

Le côté technologique de Proust

Edward Ousselin

Western Washington University

Abstract: Le but de cet article est d'examiner et de catégoriser sous ses diverses formes l'utilisation littéraire que fit Proust des appareils technologiques, dérivés matériels des progrès scientifiques de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et du début du vingtième. Ces aboutissements du génie inventif humain, devenus des produits industriels ou en voie de l'être, jouent des rôles divers dans l'univers littéraire proustien. Dans certains cas, tout comme pour les personnages, on les voit évoluer, subir des transformations qui sont constatées et commentées par le narrateur.

Keywords: Marcel Proust – *À la recherche du temps perdu* – technologie – modernité – passéisme – moyens de transports – télécommunication – Première Guerre mondiale – scientisme

Tiens, me dit Albertine, il y a un aéroplane, il est haut, très haut. (*La Prisonnière* 3: 907)

Tn paradoxe apparent se présente d'emblée: l'œuvre proustienne, s'arc-boutant sur la mémoire, semble être principalement tournée vers le passé, vers un monde par définition disparu, auquel n'ont accès – et au prix d'efforts multiples et soutenus – que le souvenir involontaire et la création littéraire. Tout ce qu'impliquent les innovations technologiques – l'amélioration, le progrès, la modernité, l'avenir – paraît à première vue étranger, sinon antithétique, à l'univers romanesque de la *Recherche*. C'est une des raisons pour lesquelles, à partir du deuxième volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui obtient *in extremis* le prix Goncourt en 1919, l'énorme projet littéraire qu'avait conçu Proust fait l'effet d'être en net décalage par rapport à la nouvelle époque de sa publication, celle de l'après-Grande Guerre et de l'expansion économique des années 1920: "Lorsque la *Recherche du temps perdu* est publiée après la guerre, l'œuvre donna l'impression d'un monument d'une autre ère, d'un monstre préhistorique échoué dans les années folles" (Compagnon 26).

Néanmoins, le long regard rétrospectif du narrateur de la *Recherche* sur une époque révolue n'empêche nullement la prise en compte des divers effets des innovations techniques, pas plus que ceux du passage du temps sur les personnages. Comme le souligne William C. Carter: "Proust was as interested in the present and future as he was in the past. This is proven out by the profusion of imagery drawn from

modern inventions that appears in his writings. There is scarcely an invention, new at the time, that was not put to good metaphorical use by the writer” (184). Le prodigieux développement technologique qui avait caractérisé la Belle Époque est abondamment reflété, intégré, approprié par un narrateur avide de connaître les nouvelles perspectives que pouvaient lui procurer, en particulier, les moyens de transport et de communication alors en plein essor. Même les bombardements aériens de la Grande Guerre, illustrant la nouvelle dimension du potentiel mortifère des progrès techniques, trouveront leur place dans le dernier volume, *Le temps retrouvé*: “Aucun aspect de la vie moderne n’effraie Proust, qui les insère tous dans son œuvre, où ils jouent, avion inclus, un rôle capital: le téléphone, la voiture, les avions, les bombardements aériens auront non seulement une place, mais leur épisode” (Tadié 599).

Cette présence notable dans l’œuvre reflète l’intérêt constant que portait l’auteur aux innovations technologiques, et que l’on peut constater à travers sa correspondance: “Le charme pour nous vieillot (1900) de la *Recherche* et la vie recluse de l’écrivain pourraient nous faire penser que tout, dans le mode de vie de Proust, était suranné. Or une chose frappe, à lire ses lettres: c’est qu’il s’est entouré de toutes les inventions mécaniques de son temps” (Fraisie 291). Au niveau personnel, Proust, esthète maladif et en grande partie confiné à son appartement pendant la rédaction de la *Recherche*, ne semble pourtant pas être prédisposé à se passionner pour les dernières inventions technologiques. Là encore, il n’en est rien. Comme l’attestent de nombreuses lettres, Proust est fréquemment curieux, parfois enthousiaste, vis-à-vis des nouveautés techniques, en intégrant certains dans sa vie quotidienne (le théâtrophone), ou en faisant l’expérience (l’automobile), ou encore cherchant à se renseigner sur d’autres (l’aviation).

Le goût de l’auteur pour les appareils mécaniques qui matérialisent le progrès technologique s’intègre dans le cadre d’un intérêt plus diversifié vis-à-vis de plusieurs disciplines scientifiques. François Vannucci a dressé un inventaire des références scientifiques dans la *Recherche*. Au-delà de leur variété, qui rappelle la diversité des lectures de Proust et l’étendue de ses connaissances, sinon du niveau de précision de son érudition¹, certaines catégories de ces références scientifiques sont associées à une thématique particulière. Par exemple, la botanique semble notamment être associée à la sexualité (Vannucci 99-103). Pour sa part, Donald Wright a fourni une étude détaillée de

¹ Comme le signale Vannucci, “Proust semble parfois prendre un malin plaisir à parsemer son texte de paroles passablement techniques” (93). En se servant de la terminologie scientifique à des fins métaphoriques, l’auteur de la *Recherche* n’est pas toujours rigoureux: “Proust utilise abondamment le langage spécial des sciences, mais il commet parfois des erreurs dans le maniement des termes” (179). Notons au passage une erreur frappante, lorsque Proust fait de Thomas Edison, au lieu d’Alexander Graham Bell, l’inventeur du téléphone: “C’est ainsi que la découverte d’Edison avait permis à Françoise d’acquérir un défaut de plus, qui était de se refuser, quelque utilité, quelque urgence qu’il y eût, à se servir du téléphone” (*Sodome et Gomorrhe* 3: 128).

l'importance de la science médicale dans l'œuvre proustienne². Il insiste à juste titre sur le fait que, de façon générale, la science “est un élément de première importance pour pouvoir analyser d'une façon efficace le texte proustien” (20). Loin de se cantonner dans un esthétisme distancié ou désincarné, Proust assimile toutes les tendances et facultés de son époque, mêlant dans son œuvre “un scientisme de laboratoire à une conception psychologique de l'individu” (258). Cette alliance de la représentation des produits les plus avancés des sciences de son époque et de la minutie de l'analyse psychologique constitue un des aspects de la modernité de la *Recherche*, si étonnante que celle-ci puisse initialement paraître.

Le but de cet article est d'examiner et de catégoriser sous ses diverses formes l'utilisation littéraire que fit Proust des appareils technologiques, dérivés matériels des progrès scientifiques de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et du début du vingtième. Ces aboutissements du génie inventif humain, devenus des produits industriels ou en voie de l'être, jouent des rôles divers dans l'univers littéraire proustien. Dans certains cas, tout comme pour les personnages, on les voit évoluer, subir des transformations qui sont constatées et commentées par le narrateur. D'abord source d'éblouissement confinant à une révélation divine (*Sodome et Gomorrhe* 3: 417), l'avion deviendra, comme on le verra, un engin de mort – aux dimensions et à la portée esthétique tout aussi surhumaines – pour le narrateur perdu dans les ténèbres d'une grande ville bombardée (*Le temps retrouvé* 4: 412).

Qu'elles aient été inventées ou récemment améliorées du vivant de l'auteur, la liste des nouveautés technologiques représentées dans son œuvre est longue: l'automobile, l'avion, la bicyclette, l'ascenseur, le téléphone, le théâtrophone, le pianola, la photographie, le cinéma, la radiographie³... Mais aussi les bombardements aériens, la tour Eiffel hérissée de projecteurs, transformée en gigantesque outil militaire destiné à repérer les avions allemands (*Le temps retrouvé* 4: 380). Qu'elles soient caractérisées ou non par le gigantisme, les inventions modernes de l'époque de Proust sont souvent associées à des dimensions mythologiques: Orphée pour le téléphone, le pilote en tant que “demi-dieu” grec pour l'avion. Quant à l'automobile, elle devient un “géant aux bottes de sept lieues” (*Sodome et Gomorrhe* 3: 386), qui va jusqu'à modifier “le rapport de l'espace au temps” (3: 385). L'adoption ou la généralisation d'une innovation technologique constitue aussi un marqueur du passage du temps et de l'évolution des usages sociaux (thématiques proustiennes s'il en est), permettant au narrateur d'insister sur l'étrangeté de chaque nouvelle expérience: “Le téléphone n'était pas encore à cette

² Proust lui-même rappelle souvent l'importance de la science médicale pour sa famille. Dans une lettre à Ernst Robert Curtius, il souligne que son père et son frère étaient tous deux professeurs de médecine (*Correspondance* 21: 479).

³ La découverte des rayons X en 1895 a suscité un engouement durable. Le narrateur assimile la nouvelle technologie de la radiographie à la révélation d'une plus profonde vérité: “De sorte que cette étrange épreuve qui nous semble si peu ressemblante à quelquefois le genre de vérité, peu flatteur certes mais profond et utile, d'une photographie par les rayons X” (*Le côté de Guermantes* 2: 569).

époque d'usage aussi courant qu'aujourd'hui" (*Le côté de Guermantes* 2: 431); "[L]es avions étaient encore rares à cette époque" (*Sodome et Gomorrhe* 3: 417). Une fois banalisée dans son usage, une nouveauté technologique devient ainsi une étape de transition sociale au même titre que l'adoption d'une nouvelle mode littéraire ou musicale parmi les diverses coteries que fréquente le narrateur. Cependant, le plus souvent, la propulsion mécanique des moyens de transport modernes ne fait pas accélérer le récit, de même que les nouveaux moyens de communication à distance (le téléphone et le télégramme), au lieu de contribuer à un éventuel éclaircissement ou dénouement, tendent plutôt à créer des quiproquos, voire à intensifier l'angoisse provenant de l'absence de l'être aimé.

Antoine Compagnon a décrit en détail la dimension double ou hybride de la *Recherche*, qui récapitule une longue tradition littéraire tout en annonçant l'émergence d'un nouveau paradigme: "[L]'ambiguïté propre à l'œuvre de Proust, assise entre deux siècles comme entre deux chaises, bancale ou boiteuse, et trouvant son énergie dans ce décalage. . . . *À la recherche du temps perdu* est entre deux siècles, dernier grand roman organique du XIX^e siècle et premier grand roman expérimental du XX^e siècle" (49-50). Ce qui est vrai pour l'œuvre dans son ensemble s'applique également à la question plus restreinte de la fonction narrative des innovations technologiques. Chez Proust, la littérature s'approprie la modernité technique, la met à son service au même titre que tout autre phénomène qui viendra à être incorporé au récit, d'où la présence d'un double niveau technologique. Dans la *Recherche*, voitures hippomobiles et automobiles coexistent, l'équitation rencontre l'aviation, les lettres manuscrites sont accompagnées, non pas supplantées, par le télégramme et le téléphone.

La vie de Proust coïncide à peu près avec un moment charnière du développement historique, à la fois héritier de l'optimisme scientifique du dix-neuvième siècle, qui prévoyait un nouvel âge d'or grâce aux avancées scientifiques, et annonciateur des désillusions qui ont suivi les 'progrès' technologiques meurtriers (tanks, mitrailleuses lourdes, artillerie à longue portée, bombardements aériens, gaz asphyxiants, etc.) de la Première Guerre mondiale. On peut établir un contraste entre l'entreprise romanesque de Proust, qui cherche d'abord et surtout à accéder à "l'édifice immense du souvenir" (*Du côté de chez Swann* 1: 46), et celle de Victor Hugo qui, toujours visionnaire, appelait en 1851, lors d'un discours à l'Assemblée nationale, à la construction de "cet édifice immense de l'avenir" (10: 275) – en l'occurrence, sa vision utopique de ce qu'il appelait les États-Unis d'Europe⁴. Dans "Plein ciel" (*La légende des siècles* 5: 810-22), Hugo a

⁴ Modèle ambigu mais essentiellement négatif, l'œuvre hugolienne constitue selon Françoise Leriche une véritable "obsession" parmi les divers réseaux intertextuels de la *Recherche*. Comme l'explique Leriche, l'importance de la "polémique anti-hugolienne" est particulièrement visible dans le contraste qu'établit le narrateur au moment de clore son récit, alors qu'il a compris comment il pourrait réaliser son œuvre: "Victor Hugo dit: 'Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.' Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur

présenté sa conception du transport aérien, qu'il situait dans un avenir relativement proche. Selon lui, l'aviation accomplirait à l'échelle des continents ce que le chemin de fer avait accompli à l'échelle des pays: réunir les peuples pour faciliter le dialogue, encourager le commerce et aboutir à l'avènement de la paix. Vision irénique qui de nos jours ne peut que paraître naïve, et dont Proust a pu voir l'envers destructeur lors des bombardements aériens de la Première Guerre mondiale.

Le scientisme naïf du dix-neuvième siècle, qui associait de façon directe et simpliste les progrès scientifiques au développement moral des sociétés humaines, s'est désagrégé au fur et à mesure que s'amoncelaient les cadavres de la première guerre moderne et mondiale, durant laquelle le potentiel meurtrier de diverses innovations technologiques a été abondamment démontré. Bien que *Le temps retrouvé* (le seul volume de la *Recherche* dont le récit soit situé durant la guerre) ne s'attarde pas sur les détails de l'hécatombe quotidienne qui se déroulait dans les tranchées, Proust parsème la fin de son œuvre de références au nombre sans précédent de vies humaines perdues. C'est par rapport à un moyen de transport moderne que le narrateur rappelle que pendant la guerre les soldats allemands étaient "immobilisés il est vrai par une sanglante barrière toujours renouvelée – à une heure d'automobile de Paris" (4: 351), en précisant toutefois que la proximité relative de cette "sanglante barrière" (métonymie à la fois révélatrice et euphémique) n'empêchait ni les Verdurin de donner des dîners ni Charlus d'aller "à ses plaisirs".

Pour l'essentiel, le monde romanesque de Proust coïncide avec celui de l'Europe de la Belle Époque: une relative stabilité sociale et géopolitique, des frontières ouvertes (pour ceux qui avaient les moyens de voyager), une vie culturelle innovante et expansive – le tout sous-tendu par une conception généralement optimiste quant aux effets des progrès scientifiques et technologiques. À l'échelle mondiale, cependant, cette Europe-là était également celle de l'impérialisme colonial, du racisme et de l'affrontement des blocs économiques. Or, cette Europe-là s'est effondrée en août 1914, ce qui n'a évidemment pas été sans conséquences sur l'évolution de l'œuvre que Proust avait commencé à rédiger bien avant le début des hostilités.

Deux auteurs de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, qu'on associe généralement aux débuts du genre de la science-fiction, Jules Verne (1828-1905) et H. G. Wells (1866-1946), illustrent un certain traitement littéraire des progrès scientifiques de leur époque. Plusieurs romans de Wells (par exemple: *A Modern Utopia*, 1905; *Men like Gods*, 1923) décrivent un avenir utopique qu'a permis le développement conjoint de la science et de la morale. Pour ce qui est de ces auteurs, bien qu'il faille nuancer l'image (surtout dans le cas de Verne) d'un optimisme béat vis-à-vis des effets sociaux des innovations technologiques, il est clair que celles-ci occupent une place centrale dans leurs œuvres. En ce qui concerne ces deux exemples, les progrès

laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur 'déjeuner sur l'herbe'" (*Le temps retrouvé* 4: 615).

scientifiques et leurs conséquences sociales sont la condition essentielle de la création d'un monde romanesque. Tel n'est pas le cas chez Proust, pour qui sciences et technologies ne sont que des éléments parmi d'autres d'un projet romanesque bien plus vaste et multidimensionnel. Examinons à présent de façon plus détaillée comment Proust a fait usage littéraire de certains appareils, simples ou sophistiqués, qui à son époque constituaient des nouveautés ou qui s'étaient récemment banalisés.

Voir

Dès le début de la *Recherche*, le sens de la vue est associé au rêve, à la vision magique, à la fantasmagorie, aux images mouvantes qui seront bientôt produites à grande échelle au cinéma. Il faut ici d'abord tenir compte des appareils visuels qui ont été inventés avant la période où vécut Proust. La lanterne magique, un des lointains ancêtres du cinématographe, est très tôt présentée, lors du drame du coucher à Combray: "On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe" (*Du côté de chez Swann* 1: 9). À la fin de la *Recherche*, la métaphore de la lanterne magique servira à illustrer les effets ravageurs du passage du temps lors du bal de têtes: "[L]e Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche les corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique" (*Le temps retrouvé* 4: 503).

Un autre appareil à fonction ludique permet de recomposer ce qui est visible pour un laps de temps, mais qui sera bientôt transformé. À cause des mouvements de "ses petits losanges colorés", le kaléidoscope est utilisé pour métaphoriser les changements de perspective ou de point de vue, ainsi que les transformations sociales ou mondaines, en fonction des effets du passage du temps: "Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure" (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 1: 507). La même image de transformation sociale et intellectuelle, par recomposition d'éléments existants, se trouve dans *Le temps retrouvé*: "[L]e kaléidoscope n'est pas composé seulement par les groupes mondains, mais par les idées sociales, politiques, religieuses"⁵ (4: 472).

Le stéréoscope, autre appareil qui modifie la perspective, peut donner l'illusion de la profondeur à une silhouette entrevue: "On a vu une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine profilée sur la mer, et puis cette image on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope" (*Le côté de Guermantes* 2: 658). Dans ce cas, l'attrait de la nouveauté (grâce aux appareils à plaques, le stéréoscope se

⁵ Il semble que la création littéraire fonctionne inversement: face à la constante transformation sociale, "les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde" (*La Prisonnière* 3: 877).

perfectionne au tournant du siècle) se conjugue avec le snobisme: pour Bloch, le stéréoscope est un jouet de salon, servant à impressionner les invités (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 2: 107).

Étant donné son goût pour les appareils visuels de toute sorte (lanterne magique, kaléidoscope, stéréoscope), il est étonnant de constater que le cinéma tient si peu de place dans l'œuvre de Proust. Or, à partir de 1895, le cinématographe des frères Lumière va rapidement devenir un phénomène industriel et artistique à l'échelle mondiale. Paradigme nouveau de la narration – on compare couramment un film à un texte que l'on peut semblablement analyser – le cinéma constitue un concurrent potentiel à l'écriture textuelle. Cependant, si Proust en fait quelques mentions non négligeables, il semble qu'il n'ait lui-même jamais vu un film: “[L]a réclusion fit que Proust ne fut jamais mis en contact direct avec l'invention des frères Lumière” (Fraisie 297). Il est donc d'autant plus curieux de trouver une description fort vive et évocatrice de la sensation d'étrangeté et de fascination que pouvait procurer le septième art à ses débuts. Durant la Première Guerre mondiale, Paris est souvent plongé dans le noir à cause des risques de bombardements aériens. Pour le narrateur, accoutumé à l'éclairage public de la “ville-lumière”, l'inhabituelle obscurité évoque “une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas”⁶ (*Le temps retrouvé* 4: 313).

Notons également la présence d'une technologie visuelle qui s'était répandue plusieurs décennies avant que n'apparaissent les images mouvantes du cinématographe. La fascination de Proust pour la photographie est amplement documentée, voire exagérée (Brassai). Néanmoins, la dimension artistique de la photographie, tout comme celle du cinéma, ne joue qu'un rôle relativement faible dans l'œuvre proustienne, ce qui présente un net contraste avec toute l'importance conférée à la peinture. De faible portée esthétique, la photographie est surtout représentée comme une simple technique de reproduction visuelle, une source de portraits à but souvent fétichiste. C'est ainsi que la grand-mère du narrateur trouve que “la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie” (*Du côté de chez Swann* 1: 39). La photographie est également associée, de manière peu valorisante, à la scène de voyeurisme et de “profanations rituelles” à Montjouvain (1: 160). Dans *Le temps retrouvé*, juste avant le moment épiphanique dans la cour de l'hôtel de Guermantes, le narrateur constate que les insignifiants “instantanés” de Venise que produit sa mémoire volontaire sont “ennuyeux[x] comme une exposition de photographies” (4: 444). Plutôt que la photographie ou le cinéma, qui chez Proust paraissent n'être utiles qu'à reproduire de plates images réalistes, sont privilégiés les appareils moins sophistiqués (lanterne magique, kaléidoscope, stéréoscope) dont le narrateur peut se servir pour transformer,

⁶ Les salles de cinéma parisiennes, moribondes depuis le début de la guerre, connurent une nouvelle affluence grâce à l'arrivée massive, à partir de l'été 1915, de permissionnaires en quête de divertissement (Cronier 143-47).

et ensuite incorporer au processus narratif, ce qu'il voit. En ce sens, le regard, à l'aide de tels appareils, devient actif, s'apparentant à une forme d'écriture.

Entendre

Tout comme pour la vue, le sens de l'ouïe apparaît très tôt dans la *Recherche*, lorsque le narrateur se rappelle avoir entendu au loin, dans un demi-sommeil, "le sifflement des trains" qu'il compare au "chant d'un oiseau dans une forêt" (*Du côté de chez Swann* 1: 3). Dans la vie de l'auteur, les appareils de reproduction ou de transmission sonore serviront de compensation à sa claustration involontaire. Ne pouvant sortir aussi souvent qu'il le souhaitait, Proust était obligé de renoncer à de nombreuses représentations musicales ou théâtrales. Il s'était donc abonné au théâtrophone, service que Clément Ader (qui jouera également un rôle dans le développement de l'aviation) avait développé, et qui a duré de 1889 à 1932, lorsqu'il a été supplanté par la TSF ou radio. Sans sortir de son appartement, avec un écouteur téléphonique à chaque oreille, Proust pouvait ainsi entendre de la musique ou des dialogues, retransmis en direct à travers le réseau téléphonique, grâce à des microphones placés sur la scène de plusieurs théâtres et salles de concerts parisiens. Si le théâtrophone ne figure pas dans la *Recherche* (Sakamoto 252), il est bien présent dans la correspondance de Proust: "[J]'ai entendu hier au théâtrophone un acte des *Maîtres Chanteurs* . . . et ce soir... tout *Pelléas*!" (10: 250). Même si la qualité acoustique laisse souvent à désirer, ce service d'écoute à domicile permettra quelquefois à l'auteur de pallier les inconvénients de ses longues périodes de réclusion.

Pour Proust, le théâtrophone n'était pas le seul outil technologique qui lui permette d'écouter de la musique sans être obligé de sortir. Dans *La prisonnière*, lorsque le narrateur demande à Albertine de lui "faire un peu de musique" (3: 874), elle se sert du pianola, appareil mécanique qui utilise des rouleaux, et qui par extension métonymique confère un aspect mécanique au personnage qui l'actionne. Dans la vie, pour les mêmes raisons qui avaient mené à l'abonnement au théâtrophone, Proust fait installer un de ces appareils dans sa chambre: "Quand je ne suis pas trop triste pour en écouter, ma consolation est dans la musique, j'ai complété le théâtrophone par l'achat d'un pianola" (*Correspondance* 13: 31).

Ce qui ressort de ces deux exemples, c'est que chez Proust, l'ouïe semble être plus passive que le regard. Le pianola sert simplement à reproduire, comme le théâtrophone a pour unique fonction de transmettre, des morceaux musicaux que l'écouteur se contente de recevoir, sans qu'aucune transformation n'ait lieu, contrairement à ce qui était le cas avec certains appareils visuels. Proust use de peu de lyrisme lorsqu'il évoque – rarement – le théâtrophone ou le pianola, appareils certes utiles, mais qui n'exigent presque aucune intervention de la part de l'utilisateur-récepteur et qui ne peuvent s'apparenter à une activité créatrice.

Communiquer

Contrairement au théâtrophone, le téléphone, instrument de communication et non uniquement d'écoute, joue un rôle important dans la *Recherche*. À la fois comique et poignant, l'épisode du dialogue téléphonique avec la grand-mère illustre les intermittences des moyens de communication modernes, avec tout le potentiel de malentendus qu'ils génèrent (*Le côté de Guermantes* 2: 431-35). Or, la conversation téléphonique qui semble abolir la distance, sinon le temps, met le narrateur en état de dépendance, non plus seulement vis-à-vis d'appareils mécaniques, mais également d'intermédiaires humains. Avant qu'elle ne puisse aboutir (ce qui est loin d'être toujours le cas), la tentative de dialogue est ainsi contrôlée, canalisée, vérifiée par des êtres invisibles mais apparemment tout-puissants. Face à l'étrangeté de ce contact éphémère avec une voix chérie mais incorporelle, le narrateur a recours à une suite de références mythologiques pour qualifier les standardistes qui s'interposent entre lui et sa grand-mère: "Vierges Vigilantes"; "AnGES gardiens"; "Danaïdes de l'invisible"; "ironiques Furies"; "les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les demoiselles du téléphone!" (2: 432). Plus tard, le narrateur se comparera à Orphée, "resté seul, répét[ant] le nom de la morte" (2: 434).

En effet, à travers le paradoxe de la voix audible (par intermittences) mais toujours distante, la tentative de conversation téléphonique entre le narrateur et sa grand-mère constitue également une prémonition de la disparition de celle-ci: "Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle!"⁷ (2: 432). Dans ces conditions, le sentiment d'angoisse du narrateur, dû à la dislocation radicale entre la personne et sa trace sonore, que la nouvelle technologie a plutôt tendance à accentuer en transmettant une voix désincarnée et spectrale, ne peut que s'accroître: "[J]e n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte" (*Le côté de Guermantes* 2: 434).

À notre époque saturée de moyens de télécommunication omniprésents, l'épisode tragicomique de la rencontre du narrateur avec le téléphone tend à première vue à renforcer l'image d'une œuvre passiste, même en tenant compte du siècle qui nous en sépare. Mais il serait réducteur d'interpréter cet épisode comme une expression de la méfiance qu'aurait ressenti l'auteur face à une technologie qui faisait ses débuts – et qui se trouvera par la suite progressivement banalisée à l'intérieur du récit. La modernité de Proust ne se mesure pas en fonction du degré de nouveauté de chaque appareil technologique avec lequel entre en contact le narrateur (ou quelquefois l'auteur), et qui a d'ailleurs vocation à devenir lui-même désuet, à être remplacé par un autre appareil toujours plus nouveau et perfectionné. Comme on l'a vu, dans sa vie

⁷ Autre moyen technologique de communication à distance (bien que plus ancien), le télégramme apporte rarement de bonnes nouvelles: l'annonce de la mort d'Albertine (*Albertine disparue* 4: 58); la fausse impression qu'elle est encore vivante (4: 220).

comme dans son œuvre, Proust ne se barricadait nullement dans une attitude de refus vis-à-vis du progrès scientifique et technologique. Outil narratif, ni plus ni moins qu'un autre, quel que soit son niveau technologique, le téléphone s'intègre dans le récit proustien, jouant son rôle dans la suite d'adieux qui accompagne le passage du temps et le déploiement du projet romanesque. Si Proust ne dresse aucun panégyrique du progrès technologique, il considère soigneusement chacune de ses manifestations. Comme on le verra, s'il semble réserver un accueil mitigé au téléphone, il fera preuve d'enthousiasme envers l'automobile.

Se mouvoir sur terre

La bicyclette

La production industrielle de la bicyclette se développe durant les années 1890, ce qui réduit son coût et le rend abordable à de nouvelles catégories sociales. Le premier Tour de France se tiendra en 1903. Parmi les "jeunes filles en fleurs" que rencontre le narrateur lors de sa villégiature sur la côte normande, Albertine se distingue dès le début en tant que "la jeune fille à la bicyclette" (2: 186). Elle sera plus tard qualifiée de "bacchante à bicyclette" (2: 228), son incessante mobilité constituant un des signes de son homosexualité. C'est grâce à son appareil à deux roues qu'elle réussit à se soustraire au regard et à l'emprise du narrateur: "[J]e la voyais prendre sa bicyclette et filer à toute vitesse" (*Sodome et Gomorrhe* 3: 247). Dans la même phrase, le narrateur fait part de ses soupçons quant au but des randonnées cyclistes d'Albertine, qui partait sans doute rejoindre une autre jeune fille en fleurs.

Insaisissable à Balbec, Albertine deviendra cependant à Paris la "pesante esclave" qui n'est plus "sans cesse en fuite sur sa bicyclette" (*La prisonnière* 3: 873). Le narrateur se sert de deux appareils mécaniques pour établir le contraste entre l'ancienne Albertine et la "bête sauvage domestiquée" qu'il garde dans son appartement parisien: "Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola. . . . Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les touches" (*Sodome et Gomorrhe* 3: 884). D'une innovation technique à l'autre, de la mobilité individuelle à la production sous tutelle de notes musicales, Albertine a perdu sa liberté en acceptant de mettre ses talents au service des goûts esthétiques du héros-narrateur. Alors que la bicyclette lui permettait d'être toujours en mouvement, le pianola l'immobilise, la réduit à l'état de pantin qui active les touches sous la direction du narrateur.

L'automobile

En 1900, année de la création du *Guide Michelin*, le nombre de conducteurs en France se comptait non par millions, mais par milliers. Moyen de transport plus récent, plus cher et techniquement plus sophistiqué que la bicyclette, l'automobile est dans la *Recherche* associée aux visites chez les Verdurin, qui eux-mêmes, se voulant modernes, décident de faire l'acquisition d'une automobile avec chauffeur, remplaçant ainsi "leur break par une auto" (*Sodome et Gomorrhe* 3: 417), avec pour résultat, en grande partie dû à l'intervention de Morel, que "le cocher avait été mis à la porte", son remplaçant étant "le chauffeur qui nous avait promenés, Albertine et moi" (3: 419). Si l'automobile devient pour le narrateur une source d'inspiration littéraire, elle constituera pour Albertine une étape intermédiaire entre sa liberté à bicyclette et son statut de "prisonnière" dans l'appartement du narrateur à Paris⁸. Dans la vie de l'auteur, l'automobile est associée, tout comme l'avion, à Alfred Agostinelli, qui en tant que chauffeur de taxi emmena Proust visiter la Normandie durant l'été 1907, avant de devenir son secrétaire en 1913 (Tadié 695-701).

Toujours soucieux de connaître et si possible d'essayer les nouveautés techniques, Proust consacre à l'automobile un article célèbre, qu'il intègre plus tard dans la *Recherche*⁹. Même s'il ne conduisait pas lui-même, il est clair d'après la place importante donnée à l'automobile dans l'œuvre et la correspondance que ce nouveau moyen de transport offrait à Proust des perspectives esthétiques originales et fécondes. N'étant plus confinée comme le train aux tracés rectilignes et aux horaires fixes des chemins de fer, l'automobile pouvait prendre des détours, s'aventurer sur toutes les routes et changer rapidement d'orientation, offrant ainsi de nouvelles perspectives aux yeux des passagers. Par opposition au "point unique" où nous mène directement le train, moyen de transport qui avait pourtant enchanté le narrateur¹⁰, l'automobile décrit des "cercles, de plus en plus rapprochés" autour de la destination, offrant ainsi l'avantage de "nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle 'mesure de la terre'" (3: 394). Faut-il voir dans ce souci

⁸ Après le départ d'Albertine, le héros-narrateur annonce dans une lettre avoir voulu lui offrir un yacht et une Rolls-Royce (*Albertine disparue* 4: 37-39). Philip Kolb indique dans une note que le prix d'une Rolls-Royce était à peu près équivalent à l'aéroplane que Proust voulait offrir à Agostinelli (*Correspondance* 13: 221n8).

⁹ L'épisode des changements de perspective sur la vue des clochers de Martinville (*Du côté de chez Swann* 1: 177-80): c'est dans une voiture à cheval, au lieu d'une automobile, que le narrateur-enfant perçoit les mouvements apparents des trois clochers à l'horizon. Proust reprend et modifie ici son article, "Impressions de route en automobile" (*Contre Sainte-Beuve* 63-69), qui avait été publié en 1907 dans *Le Figaro* (Tadié 596-97; Danus 237-38).

¹⁰ "Il peut sembler que mon amour pour les féériques voyages en chemin de fer aurait dû m'empêcher de partager l'émerveillement d'Albertine devant l'automobile qui mène, même un malade, là où il veut, et empêche—comme je l'avais fait jusqu'ici—de considérer l'emplacement comme la marque individuelle, l'essence sans succédané des beautés inamovibles" (*Sodome et Gomorrhe* 3: 394).

d'éviter toute linéarité directe une des sources d'inspiration des phrases proustiennes, dont la longueur et le niveau de complexité syntaxique sont de longue date célèbres? Des circonvolutions routières aux circonlocutions littéraires, l'écriture de l'auteur de la *Recherche* semble souvent procéder par cercles concentriques, faisant progressivement ressentir au lecteur toute la topographie, toutes les sinuosités des sentiments et des pensées.

Au début du vingtième siècle, passer de la calèche à l'automobile (et du cocher au chauffeur) n'implique pas seulement un changement de vitesse. C'est une entrée dans la modernité technologique, une étape consciente vers le basculement dans une nouvelle époque – et donc une nouvelle façon d'aborder la problématique du récit littéraire. L'épisode crucial des "pavés assez mal équarris" de la cour de l'hôtel particulier des Guermantes, qui suscite chez le narrateur un moment épiphanique de "félicité" éblouissante et révélatrice, provient de ce qui faillit bien être un accident d'automobile: "au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté" (*Le Temps retrouvé* 4: 445). Comme le précise une note, un wattman était à l'époque un chauffeur d'automobile à propulsion électrique (4: 1256). Source de danger mais également à l'origine d'une révélation décisive, l'automobile, version moderne du *Deus ex machina*, a permis une fois de plus au narrateur de se détourner de son chemin préétabli, de découvrir de nouvelles perceptions, d'aboutir à un autre niveau narratif. Pour reprendre la thématique étudiée par Carter, le narrateur trouve enfin la clé de sa "quête" personnelle (et donc celle du projet romanesque proustien) à la suite d'une rencontre presque fatale avec une automobile¹¹.

Proust n'était évidemment pas le seul à se pencher sur la thématique de l'automobile au début du vingtième siècle. Le "Manifeste du Futurisme" de Filippo Tommaso Marinetti sera publié, également dans *Le Figaro*, en 1909, deux ans après l'article de Proust. Annonciateur du fascisme, auquel il se ralliera plus tard, Marinetti est connu pour son éloge dithyrambique de la force et de la vitesse, telles qu'elles s'incarnaient dans l'automobile: "Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course . . . est plus belle que la *Victoire de Samothrace*" (47). Il est toutefois impossible d'établir une quelconque influence, réciproque ou unilatérale, entre ces deux auteurs. Face à l'émergence d'une machine qui allait transformer bien plus que les simples déplacements quotidiens, Proust et Marinetti ont proposé des réponses littéraires totalement divergentes. L'attrait de la vitesse en automobile, du 'vertige' qui s'en dégage, mais sans les corrélations politiques de Marinetti, est également chanté dans *La 628-E8* d'Octave

¹¹ Il n'est guère surprenant que les nuisances plus banales qui de nos jours sont communément associées à l'automobile (le bruit, la pollution) soient représentées différemment dans la *Recherche*: "Comme un vent qui s'enfle par une progression régulière, j'entendis avec joie une automobile sous la fenêtre. Je sentis son odeur de pétrole" (*La prisonnière* 3: 912).

Mirbeau¹², long récit publié la même année que l'article de Proust. Là encore, peu de liens à trouver entre le texte fourre-tout (mais souvent passionnant) de Mirbeau et le réseau littéraire complexe dans lequel Proust insère l'automobile, comme il le fait avec d'autres produits technologiques de son époque. Contrairement aux auteurs qui privilégiaient l'effet grisant de la vitesse¹³, Proust semble avoir été surtout fasciné par la variété et la labilité des perspectives visuelles qu'offrait l'automobile.

Le train

Moyen de transport privilégié depuis des décennies, le train n'est cependant guère rapide durant la Belle Époque. Dans une lettre à sa mère, Proust dit qu'il "craignai[t] fort les huit heures de train" que durait le voyage de Dinard à Paris (le 15 août 1904, *Correspondance* 4: 217). Si son chemin (et son horaire) est tracé d'avance, par opposition à la multiplicité des parcours possibles en automobile, le train a l'avantage de pouvoir transporter un plus grand nombre de personnes, ce qui en fait un lieu de rencontre idéal. De nombreuses scènes de la *Recherche* se passent durant des voyages en chemin de fer. Le narrateur signale les multiples surnoms du train local qui passe par Balbec, emmenant les invités des Verdurin à la Raspelière (*Sodome et Gomorrhe* 3: 180). S'il n'offre pas la multiplicité de perspectives visuelles que confère l'automobile, le train constitue un lieu ambulante de sociabilité (3: 483), de mondanité (3: 259), mais aussi d'érotisme (selon Bloch, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 2: 136). Pour le narrateur, le voyage en train après le séjour à Venise renouvelle le lien, provisoirement endommagé, avec sa mère (*Albertine disparue* 4: 234-52). N'offrant pas l'attrait de la toute dernière nouveauté, comme l'automobile et surtout l'avion, le train fait partie des innovations technologiques plus anciennes et donc plus rassurantes. Nul besoin de recourir à des références mythologiques pour le décrire. Si le train ne permet pas de découvrir de nouvelles perspectives, il fait partie du paysage.

L'ascenseur

Il faut mentionner ici l'ascenseur, et celui qui le fait fonctionner, le "lift". À Balbec, celui-ci, en dehors de son métier proprement dit, joue un rôle qui rappelle celui des "demoiselles du téléphone", agissant en tant qu'intermédiaire ou intercesseur pour le

¹² "[L]automobilisme est donc une maladie, une maladie mentale. Et cette maladie s'appelle d'un nom très joli: la vitesse" (Mirbeau 3: 298). Krzywkowski compare la représentation de la vitesse par Mirbeau à "une scène de film expressionniste" (178).

¹³ Dans *Le temps retrouvé*, le narrateur relativise les conséquences des rythmes accélérés que procurent les nouveaux moyens de transport: "Certains disaient que l'art d'une époque de hâte serait bref, comme ceux qui prédisaient avant la guerre qu'elle serait courte. Le chemin de fer devait aussi tuer la contemplation, il était vain de regretter le temps des diligences, mais l'automobile remplit leur fonction et arrête à nouveau les touristes vers les églises abandonnées" (4: 467).

compte du narrateur (*Sodome et Gomorrhe* 3: 186-90). Dans un long paragraphe (3: 413-17) qui commence par une référence aux “promenades en automobile”, le narrateur, rappelant sa “disposition aux étouffements”, est mal à l’aise de se trouver momentanément retenu dans l’ascenseur lorsque le lift est malade, “me toussant et crachant à la figure” (3: 413). Le narrateur livre ensuite ses réflexions plutôt égalitaristes sur les vertus comparées des classes sociales, avant de narrer son étonnante première rencontre avec un avion, alors qu’il était – détail tout aussi surprenant – à cheval. Automobile, ascenseur, avion: tout comme le lift sert d’intermédiaire social, l’ascenseur, à travers son mouvement vertical, assure la transition entre le transport sur terre et dans les airs.

Se mouvoir dans les airs

Bien qu’il ne soit jamais monté dans un avion, Proust accorde une place presque aussi importante à l’aviation qu’à l’automobile dans la *Recherche*. Invention fort récente et quasi miraculeuse, l’avion est d’abord source d’émerveillement, comme il a été précédemment mentionné, lorsque le narrateur souvent valétudinaire, mais faisant incongrûment de l’équitation près de Balbec, aperçoit soudainement un “aéroplane” et son pilote:

[J]e 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-dieu¹⁴. (*Sodome et Gomorrhe* 3: 417)

La dimension mythologique de l’engin volant aux “grandes ailes d’acier” se propage à celui qui le pilote, et qui semble le chevaucher dans les airs, tout comme le narrateur sur sa monture terrestre. Cette rencontre fortuite entre un cavalier et un aviateur est toute de verticalité, le premier ayant les yeux levés vers le ciel, le second finissant par “piqu[er] droit vers le ciel” (3: 417). Technologie, mythologie et sexualité se confondent ici, la vue exaltante de l’avion et de son pilote (c’est-à-dire un chevalier du ciel sur sa monture ailée) faisant “fondre en larmes” le narrateur. Plus tard, cette représentation adulatrice de l’aviation acquerra une tonalité bien plus sombre, sans toutefois perdre de sa portée mythologique. Dans *Le temps retrouvé*, le narrateur décrira les bombardements aériens que subit Paris durant la Première Guerre mondiale, tout en se rappelant sa première rencontre:

¹⁴ Il est tentant de voir dans cet épisode, comme le suggère une note (3: 1576), une double préfiguration funèbre: l’une, interne au récit, à la mort d’Albertine dans un accident de cheval; l’autre, dans la vie de l’auteur, à la mort d’Alfred Agostinelli dans un accident d’avion. Cependant, Carter (chapitre 6) offre une lecture de ce passage qui en limite la dimension autobiographique.

Les rues devinrent entièrement noires. Parfois seulement, un avion ennemi qui volait assez bas éclairait le point où il voulait jeter une bombe. Je ne retrouvais plus mon chemin, je pensais à ce jour, en allant à la Raspelière, où j'avais rencontré, comme un dieu qui avait fait se cabrer mon cheval, un avion. Je pensais que maintenant la rencontre serait différente et que le dieu du mal me tuerait. (4: 412)

Même dans ce nouveau contexte mortifère, le narrateur continue à attribuer une valeur esthétique à l'innovation technologique capitale qu'est l'aviation: "Je lui parlais [à Saint-Loup] de la beauté des avions qui montaient dans la nuit" (*Le temps retrouvé* 4: 337); "Et, escadrille après escadrille, chaque aviateur s'élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie"¹⁵ (4: 338).

Notons ici l'association du seul 'gratte-ciel' de Paris à la thématique de l'élévation que développe Proust. Engin mécanique éminemment vertical, quoique stationnaire, la tour Eiffel participa aux combats aériens nocturnes de la Grande Guerre, ses poutrelles d'acier enchevêtrées servant de support aux projecteurs destinés à repérer les avions allemands qui bombardaient Paris: "des feux intermittents que, soit de ces aéroplanes, soit de projecteurs de la tour Eiffel, on savait dirigés par une volonté intelligente" (*Le Temps retrouvé* 4: 380). Unique source terrestre de lumière, alors que la capitale est plongée dans l'obscurité, la tour projette vers le ciel la "vigilance amie" qui rassure le narrateur face aux risques de bombardement. Un quart de siècle après sa construction, et après les polémiques qu'elle déclencha (dont il sera question plus bas), la tour était enfin devenue utile.

Ce qui manque

Si curieux qu'il ait été, si panoramique et minutieux qu'ait pu être le regard qu'il portait sur sa société, Proust laisse plusieurs innovations technologiques de son époque dans l'ombre. Dans une œuvre qui donne souvent l'impression d'une somme encyclopédique, les lacunes technologiques sont aussi saillantes que les appareils modernes auxquels il consacre de longs développements.

Alors que le narrateur s'attarde sur les bombardements aériens, on ne trouve aucune référence directe aux gaz asphyxiants, pourtant abondamment utilisés sur les champs de bataille (la "sanglante barrière") de la Grande Guerre. Faut-il y voir le refus instinctif d'un asthmatique chronique d'aborder toute l'horreur de ce sujet? Par contre, lors de sa promenade nocturne avec le narrateur, Charlus compare Paris, qui est à portée

¹⁵ La musique de Wagner est également associée à l'aviation dans *La Prisonnière*. "[F]allait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent vingt chevaux marque Mystère, où pourtant, si haut qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur!" (3: 668).

des canons et des avions allemands, à Pompéi menacée par une irruption imminente du Vésuve: “Les fêtes remplissent ce qui sera peut-être, si les Allemands avancent encore, les derniers jours de notre Pompéi” (*Le temps retrouvé* 4: 385). Cette vision de fin d’un monde, cette fois d’origine humaine et non naturelle, semble plutôt exciter l’imagination du baron germanophile: “Quels documents pour l’histoire future, quand les gaz asphyxiants analogues à ceux qu’émettait le Vésuve et des écroulements comme ceux qui ensevelirent Pompéi garderont intacts toutes les demeures imprudentes qui n’ont pas fait encore filer pour Bayonne leurs tableaux et leurs statues!” (4: 385).

Chez Proust, rien non plus sur le métro parisien, qui fait ses débuts en 1900, l’année de l’Exposition universelle, mais que n’emprunte jamais le narrateur de la *Recherche* (alors qu’il prend souvent le train). Contrairement à bien d’autres moyens de transport, ce lieu de transit souterrain, nouveau réseau de tunnels ferroviaires qui se trouvait sous la ville, n’a apparemment pas eu d’effet sur l’imagination de Proust. Là encore, faut-il y voir le refus instinctif d’un malade chronique de s’y laisser enfermer? Notons au passage que Proust était conscient du danger, pour un asthmatique comme lui, de voyager dans une automobile ouverte au vent, comme l’atteste une lettre à sa mère: “[L]e temps fraîchissant, le vent s’élevant, j’ai pensé que l’automobile pouvait . . . être cause d’une crise” (le 22 septembre 1899, *Correspondance* 2: 339).

Technologie et écriture

Comme c’est le cas chez bien d’autres écrivains de l’époque, l’œuvre de Proust reflète à des degrés divers les rapides transformations sociales et, partant, esthétiques résultant de la seconde Révolution industrielle. Comme le signale Isabelle Krzywkowski, la question de la représentation littéraire des nouveaux produits technologiques fait l’objet de longs débats depuis le milieu du dix-neuvième siècle: “L’évolution de la place accordée à la machine dans la littérature et les arts est de ce fait inséparable du débat sur la modernité” (111).

Proust ne se situe évidemment pas dans la lignée de Théophile Gautier et de son affirmation de “l’art pour l’art” dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), qui niait toute valeur esthétique à ce qui peut provenir des progrès technologiques: “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines” (1: 230). Néanmoins, si Proust ne saurait être assimilé à un chantré naïf du progrès et de la modernité, il est tout aussi distant de la conception hugolienne du “Beau Utile”, qui en 1864 associait mécaniquement l’esthétique au scientifique: “L’art doit aider la science. Ces deux roues du progrès doivent tourner ensemble”¹⁶ (*William Shakespeare* 12: 400).

¹⁶ Dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Norpois, toujours aussi tranchant et pompeux, réduit l’œuvre de Bergotte (et, indirectement, les premières ambitions littéraires du narrateur) à un simple et inutile exercice esthétique: “Je sais que c’est blasphémer contre la Sacro-Sainte École de ce que ces

Durant la jeunesse de Proust, la question platonicienne du beau et de l'utile, renouvelée au cours du dix-neuvième siècle par les constants progrès technologiques, allait se cristalliser autour d'un monument parisien qui figurera dans *Le temps retrouvé*. La tour Eiffel avait en son temps (l'Exposition universelle de 1889) symbolisé à la fois une prouesse technologique et un scandale esthétique. Dans un texte qui ne peut que paraître bizarre de nos jours, la "Protestation des artistes" (Eiffel 69-70), signée par une prestigieuse liste d'écrivains et d'artistes, vilipendait "l'odieuse colonne de tôle boulonnée" qui allait "profaner" la capitale. En l'occurrence, l'argument de Gautier était partiellement renversé, "l'inutile et monstrueuse tour Eiffel" tirant sa laideur de son *manque* d'utilité – ce qui allait changer, contre toute attente, durant la Grande Guerre. Toutes proportions gardées, le monument technologique parisien allait également s'avérer utile dans l'œuvre de Proust.

De l'utilité pratique à l'appropriation littéraire, il y a toutefois une grande distance, que ne franchit pas toujours Proust. L'auteur de la *Recherche* ajuste son traitement de chaque innovation technique en fonction d'une logique narrative, au lieu d'un impact social (ou d'un niveau de sophistication). Tout développement technologique se mesure donc en fonction de sa contribution à l'imagination créatrice de l'écrivain. C'est ainsi que le kaléidoscope, appareil simple à usage ludique, parce qu'il est mieux adapté à la vision cyclique des transformations sociales et esthétiques, sera cité et surtout métaphorisé plus souvent que le cinéma, découverte capitale sur les plans technique et artistique. Or, il ne s'agit pas là d'une approche fantaisiste vis-à-vis de la société de son époque. En effet, les innovations technologiques chez Proust ne constituent pas de simples éléments de décor dans le récit. Comme les personnages, elles s'intègrent dans la mobilité, le bouleversement et le déclin éventuel des milieux sociaux, ainsi que des tendances esthétiques qui s'y développent. Servant parfois d'instruments déclencheurs, certains appareils permettent de procéder à des tournants inattendus dans le déroulement du récit, à de brusques variations du point de vue. Pour reprendre la métaphore proustienne du kaléidoscope, la nouveauté d'une part appelle d'autre part, comme par concomitance, une éventuelle disparition. L'émergence, puis la banalisation progressive, de nouveautés technologiques constitue un autre signe des renouvellements sociaux, du déclin d'une élite socioéconomique que décrit minutieusement Proust¹⁷. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur compare les bouleversements sociaux de la première phase de l'Affaire Dreyfus, et de la vague d'antisémitisme qui l'accompagna, à la succession d'apparitions de nouvelles technologies: "Cela n'empêche pas que chaque fois que la société est momentanément

messieurs appellent l'Art pour l'Art, mais à notre époque il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots de façon harmonieuse" (1: 465).

¹⁷ Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur se demande ce que seraient les usages sociaux dans une société transformée, et a recours une nouvelle fois aux innovations technologiques comme point de comparaison: "Après tout, la politesse dans une société égalitaire ne serait pas un miracle plus grand que le succès des chemins de fer et l'utilisation militaire de l'aéroplane" (2: 746-47).

immobile, ceux qui y vivent s'imaginent qu'aucun changement n'aura plus lieu, de même qu'ayant vu commencer le téléphone, ils ne veulent pas croire à l'aéroplane" (1: 508).

Reste à savoir quels sont les effets – qu'ils soient néfastes, mélioratifs ou ambigus – des nombreuses innovations techniques de l'époque, auxquelles s'intéressait Proust et qui sont abondamment représentées dans la *Recherche*. Il est clair que les progrès technologiques fournissent d'abord et surtout de nouveaux exemples des conséquences, le plus souvent destructrices, du passage du temps. À la fin du premier volume, le narrateur retourne au Bois de Boulogne, espérant retrouver certaines des sensations de sa jeunesse (en particulier l'élégance des "anciens attelages"): "Hélas! il n'y avait plus que des automobiles conduites par des mécaniciens moustachus qu'accompagnaient de grands valets de pied"¹⁸ (*Du côté de chez Swann* 1: 417). Une fois de plus, le kaléidoscope technologique et social a produit ses effets transformateurs. Cependant, comme on l'a vu, de telles expressions de nostalgie passéiste sont rares chez Proust. En ce qui concerne les innovations technologiques, ce qui domine, dans sa vie comme dans son œuvre, c'est la curiosité et parfois l'enthousiasme pour presque tous les appareils et procédés modernes. Proust est donc pleinement un homme de son époque, qui est justement caractérisée par d'extraordinaires progrès technologiques.

À un niveau plus détaillé, et dans la mesure où l'on peut établir un bilan, la place respective des divers appareils et procédés technologique est très variable. Aucune uniformité chez Proust dans ce domaine: s'il dévalorise les moyens mécaniques de reproduction visuelle (la photographie, le cinéma), il trouve utile les moyens mécaniques de transmission ou de reproduction sonore (le théâtrophone, le pianola); alors que le téléphone ne fait que mieux ressentir la distance de l'interlocuteur, sa fonction pratique dans la vie quotidienne est indéniable; quant aux moyens de transport modernes (l'automobile, l'avion) qui avaient initialement suscité tant d'enthousiasme, ils finiront eux aussi par se banaliser. Dans tous les cas, ce qui compte, c'est le maniement littéraire, que module Proust en fonction de l'appareil ou procédé technologique individuel, mais qui est généralement lié à une évolution ou une mutation. Le côté technologique de Proust finit toujours par rejoindre celui du récit, à travers la transformation du matériau brut qu'est le vécu en produit fini narratif. C'est ainsi que se résout l'apparent paradoxe de la nouveauté technologique dans une œuvre qui semble tournée vers le passé, chaque innovation étant progressivement intégrée dans le continu processus de questionnement mémoriel qui est à la base de la création littéraire.

¹⁸ L'innovation technologique n'est qu'un des éléments signifiants de la temporalité proustienne, qui transforme et abolit la réalité antérieure, comme le rappelle la célèbre fin du premier volume de la *Recherche*: "La réalité que j'avais connue n'existait plus. Il suffisait que Mme Swann n'arrivât pas toute pareille au même moment, pour que l'Avenue fût autre. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années" (*Du côté de chez Swann* 1: 419-20).

WORKS CITED

- Brassaï. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- Carter, William C. *The Proustian Quest*. New York: New York UP, 1992. Print.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989. Print.
- Cronier, Emmanuelle. *Permissionnaires dans la Grande Guerre*. Paris: Belin, 2013. Print.
- Danius, Sara. "The Mobilization of the Eye: Proust, Ruskin, and Machines of Vision." *Proust in Perspective: Visions and Revisions*. Ed. Armine Kotin Mortimer and Katherine Kolb. Champaign: UP of Illinois, 2002. 227-39. Print.
- Eiffel, Gustave. *Les grandes constructions métalliques*. 1888. Paris: L'Amateur, 2008. Print.
- Fraisse, Luc. *Proust au miroir de sa correspondance*. Paris: Sedes, 1996. Print.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. 1835. *Romans, contes et nouvelles*. 2 vol. Éd. Pierre Laubriet. Paris: Gallimard, 2002. 1: 211-522. Print.
- Hugo, Victor. *Œuvres complètes*. 15 vol. Éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa. Paris: Laffont, 1985-1990. Print.
- Krzywkowski, Isabelle. *Machines à écrire: Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*. Grenoble: Ellug, 2010. Print.
- Leriche, Françoise. "L'obsession hugolienne de la Recherche." *Bulletin Marcel Proust* 40 (1990): 65-87. Print.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Le premier manifeste du futurisme*. 1909. Éd. Jean-Pierre Andreoli-de-Villers. Ottawa: PU d'Ottawa, 1986. Print.
- Mirbeau, Octave. *La 628-E8*. 1907. *Œuvres romanesques*. 3 vol. Éd. Pierre Michel. Paris: Buchet-Chastel, 2001. 3: 285-611. Print.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. 4 vol. Paris: Gallimard, 1987-1989. Print.
- . *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971. Print.
- . *Correspondance*. Éd. Philip Kolb. 21 vol. Paris: Plon, 1970-1993. Print.
- Sakamoto, Hiroya. "Du théâtrophone au téléphone: Repenser la 'mise en scène' du dialogue dans *À la recherche du temps perdu*." *Marcel Proust aujourd'hui* 4: *Proust et le théâtre*. Amsterdam: Rodopi, 2006. 251-71. Print.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1996. Print.
- Vannucci, François. *Marcel Proust à la recherche des sciences*. Monaco: Rocher, 2005. Print.
- Wright, Donald. *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu: Science et souffrance*. Paris: Champion, 2007. Print.