op. cit.*, p. 138.

une progressive remontée à la surface, une transition du monde de la lecture vers celui de l'écriture.

4.5 Disparition d'Albertine : le personnage en liberté (suite et fin)

On pourrait dire de la sortie d'Albertine du roman de Proust la même chose que nous avons dite de son entrée : que celle-ci s'opère sur un mode pour le moins brutal et surprenant, ce qui est encore une façon pour Albertine de se distinguer des autres personnages de la *Recherche*, comme le dit Margaret Mein :

En l'occurrence, on devine chez Proust un parti pris de réserver à Albertine une mort qui détonne. Quand il s'agit de la mort en général, Proust en fournit les détails dans une simple incidente, comme pour en diminuer l'effet qu'on s'attendrait peut-être à trouver grandiose. Pour ce qui est de la mort d'Albertine, ne se plaît-il donc pas à tromper notre attente? Le goût de l'ironie transparaît cependant, salutaire au point de lui servir de catharsis.³¹²

Il est vrai que la chute de cheval qui emporte Albertine est un des rares coups de théâtre que comporte la *Recherche*. Mais cette mort est tellement invraisemblable, tellement énorme qu'elle a l'air d'une boutade. Aussi, serions-nous tenté, *a priori*, de faire à Proust le même reproche que maints critiques ont fait à l'endroit des Goncourt romanciers et de lui dire qu'il se « débarrasse³¹³ » de son héroïne, qu'au lieu d'imaginer pour Albertine une fin digne de ce nom, il l'expédie sans ménagements dans cet au-delà où dorment tous les personnages de roman au

³¹² Proust et la chose envolée, *op. cit.*, p. 169.

³¹³ C'est bien le reproche que Claude Simon fait à Proust quand, dans son Discours de réception du Prix Nobel, il écrit : « Si la fin tragique de Julien Sorel sur l'échafaud, celle d'Emma Bovary empoisonnée à l'arsenic ou celle d'Anna Karénine se jetant sous un train peuvent apparaître comme le couronnement logique de leurs aventures et en faire ressortir la morale, aucune, en revanche, ne peut être tirée de celle d'Albertine que Proust fait disparaître (on pourrait être tenté de dire : "dont il se débarrasse") par un banal accident de cheval. » Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 20.

destin avorté. Nous avons vu en effet, au deuxième chapitre de notre étude, combien les deux frères disposent de façon abrupte de leur héros ou de leur héroïne, en faisant tomber sur lui ou sur elle une maladie à la progression aussi inexplicable que fulgurante. Or, les Goncourt étaient les premiers à dénoncer cette manière par trop cavalière et mécanique qu'ils avaient de se débarrasser de leurs personnages, si l'on se rappelle le propos d'Edmond de Goncourt qui, dans la préface à *Chérie*, affirme vouloir rejeter la mort de ses prochains livres, la jugeant comme « un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature.³¹⁴ » C'est peut-être pour lutter contre la facilité de cet expédient romanesque que les Goncourt ont préféré quelquefois à la mort de leur héros ou de leur héroïne ces dénouements en trompe-l'œil, ces finales où l'on voit leur protagoniste disparaître. C'est le cas, par exemple, de *Manette Salomon* où, à la fin du récit, le personnage d'Anatole se noie dans la lumière qui baigne le Jardin des plantes, ou de *Germinie Lacerteux*, tandis qu'aux dernières lignes du récit, on voit Mlle de Varandeuil chercher vainement dans le cimetière l'endroit où repose sa fidèle servante. Par cette façon de disposer de leur héros ou de leur héroïne en fin de récit, les Goncourt semblent se jouer des « origines » de leurs personnages, si l'on entend par là le point d'où ils surgissent et celui d'où ils disparaissent dans le récit. En faisant vivre des personnages sur le seul mode du passage – que nous avons qualifié au moyen de la notion de défilé –, ils ont montré toutes les ressources qu'un romancier pouvait tirer du principe de la disparition. Car en

³¹⁴ « Préface » à *Chérie*, *op. cit.*, p. 41. Voir chapitre 2, p. 86.

expédiant en fin de récit leur protagoniste dans un entre-deux ou un flou quelconque, les Goncourt maintiennent l'incertitude quant à savoir ce qu'il est devenu, où il est parti. De cette façon, on pourrait dire qu'ils « libèrent » leur personnage, qu'ils le remettent entre les mains de tous les possibles.

Tout porte à croire que Proust s'est intéressé à la fin de *Germinie Lacerteux*, ainsi que nous le révèle une lettre découverte récemment : « Pour vérifier des citations j'aurais eu besoin pour une heure de *L'Éducation sentimentale*, *Germinie Lacerteux* [...]. Pour *Germinie* c'est la phrase à la fin au cimetière sur les morts dont on ignore la tombe et sur lesquels on prie au petit bonheur.³¹⁵ » Nous pourrions par ailleurs très bien voir une allusion à *Germinie Lacerteux* dans ce passage du *Temps retrouvé* où il est écrit qu'un « livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois au contraire on se souvient très bien du nom, mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages. Cette jeune fille aux prunelles profondément enfoncées, à la voix traînante, est-elle ici? Et si elle y repose en effet, dans quelle partie, on ne sait plus, et comment trouver sous les fleurs? » (TR, p. 210) La question n'est pas de savoir si Proust s'est souvenu ou non de *Germinie Lacerteux* au moment de faire mourir Albertine. Ce qu'il importe de constater cependant est que Proust, en faisant de la mort de son héroïne une disparition, se trouve à faire comme les Goncourt avant lui : il « libère » son personnage, il le remet entre les mains de tous les possibles. Or, en agissant ainsi,

³¹⁵ Cette lettre non-datée et adressée à un ami non-identifié fut publiée par *Magazine littéraire* (dossier « Proust retrouvé »), no 496 (avril 2010), p. 82.

se pourrait-il que le romancier se trouve du même coup à se libérer lui-même? Car se débarrasser d'un personnage, c'est aussi pour le romancier se rendre disponible à une autre histoire. Dans le cas du héros proustien, c'est se rendre disponible à l'écriture de son roman. À cet égard, nous pourrions dire que si Balzac conserve les mêmes personnages, c'est parce qu'il veut rester dans la même histoire, dans le même monde fictionnel. Proust, lui, tue moins son héroïne qu'il ne la fait disparaître. En cela, il se trouve à cheval entre la position qui consiste, pour un romancier, à mettre fin purement et simplement à l'existence d'un de ses personnages, et celle qui consiste à le garder. Il se débarrasse d'Albertine, mais il ne brise pas complètement les liens avec elle. Comme un lecteur d'un roman, il n'en fait pas complètement le deuil.

Il est frappant de constater que Proust ne parle jamais de la mort d'Albertine qu'en termes de disparition : « Elle s'était enfuie, elle était morte » (AD, p. 81), dit à un moment le narrateur à propos d'Albertine, dans une formule qui semble faire de la fuite (de la disparition) une équivalence de la mort. Or, il se trouve qu'il y a justement des êtres pour qui mort et disparition s'équivalent : les aviateurs, par exemple. En effet, les décès d'aviateurs sont pour la plupart des « disparitions », leur dépouille n'étant pas, le plus souvent, retrouvée. Qu'est-ce à dire sinon que disparus, les aviateurs peuvent nous faire la surprise de revenir, tandis que s'ils sont morts, il n'est pas sûr que nous ne l'apprenions jamais? Voilà qui nous conduit de nouveau à évoquer l'accident tragique dont fut victime Alfred Agostinelli et auquel fait écho celui d'Albertine. Certes, ce n'est pas d'un accident d'aéroplane qu'Albertine succombe, mais d'une chute de cheval. Or, tout le récit

est aménagé de façon à entourer la mort d'Albertine d'une espèce de flou ou à faire d'elle un être qui, à l'instar d'un aviateur disparu, serait susceptible de revenir. Qu'il ne soit fait mention dans le récit ni de la dépouille d'Albertine, ni de son enterrement, ni même d'un mot de condoléances que le narrateur aurait pu adresser à la famille de la défunte, n'est d'ailleurs pas sans contribuer à notre incertitude quant à savoir si elle est bien morte. Par exemple, pour exprimer son sentiment qu'Albertine est encore vivante, ou du moins la façon dont elle « survit » en lui, le narrateur proustien emploie la métaphore du voyage. Il dit de l'être aimé disparu : « Il est comme en voyage. » (AD, p. 93) Ailleurs dans le texte, s'imaginant que la chute de cheval d'Albertine ne se serait pas avérée fatale, et que celle-ci reviendrait, le narrateur la compare aux personnages « qu'on a cru longtemps morts », mais qui reviennent (AD, p. 94), ce qui est encore une façon pour Proust d'associer le deuil que fait son héros de sa bien-aimée à celui que le lecteur de roman doit faire d'un personnage. N'est-ce pas d'ailleurs ce que l'on dit souvent aux enfants quand on veut leur cacher la mort d'un parent : qu'il est en voyage ? C'est là une manière d'épargner à l'enfant une nouvelle douloureuse qu'il apprendra bien assez tôt, mais aussi une manière d'entretenir en lui l'espoir de voir l'être cher disparu revenir. L'idée qu'Albertine est en voyage est une de celles qui ancrent le mieux son personnage dans le mouvement et dans le transitif, car si elle est en voyage, cela veut dire que nul ne peut nous informer de sa mort, tandis que si elle est vivante, elle peut nous faire la surprise de revenir.

Dans la mesure où le destin tragique d'Albertine fait écho à celui d'Agostinelli, il est émouvant de penser que Proust a voulu au moyen de la fiction

donner un prolongement à l'existence de son ami défunt, c'est-à-dire rêver pour son héroïne la même chose qu'il a pu rêver pour l'être qui a le plus inspiré son personnage : que l'accident ne marque pas la fin de tout, mais qu'il soit au contraire pour l'être qui l'a subi un moyen de retrouver sa liberté (car tout comme Albertine, Agostinelli a lui aussi souffert des foudres de la jalousie) ; que l'accident soit une occasion pour l'être disparu d'aller poursuivre son existence ailleurs, ou d'accéder par-delà la mort à une autre forme de vie.³¹⁶ Cette croyance en une vie après la mort, le narrateur proustien la juge « sans invraisemblance » et en formule la théorie au moment où il nous fait le récit de la mort de Bergotte :

Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans la vie comme si nous entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés de faire le bien, à être délicats, même à être polis [...]. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner [...]. (LP, p. 177)

Le jour où le narrateur aperçoit pour la première fois Albertine sur la plage de Balbec, n'a-t-il pas l'impression d'être en présence d'une jeune fille provenant d'un « monde inhumain », d'un « inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place »? (AJF, pp. 359-360) « Du sein de quel univers me distinguait-elle? » (AJF, p. 360), se demande le narrateur à propos de la jeune fille au polo. Parce qu'Albertine nous est présentée d'emblée comme venant d'un « monde différent », d'un monde qui nous est inaccessible,

³¹⁶ N'eût égard au fait que le corps d'Alfred Agostinelli a bel et bien été retrouvé. Notre réflexion porte ici sur les virtualités propres au personnage de roman ou la façon dont, dans l'esprit d'un lecteur endeuillé, le personnage défunt peut survivre et recouvrer une nouvelle forme de vie.

l'hypothèse qu'elle y retournerait en disparaissant nous paraît dès lors plausible. À l'instar de l'aviateur aperçu par Marcel dans les environs de Balbec, elle retournerait dans sa « patrie ». Cette idée de voir en Albertine disparue non pas une héroïne morte, mais une héroïne « libérée », ou de considérer son accident non pas comme l'événement par lequel prend fin son existence, mais, au contraire, comme le moyen de la prolonger, Margaret Mein la suggère quand elle écrit : « Albertine sera un “être de fuite” jusqu'au bout, car, devenue “la fugitive”, elle penchera pour la liberté, quitte à disparaître effectivement en *s'évadant dans la mort*.³¹⁷ » L'expression « s'évader dans la mort » va dans le sens de ce que nous proposons, en ce qu'elle suggère moins l'idée d'une fin que celle d'un prolongement, ou l'idée que l'existence d'Albertine peut se prolonger ailleurs, sous une autre forme. Mais la liberté dont il est question ici est aussi celle du personnage de roman pour qui naissance et mort ne sont pas des contraintes (d'où la liberté des romanciers de les ressusciter s'ils le veulent, comme nous l'avons vu précédemment). Une fois morte, Albertine retrouverait ainsi son plein potentiel de personnage de roman, cette virtualité propre à tout personnage et qui fait de chacun l'être de tous les possibles et capable de toutes les métamorphoses. Mais dans le cas d'Albertine, il s'agirait peut-être moins d'accéder à une autre forme de vie que de retrouver la seule forme de vie qui puisse convenir à l'être ailé, à l'être de fuite qu'elle est. En disparaissant, Albertine retrouverait ainsi sa nature d'être ailé ; les ailes dont son amant jaloux l'a privée en faisant d'elle une « pesante esclave » (LP, p. 357) lui seraient rendues. Elle éviterait aussi le piège

³¹⁷ Proust et la chose envolée, *op. cit.*, p. 170. C'est nous qui soulignons.

de l'inertie et du surplace, Proust ayant peut-être pressenti les dangers qui guettaient les êtres trop attachés à la vitesse et au mouvement. La disparition est le moyen grâce auquel Albertine continue de poursuivre son aventure. Pour reprendre un mot d'Edgar Allan Poe, son « avenir » est désormais « dans l'air³¹⁸ ».

³¹⁸ Cité par Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 73.

Conclusion

Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; 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.

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*

On se souviendra que, se rappelant dans la *Recherche* cette première rencontre avec un aéroplane aux environs de Balbec, le narrateur proustien en parle comme d'« une image de la liberté » (LP, p. 96). Cette liberté, nous avons voulu l'identifier à celle que retrouve Albertine quand, au moyen de l'accident, celle-ci se voit réexpédiée dans le vaste champ des possibles, là où les aventures peuvent se poursuivre. Toutefois, il nous semble que cette rencontre avec l'aéroplane peut se lire autrement et être interprétée comme une rencontre avec ce qui constitue peut-être le contraire des possibles ou de l'aventure : la vocation. Car contrairement à l'aventure, la vocation implique de renoncer à la multiplicité des trajectoires au profit d'une seule et de s'y maintenir. La vocation signifie une retraite de l'individu en lui-même, un approfondissement de ses qualités et de ses aptitudes, alors que l'aventure signifie un mouvement vers l'extérieur, une disposition à accueillir ce qui arrive et qui promet de nourrir l'être, de l'augmenter encore. L'aéroplane survient ainsi dans le ciel de Balbec comme un appel des possibles, invitant le héros proustien à emprunter toutes les directions offertes par la vie, au moment où ce dernier n'a pas encore eu la révélation de sa vocation d'écrivain.

Ce thème de la vocation – qui est le « grand sujet romanesque moderne ou moderniste³¹⁹ » selon Judith Schlanger – court tout au long de notre étude, comme son revers, sans que nous l’ayons convoqué directement. Nous aurions pu en effet poser la question de la vocation au sujet de tous les personnages des romans abordés au cours de notre réflexion, parmi lesquels deux au moins se rattachent directement à la tradition du roman d’apprentissage (ne serait-ce que sur un mode ironique) : *A.O. Barnabooth* et *L’Éducation sentimentale*. Autant pour Barnabooth que pour Frédéric la question concernant le sens à donner à leur vie se pose, même si chez ni l’un ni l’autre nous ne retrouvons les conditions nécessaires à la vocation ou inhérentes au « pathos de la vocation » selon Judith Schlanger : « ni la concentration exclusive, ni l’intensité dans la durée, ni l’obstination comme solitude, ni le sentiment d’un parcours ou d’un destin unique.³²⁰ » Ces « valeurs » de la vocation qui nous viennent pour la plupart du romantisme sont davantage présentes chez Pierre Nioxe, le protagoniste de *L’Homme pressé* de Morand, dont on rappellera notamment qu’il considère comme un « don » sa disposition à aller vite (un autre topos de l’imaginaire romantique). Mais l’on se rappellera aussi que le parcours de ce dernier se solde par un cuisant échec ; sa hâte lui fait rater tout ce qu’il entreprend et le conduit à la fin à l’état d’inertie. Quant à Albertine, nous ne pouvons bien évidemment pas lui reprocher de ne pas s’être réalisée, elle qui meurt dans la fleur de l’âge, alors que nulle vocation

³¹⁹ Judith Schlanger, *La vocation*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1997, p. 74.

³²⁰ *Ibid.*, p. 63.

n'avait eu encore le temps de s'affirmer en elle. Avait-elle des dispositions particulières? On la savait douée pour le piano...

À bien des égards, la vocation est ce qu'évitent (ou ce que ratent) les personnages de nos romans, l'objet et l'intérêt de cette étude ayant été précisément de révéler une forme de personnage qui se définit en dehors de ce paradigme qu'est la vie vouée, un personnage pour lequel le mouvement (la vitesse) constitue en lui-même une manière d'être. Cette mobilité qui n'a d'autre fin qu'elle-même, cette mobilité intransitive, nous l'avons vue emprunter diverses formes – le défilé, la fuite, le glissement, l'inertie (si tant est que faire du surplace et tourner en rond relève encore, ne serait-ce que de façon minimale, du mouvement) – et avons tenté de dégager toutes les conséquences esthétiques et ontologiques que chacune d'entre elles est susceptible d'entraîner sur les personnages qui s'y livrent. Si, avec les êtres du glissement rencontrés chez Larbaud, Mirbeau et Morand, nous avons vu des personnages que leur besoin de vitesse et de déplacements incessants a conduits au point mort, à la plus parfaite inertie, avec l'être de fuite proustien, nous avons vu un personnage également épris de vitesse, mais dont la mobilité n'a pas pour conséquence de faire de lui une présence nulle ou rendue inopérante dans le roman. Au-delà de sa disparition, en deçà de toute vocation, Albertine parvient à demeurer dans le mouvement pour incarner de façon exemplaire la virtualité des possibles, l'aventure sous le signe de laquelle Jacques Rivière voulait placer le roman du XX^e siècle naissant.

Reconnaître qu'il y a d'autres manières pour l'individu moderne de se définir qu'en empruntant le chemin de la vocation ne représente certes pas un constat nouveau. C'est plutôt le constat inverse qui serait étonnant : celui d'un individu qui, à l'ère de la mobilité continuelle et de la rapidité des échanges, se définirait dans les termes de la vocation de jadis, c'est-à-dire qui offrirait l'exemple de l'individu voué encore mis en scène au temps de Balzac (*Le Médecin de campagne*, *La Recherche de l'absolu*), ou de celui en formation chez Goethe, dont la vie est exemplaire, réglée en chacune de ses étapes et contribuant par là à maintenir le mythe d'un parcours sans failles et qui ne connaît point le gaspillage. Si, de tout temps, la vocation a fait figure d'exception – « la vie vouée fait figure, sinon de modèle, du moins de comble ; elle paraît non pas la norme, mais le type extrême et hautement valorisé de l'existence individuelle³²¹ », nous dit Judith Schlanger –, les conditions d'existence qui régissent le monde d'aujourd'hui semblent la favoriser encore moins. Dans la mesure où la vocation prend du temps, où elle ne se révèle que dans le temps – elle doit d'abord apparaître, être confortée, puis menée et accomplie –, elle paraît indissociable d'une certaine lenteur.

À considérer le parcours des personnages étudiés au cours de cette thèse, il semble y avoir deux issues ou deux « destinations » pour celui qui se montre avide de vitesse et de mouvement. La première destination est l'inertie, cet état auquel le voyageur moderne est conduit au terme de son inlassable quête de confort et de vitesse et qui signifie pour lui une mise aux arrêts complète ou, en un

³²¹ *La vocation, op. cit.*, p. 13.

mot, la fin de son aventure. La seconde destination apparaît quant à elle comme un moyen d'échapper à la première : il s'agit de l'accident, dont on a vu qu'il est ce par quoi le personnage d'Albertine parvient à se maintenir dans le mouvement, redevenant disponible pour de nouvelles aventures. Toutefois, il y a une autre voie ou destination possible de la vitesse, une voie que ne laissent pas supposer les œuvres que nous avons choisi d'étudier dans le cadre de cette thèse, mais qu'un autre corpus aurait pu révéler : cette voie est celle de la vocation et ce corpus, celui des romans que nous pourrions appeler les romans de l'exploit technique, ces récits dans lesquels on voit un individu intrinsèquement lié à une machine qu'il doit apprendre à maîtriser et qui devient (sans jeu de mots) le moteur de sa vocation. De ce type de roman, ceux d'Antoine de Saint-Exupéry, le célèbre écrivain et aviateur français, offrent un modèle exemplaire. En guise d'épilogue, nous aimerions jeter un coup d'œil sur l'un d'eux, *Terre des hommes*, afin de voir comment la vitesse moderne y est le lieu d'une vocation. Au contraire des voyageurs de *A.O Barnabooth* et de l'automobiliste de *La 628-E8*, chez qui le véhicule moderne apparaît comme un moyen de fuite, une manière pour eux de se retirer du monde ou, du moins, de remettre à plus tard le moment d'y entrer véritablement, nous verrons que l'avion constitue pour le héros de Saint-Exupéry l'instrument au moyen duquel celui-ci parvient à trouver sa place dans le monde.

Entre tous les romans publiés par Saint-Exupéry au cours de sa carrière – pensons à *Courrier Sud* et à *Vol de nuit* notamment – *Terre des hommes* est sans conteste celui où la vocation est le plus vivement célébrée ; c'est un véritable hymne à la vie vouée, aux grands hommes que sont les premiers pilotes à avoir

assuré le courrier entre l'Afrique du Nord et la France, puis entre la France et l'Amérique du Sud, durant ces années 1920-1930 qui constituent l'âge d'or de l'aviation, l'époque de ses hauts faits auxquels l'auteur de *Terre des hommes* a par ailleurs lui-même participé. Dès les premières lignes de ce roman autobiographique, nous comprenons qu'il s'agit d'un roman du « début dans la vie », d'un roman de formation : « C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote de ligne à la Société Latécoère qui assura, avant l'Aéropostale, puis Air France, la liaison Toulouse-Dakar. Là j'apprenais un métier. [...] Nous vivions dans la crainte des montagnes d'Espagne, que nous ne connaissions pas encore, et dans le respect des anciens.³²² » Plusieurs topoï de la vocation sont d'emblée annoncés : l'importance du métier et de son apprentissage, la conscience des âges de la vie, les jeunes étant ceux qui arrivent neufs dans le monde, en proie à l'inconnu, tandis que les « anciens » sont ceux qui savent. L'expérience est respectable, elle intimide et est entourée d'énigmes : les vieux pilotes au retour de leur vol laissent « sous [leur] rude écorce percer l'ange qui avait vaincu le dragon. » (p. 12) L'univers dépeint par Saint-Exupéry, celui des pilotes de ligne, du courrier aérien, a ses mythologies, ses légendes et ses héros. D'ailleurs, l'auteur joint souvent à la présentation des aviateurs le haut fait qui leur est associé. Guillaumet est ainsi présenté comme « ce camarade qui devait plus tard battre le record des traversées postales de la Cordillère des Andes et de celles de l'Atlantique Sud. » (p. 15)

³²² *Terre des hommes*, op. cit., p. 11. À noter que les prochaines références à ce roman seront données entre parenthèses à même le texte.

Plus que des individus voués, les pionniers de l'aviation apparaissent comme des héros au sens fort du terme. Avec les conquêtes techniques (dont celle de l'avion n'est qu'un exemple parmi d'autres), on assiste en effet au retour de l'héroïsme qui, à l'ère démocratique des foules et depuis que la guerre moderne a fait sombrer le combattant dans l'anonymat, peine à trouver l'occasion de s'affirmer encore, comme l'écrit Gide dans sa préface à *Vol de nuit* :

En un temps où la notion de l'héroïsme tend à désertir l'armée, puisque les vertus viriles risquent de demeurer sans emploi dans les guerres de demain dont les chimistes nous invitent à pressentir la future horreur, n'est-ce pas dans l'aviation que nous voyons se déployer le plus admirablement et le plus utilement le courage? Ce qui serait témérité, cesse de l'être dans un service commandé. Le pilote, qui risque sans cesse sa vie, a quelque droit de sourire à l'idée que nous nous faisons d'ordinaire du « courage ».³²³

L'héroïsme dont font preuve les aviateurs dépeints par Saint-Exupéry n'est pas un simple héroïsme ; il a pour lui le mérite d'être « utile », nous rappelle Gide. Voilà que la vocation se trouve par là à remplir sa condition suprême : celle de donner non seulement le sens d'une vie mais, plus encore, de déborder cette vie pour recouvrer une dimension collective et sociale. L'individu voué ne fait pas que se consacrer à sa passion, il « marque le réel de résultats objectifs et visibles : en ajoutant des produits, des entreprises, des institutions, des œuvres, la vie vouée inscrit sa trace dans la réalité³²⁴ », écrit Judith Schlanger. En assurant le courrier d'un continent à l'autre, l'aviateur œuvre à l'amélioration du monde. D'où l'insistance chez Saint-Exupéry de nous rappeler qu'il ne faut pas confondre l'aviateur avec les « toréadors ou les joueurs » (p. 48) chez qui la passion pour le

³²³ André Gide, « préface », dans Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, 1931, p. 13.

³²⁴ *La vocation*, *op. cit.*, p. 13.

mouvement et la vitesse est abêtissante, n'ayant d'autre fin qu'elle-même. Nous sommes loin avec Saint-Exupéry de l'esprit qui animait les futuristes ; il n'y a pas d'exaltation dans le danger ni de célébration du progrès pour le progrès, de la technique pour la technique. Au contraire, l'auteur de *Terre des hommes* insiste pour dire que la technique doit être un moyen et non une fin : « la machine n'est pas un but » (p. 49) mais, à l'instar de ce qu'est la charrue pour le paysan, « l'outil » à travers lequel l'aviateur se réalise. Partant de là, le perfectionnement de l'outil, de la technique n'est pas perçu par Saint-Exupéry comme un asservissement progressif de l'homme à la machine mais, au contraire, comme ce qui doit mener à une plus grande maîtrise de la machine. C'est seulement à partir du moment où « l'attention n'est plus absorbée par l'outil » (p. 52), où le moteur se fait oublier dans « sa fonction qui est de tourner » (*id.*), que l'aviateur est à même de réaliser parfaitement sa vocation, c'est-à-dire de se consacrer pleinement à son métier.

Instrument de réalisation de soi, l'avion est également un instrument de connaissance en ce que grâce à lui, nous dit Saint-Exupéry, « notre vue s'est aiguisée » (p. 55) ; « cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre. » (p. 54) L'avion donne en effet lieu dans *Terre des hommes* à de nouveaux rapports entre l'homme et la terre ou à ce que nous pourrions appeler des « changements d'échelle ». Le premier de ces changements provoqués par l'avion est de rétablir la terre dans sa dimension familière, de ramener celle-ci à l'échelle de l'homme, comme en témoigne l'épisode où le héros, à la veille de son premier vol, va rendre visite à son ami Guillaumet, un pilote plus expérimenté : « Mais

quelle étrange leçon de géographie je reçus là ! Guillaumet ne m'enseignait pas l'Espagne ; il me faisait de l'Espagne une amie », nous confie le narrateur. (p. 15)

C'est que sous le regard de Guillaumet, la carte du pays se voit réduite à quelques éléments des plus concrets – trois orangers de Guadix, une ferme de Lorca, un troupeau de moutons, etc. – et qui sont susceptibles de jouer un rôle dans l'odyssée du pilote : il y avait un couple de fermiers qui, « perdu dans l'espace, à quinze cents kilomètres de nous, [prenait] une importance démesurée. Bien installés sur le versant de leur montagne, pareils à des gardiens de phare, ils étaient prêts, sous leurs étoiles, à porter secours à des hommes. » (p. 15)

On trouve un autre exemple de cette familiarisation du monde, de cette réduction du monde à l'échelle de l'homme dans ce passage où le héros, assoupi dans le désert – après que son avion se fut échoué – fait un rêve. Il rêve à la maison de son enfance et pense à cette vieille bonne qui, tandis qu'il revenait d'être allé jouer dans les champs, s'empressait de réparer ses vêtements non sans le réprimander chaque fois. Se remémorant ce souvenir, l'aviateur se dit en lui-même : « Enfant, je trouais déjà mes chemises. [...] Mais non, mais non, mademoiselle ! ce n'était plus du fond du parc que je rentrais, mais du bout du monde, et je ramenaï avec moi l'odeur âcre des solitudes, le tourbillon des vents de sable, les lunes éclatantes des tropiques ! » (p. 66)

Le jeune homme revient du monde comme jadis il revenait du parc où il était allé jouer. Saint-Exupéry se trouve ici à communiquer un trait essentiel de la vocation : le fait que celle-ci est indissociable du terrain sur lequel elle s'accomplit. Il nous faut chercher, dit Saint-Exupéry, « l'étendue qui [nous] accomplira. » (p. 168) Cette étendue, ce

terrain de réalisation de soi est pour l'aviateur le monde en entier. Ignorante de cette étendue, de l'immensité de la terre, la bonne de son enfance s'en tient, quant à elle, à l'espace qui l'accomplit, soit la maison, l'intérieur. Son champ d'activités ne va pas au-delà, d'où le refus de l'aviateur de révéler à sa vieille bonne le monde qu'elle ne connaît pas : « Je n'entamais pas mieux sa foi que je n'eusse entamé la foi d'une servante d'église. Et je plaignais son humble destinée qui la faisait aveugle et sourde... » (p. 66)

Si l'avion permet au pilote de ramener le monde à son échelle, de le saisir sous son aspect le plus familier, il donne également lieu au phénomène inverse, soit le rétablissement du monde dans son immensité, du monde comme force *a priori* hostile à l'homme. Car « avec l'avion, écrit Saint-Exupéry, nous avons appris la ligne droite. À peine avons-nous décollé, nous lâchons ces chemins qui s'inclinent vers les abreuvoirs et les étables, ou serpentent de ville en ville. [...] Alors seulement, du haut de nos trajectoires rectilignes, nous découvrons le soubassement essentiel, l'assise de rocs, de sable, et de sel où la vie, quelquefois, comme un peu de mousse au creux des ruines, ici et là se hasarde encore à fleurir. » (p. 55) Ainsi, autant l'avion permet à l'aviateur de considérer la terre sous son aspect le plus familier – une maison, un terrain de jeu –, autant il contribue à présenter la terre sous son aspect le plus menaçant, rétablissant la fragilité de l'homme en face des éléments de la terre – le ciel, l'orage, la montagne, la mer – sur lesquels aucun contrôle ne peut être exercé.

Saisie à travers un métier et au moyen d'un instrument qui la révèle à la fois sous ses aspects les plus familiers et les plus menaçants, la terre retrouve chez Saint-Exupéry toute sa signification. Car pour l'aviateur, la terre cesse d'être un simple « décor » ; elle apparaît au contraire comme un terrain qui « intéressera ses muscles et lui posera des problèmes. » (p. 29) Voici que prend fin le désintéressement à l'égard d'une terre trop parcourue, trop connue, ou cette lassitude vis-à-vis de ce que Saint-Exupéry appelle les « vieux spectacles » (p. 29) et qui caractérisaient les voyageurs de *A.O. Barnabooth*. À la contemplation du monde qui avait cours chez les adeptes des « sleeping car », se substitue chez l'aviateur de Saint-Exupéry une pratique du monde. C'est en ces termes que Jean-Paul Sartre – qui, par un heureux hasard, lit en cette même année 1939 *Terre des hommes* et *A.O. Barnabooth*, alors qu'il se trouve mobilisé au front – compare les deux romans, opposant le « touriste abstrait » de Larbaud au « travailleur chez Saint-Exupéry » :

[...] pour Barnabooth, Norvège, France, Italie sont des terres et des cultures mises bout à bout et qui, par leur inertie propre, tendraient à se séparer. Il y a juxtaposition. Mais pour St-Exupéry, aviateur, il y a d'abord l'unité de son monde. Il est-dans-le-monde par l'acte primordial de *voler*. Et c'est sur fond de monde que paraissent villes et pays, comme des *destinations*. En ce sens, c'est la mort de l'exotisme : ces cités aux noms magiques, Buenos-Aires, Carthagène, Marrakech, sont posées à côté de lui pour qu'il puisse *s'en servir*, comme les clous et le rabot sont posés sur l'établi. Tanger, c'est d'abord un repère, un moyen d'orientation, un centre de radio ; c'est ensuite une consigne, une tâche saisie à travers le métier.³²⁵

L'on ne peut mieux résumer tout ce qui distingue le roman de Saint-Exupéry de celui de Larbaud : à la « juxtaposition » des pays chez les voyageurs de *A.O.*

³²⁵ Jean-Paul Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, Paris, Gallimard, 1983, p. 184.

Barnabooth s'oppose chez l'aviateur « l'unité de son monde » ; au goût pour l'exotisme, « l'acte primordial de voler » ; à la dispersion cosmopolite, la poursuite d'une vocation. Celle-ci ne devient possible chez l'aviateur que grâce à la volonté de ce dernier de restituer la terre dans toute son étendue et sa concrétude, alors que Barnabooth cherche plutôt à abolir cette étendue, et ce, non pas seulement en termes de distance ou de superficie, mais aussi en termes de territoire à explorer – de territoire existentiel s'entend.

Outre la spécificité de l'instrument au moyen duquel il se réalise, il y a un autre aspect qui détermine la vocation de l'aviateur chez Saint-Exupéry et sur lequel nous aimerions nous pencher en terminant : le fait que ces existences d'individus voués prennent leur sens non pas individuellement, mais à l'intérieur d'un groupe, de la communauté dont ils font partie. Le roman se termine ainsi sur une envolée humaniste où, plus que la vocation qui est somme toute l'affaire de chacun, Saint-Exupéry célèbre la solidarité entre les hommes, l'importance d'être unis dans un but commun et de regarder ensemble dans la même direction : « Liés à nos frères par un but commun et qui se situe en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre mais regarder ensemble dans la même direction. Il n'est de camarades que s'ils s'unissent dans la même cordée, vers le même sommet en quoi ils se retrouvent. » (pp. 169-170) Ce « but commun », cette union d'individus engagés « dans la même direction » prend chez l'aviateur de Saint-Exupéry une forme précise : le transport du courrier, cette tâche à laquelle il est affecté et qui, tout particulièrement dans *Vol de nuit*, est présentée comme un impératif absolu. Le

personnage de Rivière qui commande le service dans *Vol de nuit* apparaît comme l'instance suprême ; celle qui préside à la destinée des pilotes, mais également au temps de chacun. À la différence de Barnabooth ou de l'automobiliste de Mirbeau qui, à bord de leurs véhicules modernes, en arrivent parfois à ne plus sentir l'écoulement du temps – ils sont emportés, ravis par la célérité –, le pilote affecté au courrier ne s'y soustrait quant à lui jamais. Le temps du pilote est réglé par des paramètres précis ; il est fait d'escalas, de relais, d'arrivées et de départs. Cela n'est pas sans jouer un rôle dans sa vocation, dans la mesure où nous pourrions dire que chaque voyage est une occasion pour le pilote de mesurer ses aptitudes, ses compétences, bref, d'actualiser sa vocation.

Parce que le transport du courrier est un impératif absolu, la disparition d'un pilote, le fait qu'il arrive parfois qu'un d'entre eux manque à l'appel, n'est pas accueillie comme un événement susceptible d'affaiblir la « vocation » du groupe. Elle est certes comptée comme une perte, mais elle ne doit pas faire entrave au but commun qui est que les messages se rendent à destination. Le pilote disparu aura suivi sa vocation qui, à plus forte raison, « survit » à travers ceux qui continuent de mener la leur. À cet égard il ne nous paraît pas anodin que le héros de *Terre des hommes* apprenne la disparition d'un de ses camarades alors qu'il se trouve à bord de l'omnibus qui le conduit à son travail, et ce, « sans que dix mots eussent été échangés » :

Il était ainsi trois heures du matin [...] lorsque nous entendîmes le directeur, invisible dans l'ombre, élever la voix vers l'inspecteur :

– L'écrivain n'a pas atterri, cette nuit, à Casablanca.

– Ah ! répondit l'inspecteur. Ah ?

Et, arraché au cours de son rêve, il fit un effort pour se réveiller, pour montrer son zèle et il ajouta :

– Ah ! Oui ? Il n'a pas réussi à passer ? Il a fait demi-tour ?

A quoi dans le fond de l'omnibus, il fut répondu simplement : « Non. » Nous attendîmes la suite mais aucun mot ne vint. Et à mesure que les secondes tombaient, il devenait plus évident que ce « non » ne serait suivi d'aucun autre mot, que ce « non » était sans appel, que L'écrivain non seulement n'avait pas atterri à Casablanca, mais que jamais il n'atterrirait plus nulle part. (p. 19)

La disparition du camarade étrangement nommé L'écrivain ne fera ainsi l'objet d'aucun récit ; elle ne sera le lieu d'aucune affabulation. Parce qu'il représente une réalité qui échappe et échappera toujours à tout contrôle, l'un des rares lieux où s'est retranché le hasard dans un monde de plus en plus maîtrisé, l'accident n'a pas sa place dans l'univers des individus voués de Saint-Exupéry. Voilà qui distingue de façon nette le roman de la vocation du « roman d'aventure » tel que l'imaginait Jacques Rivière et dont le récit d'Albertine nous a offert un exemple : là où le premier occulte ou du moins écarte l'accident, le second en fait un événement autour duquel nous sommes invités à rêver en ce qu'il est peut-être le lieu d'un possible, d'une autre aventure.

Ainsi, après que l'enthousiasme du début du XX^e siècle pour la folle célérité se fut calmé, l'on a senti le besoin de mettre la vitesse au service d'une cause, de lui trouver une utilité et un but. La vitesse allait être en mesure de s'affirmer en tant que vocation, comme l'exemple de Saint-Exupéry nous l'a montré. Il s'agit-là d'une « destination » de la vitesse autrement plus utile et plus virile que ne le sont celles de l'inertie et de l'accident, et qui vient souligner par contraste tout ce qu'il y a de vertigineux, voire même d'insoutenable à se livrer à un mouvement totalement libre, à emprunter cette route des possibles ouverte par

l'aviateur de Proust et dont la « patrie » intransitive d'Albertine offre la plus belle image.

Bibliographie

Corpus primaire :

APOLLINAIRE, Guillaume, « L'Esprit nouveau », *Œuvres en prose complètes* (t.2), édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp. 941-954.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1926].

BALZAC, Honoré de, *Le Cousin Pons*, édition d'André Lorant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

BALZAC, Honoré de, *Histoire des Treize. La duchesse de Langeais, Ferragus, La fille aux yeux d'or*, édition de Pierre Barbéris, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1983.

BALZAC, Honoré de, *Le Contrat de mariage*, précédé de *Une double famille* et suivi de *L'Interdiction*, édition de Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

BALZAC, Honoré de, *Théorie de la démarche* et autres textes, préfacé par Jacques Bonnet, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1990.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, édition de Pierre Barbéris, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, préfacé par Henri Lemaître, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'Art* (t.2), Paris, Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1965, pp. 439-485.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, édition de Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1927].

CENDRARS, Blaise, *Moravagine*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1926.

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, traduit de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1929].

DOSTOIEVSKI, Fédor, *L'Adolescent* (t.1), traduit du russe par André Markowicz, Arles, Babel/Actes Sud, 1998.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1925].

GIDE, André, *Journal 1887-1925* (t.1), édition d'Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

GIDE, André, « Préface », dans Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, 1931, pp. 9-15.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Manette Salomon*, édition de Stéphanie Champeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Charles Demailly*, préfacé par Nadine Satiat, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1990.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *En 18...*, Paris, Flammarion/Fasquelle, 1884.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Germinie Lacerteux*, édition de Nadine Satiat, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Une voiture de masques*, préfacé par Nadine Satiat, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1990.

GONCOURT, Edmond de, *Chérie*, édition de Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Le cabinet de lecture », 2002.

GONCOURT, Edmond de, *Les frères Zemganno, Œuvres complètes* (vol. 18), Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1986.

GRACQ, Julien, « Proust considéré comme terminus », dans *Proust considéré comme terminus* suivi de *Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Paris, Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1986, pp. 9-26.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.

JAMES, Henry, « La leçon de Balzac » (1905), *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, traduit de l'américain par Chantal de Biasi, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1987, pp. 191-222.

JAMES, Henry, « Préface à *La Princesse Casamassima* », *La création littéraire. Préfaces de l'édition de New York*, traduit de l'anglais par Marie-Françoise Cachin, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1980, pp. 75-94.

KAFKA, Franz, *Lettres à Milena*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1956.

LARBAUD, Valery, *A.O. Barnabooth. Ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, dans *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes, Fermina Márquez, Infantines, Beauté, mon beau souci..., Amants, heureux amants..., Mon plus secret conseil...*, préfacé par Roger Grenier, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1995 [1913].

LARBAUD, Valery, *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991 [1927].

LARBAUD, Valery, « La lenteur », *Œuvres*, édition de G. Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 1042-1049.

LAURENT, Jacques, *Roman du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Premier manifeste du Futurisme », dans *Le Futurisme*, édition de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, pp. 149-156.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le mépris de la femme », dans *Le Futurisme*, édition de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, pp. 105-110.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « L'homme multiplié et le règne de la machine », dans *Le Futurisme*, édition de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, pp. 111-116.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste technique de la littérature futuriste », dans *Futurisme. Manifestes. Proclamations. Documents.*, édition de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, pp. 133-137.

MAUPASSANT, Guy de, *Sur l'eau*, édition de Jacques Dupont, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

MAUPASSANT, Guy de, « Les foules », *Chroniques 2 (1^{er} mars 1882 – 17 août 1884)*, préfacé par Hubert Juin, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, pp. 15-19.

MAUPASSANT, Guy de, « De Paris à Heyst », *Chroniques 3* (26 août 1884 – 13 avril 1891), préfacé par Hubert Juin, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, pp. 315-327.

MAUPASSANT, Guy de, « Sur et sous l'eau », *Chroniques 2* (1^{er} mars 1882 – 17 août 1884), préfacé par Hubert Juin, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, pp. 416-425.

MIRBEAU, Octave, *La 628-E8, Œuvre romanesque* (t.3), édition de Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2001 [1907].

MIRBEAU, Octave, « À un magistrat » (1899), *Les Écrivains* (t. 2), Paris, Flammarion, 1926, pp. 177-184.

MIRBEAU, Octave, *Correspondance générale* (t.1), édition de Pierre Michel, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003.

MIRBEAU, Octave, « Interview par Paul Gsell », *Combats littéraires*, édition de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Au cœur du monde », 2006, p. 578-582.

MORAND, Paul, *L'Homme pressé*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990 [1941].

MORAND, Paul, « De la vitesse », *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931, pp. 271-296.

MORAND, Paul, *Rien que la terre*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1926.

MORAND, Paul, « Préface », dans Blaise Cendrars, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, pp. 9-12.

POE, Edgar Allan, « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1972, pp. 63-77.

PROUST, Marcel, « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Silvanie », *Les Plaisirs et les jours* ; suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, pp. 45-68.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, édition de Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, édition de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, édition d'Anne Chevalier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

PROUST, Marcel, « En mémoire des églises assassinées », *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992 [1919], pp. 97-220.

PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, pp. 282-296.

PROUST, Marcel, « Dostoïevski », *Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, pp. 340-341.

PROUST, Marcel, « Sainte-Beuve et Balzac », *Contre Sainte-Beuve*, préfacé par Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954, pp. 228-267.

PROUST, Marcel, Lettre inédite à un ami non-identifié, *Magazine littéraire* (dossier « Proust retrouvé »), no 496 (avril 2010), p. 82.

RIVIÈRE, Jacques, *Le Roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 [1913].

ROMAINS, Jules, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Les quarante », 1958.

ROMAINS, Jules, *Hommes, médecins, machines*, Paris, Flammarion, 1959.

ROMAINS, Jules, *La Vie unanime : poème, 1904-1907*, édition de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983 [1926].

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1939].

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994 [1947].

SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, Paris, Gallimard, 1983.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

VALÉRY, Paul, « Le retour de Hollande », *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1924 (pour *Variété I*), 1930 (pour *Variété II*), pp. 149-163.

VALÉRY, Paul, « Fonction de Paris », *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 137-143.

ZOLA, Émile, *La Curée*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, édition de Jacques Dubois, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

ZOLA, Émile, *La Bête humaine*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.

Corpus secondaire :

AGACINSKI, Sylviane, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2000.

AGACINSKI, Sylviane, « Chefs-lieux », *La Ville inquiète*, J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion » (no 8), 1987, pp. 191-209.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

BANCQUART, Marie-Claire, « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », *Flaubert, la femme, la ville*, M.-C. Bancquart (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1983, pp. 143-157.

BARTHES, Roland, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1957, pp. 150-152.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1979.

BENJAMIN, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *Œuvres* (t.3), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, pp. 170-225.

BERQUIN, François, « Les bonnes adresses de Valery Larbaud », *Roman* 20-50, Université de Lille, no 37 (juin 2004), pp. 65-76.

BRUCKNER, Pascal et Alain FINKIELKRAUT, *Au coin de la rue, l'aventure*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. Arts de faire (1)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.

CHOTARD, Loïc, « Deux hommes de lettres en 18... », *Francofonia* (Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese), Université de Bologne, no 20 (Printemps 1991), pp. 75-84.

CLAIS, Anne-Marie, « Portrait de femmes en cyclistes ou l'invention du féminin pluriel », *Les Cahiers de Médiologie* (dossier « la bicyclette »), no 5, 1998, pp. 69-79. http://www.mediologie.org/collection/05_bicyclette/clais.pdf

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1988.

CORGER, Jean-Claude, « Quelques considérations sur le “glissement” chez Valery Larbaud », *Colloque Valery Larbaud* (Vichy, 1972), Paris, Nizet, 1975, pp. 81-96.

CURTIUS, Ernst Robert, *Marcel Proust*, traduit de l'allemand par Armand Pierhal, Paris, Les Éditions de la Revue Nouvelle, 1928.

DAUNAIS, Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 1993.

DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal / Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal / Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002.

DAUNAIS, Isabelle, *Les Grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2008.

DION, Robert, « La Machine humaine à l'épreuve de la vitesse : *L'Homme pressé*, de Paul Morand », *Tangence*, no 55 (septembre 1997), pp. 95-107.

D'ORMESSON, Jean, « Valery Larbaud ou le voyageur immobile », *La Nouvelle Revue Française* (Hommage à Valery Larbaud), Paris, no 57 (septembre 1957), pp. 511-517.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.

FROLOFF, Nathalie, « 200 chambres, 200 salles de bains », *Les langages de Larbaud*, Stéphane Chaudier et Françoise Lioure (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, pp. 227-241.

GAILLARD, Françoise, « À l'ombre des jeunes filles en vélo ou l'invention de la jeunesse », *Les Cahiers de Médiologie* (dossier « la bicyclette »), no 5, 1998, pp. 81-85, [http ://www.mediologie.org/collection/05_bicyclette/gaillard.pdf](http://www.mediologie.org/collection/05_bicyclette/gaillard.pdf)

GENETTE, Gérard, « La question de l'écriture », *Recherche de Proust*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, pp. 7-12.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1997 [1961].

GOETZ, Adrien, « L'idée de centre chez Valéry Larbaud », *Espaces et temps de l'humanisme*, Auguste Dezalay et Françoise Lioure (dir.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 1995, pp. 13-25.

JENNY, Laurent, « L'Effet Albertine », *Poétique*, no 142 (avril 2005), pp. 205-218.

JOSEPH, Isaac, *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des méridiens, coll. « Sociologie des formes », 1984.

LIPOVETSKI, Gilles, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1987.

LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1983.

LOOS, Adolf, « Éloge du présent » (1918), *Ornement et crime* et autres textes, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2003, pp. 216-221.

LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1963 [1920].

LUKACS, Georges, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967.

MACÉ, Gérard, *Le Manteau de Fortuné*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1987.

MARCEAU, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1970].

MASSON, Bernard, « L'eau et les rêves », *Europe*, nos 485-487 (septembre-novembre 1969), pp. 82-101.

MEIN, Margaret, *Proust et la chose envolée*, Paris, Nizet, 1986.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes* (École Normale Supérieure), no 25 (1994), pp. 115-128.

MITTERAND, Henri, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1994.

MURAY, Philippe, *Le 19^{ème} siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, coll. « L'Infini », 1984.

NATHAN, Jacques, *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris-Bruxelles-Montréal, Didier, coll. « Orientations », 1971.

NEEFS, Jacques, « Silhouette et arrière-fonds », *Études françaises* (dossier « Le personnage de roman »), Isabelle Daunais (dir.), vol. 41, no 1 (2005), pp. 55-64.

NOIRAY, Jacques, *Le Romancier et la machine* (t.2), Paris, José Corti, 1982.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Notice de *L'Homme pressé* », dans Paul Morand, *Romans*, édition de Michel Collomb, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, pp. 1467-1480.

PAINTER, George D., *Marcel Proust. 1904-1922 : les années de maturité* (t.2), traduit de l'anglais par G. Cattau et R.-P. Vial, Paris, Mercure de France, 1966.

PÉTONNET, Colette, « L'anonymat ou la pellicule protectrice », *La Ville inquiète*, J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion » (no 8), 1987, pp. 247-261.

PICHOIS, Claude, *Littérature et progrès, vitesse et vision du monde*, Neufchâtel, Éditions de la Braconnière, coll. « Langages », 1973.

POULET, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1963].

PRADEAU, Christophe, « Le roman a le temps », *Poétique*, no 132 (novembre 2002), pp. 387-400.

PRADEAU, Christophe, « Faire une fin », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* (dossier « Vies possibles, vies romanesques »), Marielle Macé et Christophe Pradeau (dir.), Centre d'Étude des Nouveaux Espaces Littéraires (Université de Paris 13), L'Harmattan, 2010 (1), pp. 111-140.

RAGEOT, Gaston, *L'Homme standard*, Paris, Plon, 1928.

RICATTE, Robert, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1954.

RICHER, Jean, « L'obsession de la vitesse comme Erinye », *Corps écrit*, Paris, Presses universitaires de France, no 24 (décembre 1987), pp. 89-92.

RYKWERT, Joseph, « Repenser la rue », *La Ville inquiète*, J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion », no 8, (1987), pp. 179-190.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

ROUSSET, Jean, « Les premières rencontres », *Recherche de Proust*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, pp. 40-54.

SAFA, Anne-Marie, « L'objet technique dans *À la recherche du temps perdu* : situation et fonctions », *Savoirs de Proust*, Michel Pierssens, Franc Schuerewegen et al (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2005, pp. 41-73.

SAKAMOTO, Hiroya. « La genèse des "littératures automobiles". Histoire d'une polémique en 1907 et au-delà », *La Voix du Regard* (dossier « En voiture ! »), Anne Guilló (dir.), no 19 (octobre 2006), pp. 31-42.

SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Essai », 1999.

SCHLANGER, Judith, *La vocation*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1997.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, édition d'Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1977.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1989.

VIRILIO, Paul, *L'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois, coll. « L'Espace critique », 1990.

VIRILIO, Paul, *L'Horizon négatif : essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984.

VIRILIO, Paul, « Les révolutions de la vitesse », entretien avec Jean de Loisy et Patrick Javault, dans *La Vitesse*, collectif préparé par la Fondation Cartier, Paris, Flammarion, 1991, pp. 6-21.