

5 juin 2010

Università degli studi di Roma « La Sapienza »

**Pour l'amour des jeunes filles en fleurs.
Jeunesse, désir et romanesque de la Décadence à Marcel Proust**

*Per l'amore delle fanciulle in fiore.
La giovinezza, il desiderio e il romanzesco della morbidezza fino a Marcel Proust*

If Proust doesn't get through with Albertine pretty soon now – I'm almost up to "The Flight of Albertine" and very hopeful – I'm afraid he's going to lose a customer¹.

Dashiell Hammett

Même les jeunes filles ont une histoire, et de l'*adolescentula virgo*, à peine adolescente, à l'*ab adolescentie flore*, jeune fille en fleurs médiévale, de la jeune fille accomplie de la période prérévolutionnaire aux demoiselles romantiques et aux lolitas du mitan du XX^e siècle, de Byron à Jane Austen, de Charlotte Brontë à Mme de Ségur, de George Sand à Nabokov, un historien des représentations peut poursuivre – tantôt aisément, tantôt laborieusement – les métamorphoses et les renversements des nymphettes littéraires² dont la raison et les enjeux tiennent du mythe, puisqu'elles sont moins une image qu'un scénario que chaque écrivain peut modifier à sa guise. Naturellement, elles offrent un visage plus souriant que Tithon – qui, à la suite d'une méprise d'Éos, se vit accorder l'immortalité par Zeus, mais non l'éternelle jeunesse et qui, *ipso facto*, ne cessa de vieillir jusqu'à devenir une cigale racornie – ou que Pygmalion – ce roi de Chypre qui, indigné par la prostitution sacrée d'Amathonte, se voua à un célibat absolu. Mais si, conformément à l'expression qui depuis les romans libertins du XVIII^e siècle sert à les dépeindre, les « petites demoiselles » composent un *charmant tableau*, elles ont pourtant bien des points communs avec la logique qui préside à la naissance et à la survie des mythes les plus cruels. L'amour littéraire des jeunes filles peut en effet être interprété comme un affrontement entre le désir mimétique et les instincts de reproduction et de domination d'une part et, de l'autre, la rationalité et les lois morales grâce auxquelles les sociétés règlent les appétits naturels. Ainsi, les jeunes filles littéraires sont mythiques non seulement parce qu'elles permettent la resémantisation et l'association de figures anciennes – Daphné et Callisto, Ophélie et Vénus – mais encore, et surtout, parce qu'elles fournissent un modèle logique pour résoudre des contradictions sociales, narratives, historiques, subjectives, sexuelles³ ; parce qu'elles correspondent à un double processus de familialisation et de sexualisation de la conjoncture historique, et marquent, en retour, une historisation de circonstances familiales et sexuelles singulières. En cela, leur image a été profondément modifiée par l'irruption de la culture de masse (dans les années 1860) et l'essor de la société de consommation (après 1945) dont elles reprennent les oppositions fondatrices : la joie, le plaisir, la gratuité contre l'utilitarisme, la spontanéité contre l'obligation, la sensibilité contre la rationalité formelle, l'actualité contre la mémoire et le souci de l'avenir. Ces contradictions qui définissent les représentations des jeunes filles faussement ingénues, follement délurées

¹ To Lillian Hellman, 24 August 1952, 28 West 10th St., New York City in D. Hammett, *Selected Letters*, Washington Dc, Counterpoint, 2000, p.588. Je traduis : « Si Proust ne se décide pas bientôt à en finir avec Albertine — j'en arrive à la partie *Albertine disparue* et je suis plein d'espoir — j'ai bien peur qu'il ne perde un client ».

² Voir *Les Jeunes Filles*, Clio, n°4, Toulouse, P.U. du Mirail, 1996 ; Laura Kreyder, *La passion des petites filles, Histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, Presses Universitaires d'Artois ; Y. Knibiehler, M. Bernos, É. Ravoux-Rallo, É. Richard, *De la Pucelle à la minette. Les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor, 1983.

³ C. Lévi-Strauss, « La Structure des mythes » in *Anthropologie structurale*, Paris, Grasset, 1958, p.254.

ou outrageusement impudiques réapparaissent au cœur du personnage masculin qu'elles séduisent. Celui-ci, qui permet d'amples variations sur le mythe de Pygmalion, est presque invariablement présenté comme un jouet, un pantin, et comme le parfait envers de la nymphe, déterminé qu'il est par une apparente indifférence, une formidable inertie, l'immense solitude qui l'habite, une grande culpabilité, la sensation de manquer à tous ses devoirs, la peur d'être raillé, d'être évincé de la belle société, de voir sa carrière brisée, sa réputation à jamais ternie, sa quiétude abolie. En somme, ces jeunes filles à la fois représentent « un fragment dépassé de la vie psychique infantile de la collectivité » et contiennent « sous une forme voilée, les désirs d'enfance de [cette] collectivité » qui grâce à elles connaît « l'accomplissement de ses désirs »¹. C'est pourquoi elles motivent la reprise, dans le cadre romanesque, des mythes élaborés autour du deuil et de la palingénésie : la trajectoire du narrateur proustien procède de sa fixation à son enfance, de ses regrets, du souvenir de ses plaisirs défunts, de sa capacité à embellir le passé au détriment du présent. Emblème d'une force étrangère et inconsciente, la nymphe, « minuscule femme-enfant »² qui fait preuve d'« une concupiscence [...] naturelle », d'« une indulgence perverse à la Voisenon ou à la Crébillon fils »³, incarne en cela une articulation originale entre le narcissisme et un investissement objectal marqué par l'idéalisation, l'excès, le refus des limites. Elle relève d'un amour marqué par l'oralité et les fantasmes de fusion. La massivité même des affects qu'elle représente est destructrice, manifestant une omnipotence fantasmatique, en même temps qu'un déni de réalité. Voilà qui explique que les romans qui la mettent en scène renvoient à l'angoisse de castration, et au déni de celle-ci, ainsi qu'à la négation de toute limite entre soi et l'autre. En d'autres termes, si la nymphe peut être décrite comme un mythe, ce serait donc non seulement parce qu'elle entretient des rapports étroits avec les créatures principales des mythologies occidentales, mais aussi, dans une double perspective sociologique et psychologique, parce que, pour le lecteur qui suit ses aventures, elle « réconcilie le Moi, et ses affaires *personnelles*, le Ça, et ses distorsions de la *bête*, et le Surmoi *socioculturel* »⁴, et parce qu'elle dépend de « l'incessant échange qui existe [...] entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu social »⁵. Mythique, elle l'est certes en ce qu'elle suscite un conflit insoluble entre l'organisation sociale et les désirs individuels, en ce qu'elle métaphorise, pour la dissimuler, la violence de désirs interdits et se fonde à la fois sur l'éviction de la figure du Père et les défaillances maternelles, sur l'exclusion de toute altérité et une totale détermination par le narcissisme primaire. Mais elle est en outre sans cesse dédoublée et présentée comme étant *à la fois* une petite fille sage, réservée et constante, et une adolescente exhibitionniste, qui, énonçant explicitement ses désirs, fait reparaître les peurs narcissiques et l'angoisse d'abandon. On comprend dès lors qu'elle soit au centre de récits oxymoriques parcourus d'antithèses et de contradictions et que, comme tout mythe, elle se définisse par son caractère malléable, multiforme, polysémique⁶, qu'elle vive d'inversions, de substitutions, d'ajouts, de références intertextuelles, de retraits, d'innombrables métamorphoses. Déformant ensemble processus psychiques et liens sociaux, elle apparaît donc bien comme « une configuration idéologique spécifique d'images [...] dissimulant une maxime idéologique qui lui est co-extensive »⁷. Mythique, elle le serait donc aussi en ce qu'elle représente le passage d'une

¹ K. Abraham, *Œuvres complètes*, 2 vol., t.I, Paris, Payot, 1968, p.189.

² V. Nabokov, *Lolita*, Londres, Penguin, 1980, p.21.

³ M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, p.304. Toutes les références à *La Recherche du temps perdu* renvoient à l'édition établie pour le Livre de Poche par Elyane Dezon-Jones, Eugène Nicole, Bernard Brun, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac-Dyer.

⁴ G. Durand, *Figures mythiques et visage de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg, 1979, p.38.

⁵ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1979, p.38.

⁶ G. Durand, « Permanence du mythe et changements de l'Histoire » in G. Durand & S. Vierne (éd.), *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, p.1.

⁷ R. Barthes, *Mythologies in Œuvres complètes*, 3 vol., t.I, Paris, Seuil, 1993, p.683 sqq.

réalité matérielle, historique, à une réalité psychique, et en ce qu'elle est l'instrument d'une mystification sociale.

Toutefois, on le sait bien, « les mythes naissent, surgissent, se transforment en d'autres mythes qui se transforment à leur tour, et ainsi de suite, jusqu'à ce que des seuils culturels [...] trop ardues à franchir, ou l'inertie propre à la machinerie mythique elle-même, ne délivrent plus que des formes affaissées et rendues méconnaissables »¹. Et les jeunes filles de la littérature du début du XX^e siècle se rapprochent des images de la femme fatale et de la prostituée qui étaient liées au goût prononcé des artistes européens, depuis Baudelaire, pour la défense et l'illustration des amours bizarres, interdites et subreptices. Nul étonnement à ce que la nymphette – qui, comme chez Barbey, jette sur toute chose un « regard d'Ondine, glauque et moqueur »² – emprunte ses traits à des figures mythiques bien connues : Balkis, l'immortelle reine de Saba, Salomé, « royale Prostituée de l'Apocalypse »³ et pourtant « froide enfant »⁴, emblème de la contiguïté entre sensualité et *morbidezza*, Méduse ou encore Lulu, laquelle est au monde germanique ce que la cocotte est au Paris fin-de-siècle et Lolita à la *white bread America*. C'est d'ailleurs la coexistence de ces deux types qui, si l'on en croit Saint-Loup, fait le charme des maisons de passe où l'esthète trouve à la fois des femmes fatales comme la femme de chambre de Mme Putbus et « des jeunes filles » : « il y a une petite demoiselle de... je crois d'Orgeville [...] qui est la fille de gens tout ce qu'il y a de mieux [...] Rien qu'à voir la petite, on sent que c'est la fille de gens bien [...] Ça m'a tout l'air d'une affaire merveilleuse. Les parents sont toujours malades et ne peuvent s'occuper d'elle [...]. La petite se désennuie et je compte sur toi pour lui trouver des distractions, à cette enfant »⁵. Progressivement, les figures de la femme fatale et de l'enfançonne perverse se superposent jusqu'à se confondre – le narrateur proustien se gausse de ces vieilles femmes qui se font « photographier dans des tenues presque de fillette qui font valoir [leur] taille restée jeune et [les] font paraître comme la sœur ou même la fille de [leur] fille », cette dernière étant « au besoin “fagotée” pour la circonstance, à côté d'elle[s] »⁶. Ces nymphettes sont pleines de contradictions – contradictions que Proust reprend, réorganise et redistribue et que continueront, plus tard, les auteurs qui, comme Nabokov, ont fait de la *Recherche* une lecture très minutieuse.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur s'arrête, à plusieurs reprises, sur la question de l'androgynie, motif cher à la fin de siècle⁷, cette période de renouveau de la pornographie, qui fait de la femme fatale une figure centrale des arts, et, par contrecoup, féminise les hommes qui en sont les victimes : saint Jean-Baptiste ou Orphée. Cet androgyne qui était, jusques aux Lumières, décrit comme un monstre devient au tournant du siècle une manière d'envers de la femme fatale, castratrice et mortifère, et de ce point de vue, cette période approfondit les bouleversements que l'époque romantique, cultivant le goût pour le travestissement, la bizarrerie et l'inversion carnavalesque, avait imprimés à ce motif. Progressivement se développe un « hermaphrodisme morbide, voire satanique [...] une dégradation du symbole » qui ne renvoie plus à la plénitude et à la fusion de sexes, mais à « une surabondance de possibilités érotiques »⁸. On se souvient des nombreux tableaux de Fernand Khnopff, de Puvis de Chavannes, de Redon ou de Maurice Denis, de *La Gynandre* (1891) de Péladan, de *Hors Nature* (1897) et de *Monsieur Vénus* (1884 & 1889) de Rachilde, ce récit mettant en scène

¹ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques. L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, 4 vol., t. IV, p.539.

² J. Barbey d'Aurevilly, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » in *Les Diaboliques* (1874), Paris, Le Livre de poche, 1986, p.203.

³ J.-K. Huysmans, *À Rebours* (1884), Paris, Imprimerie Nationale, 1981, p.126.

⁴ S. Mallarmé, « Ouverture ancienne d'Hérodiade » in *Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p.121.

⁵ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.104-105.

⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.449.

⁷ Cf. Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, éd. Complexes, 1979, p.157 sqq.

⁸ F. Monneyron, *L'Androgyne décadent, Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996. Voir aussi M. Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

une jeune femme aux mœurs libres, Raoule de Vénérande, qui s'éprend d'un fleuriste, Jacques Silvert, auquel elle commande un costume de « nymphe des eaux ». Attirée par sa beauté androgyne et animale à la fois, elle l'installe comme une maîtresse, l'humilie et, jouant à inverser les rôles coutumiers, devient l'homme, se travestit, tandis que Jacques accepte progressivement de devenir femme. Mais au-delà de la relation de domination, ce qui définit l'androgyne fin-de-siècle est d'être un éternel adolescent. Or *adulescens*, entre *puer* et *iuvenis*, désigne à la fois le jeune homme et la jeune fille, et cette ambiguïté est pour beaucoup dans cette dimension animale dont Albertine est un emblème : « son charme un peu incommode était [...] d'être à la maison moins comme une jeune fille que comme une bête domestique qui entre dans une pièce, qui en sort, qui se trouve partout où on ne s'y attend pas et qui venait – c'était pour moi un repos profond – se jeter sur mon lit à côté de moi, s'y faire une place d'où elle ne bougeait plus, sans gêner comme l'eût fait une personne »¹. Cette superposition de la beauté, de l'indifférenciation sexuelle, de la brutalité et de la grâce, inscrivant l'androgyne dans une perspective artistique, en fait un motif important des *Künstlerromane* fin-de-siècle où elle recoupe le refus du positivisme, la propension à la divagation, au rêve et à un repliement sur soi favorable à l'introspection. Peu à peu, l'intériorité et l'objectivité deviennent dans les romans aussi interchangeable que le masculin et le féminin.

À cet égard, la fin du siècle apparaît bien comme une résurgence tardive des postulats romantiques dont la *Recherche* porte encore les traces. On se souvient que la période identifiée par Paul Bénichou comme celle du « sacre de l'écrivain » a vu s'imposer une théorie de l'écriture inspirée gravitant autour du thème de l'androgyne du créateur. Dans ce contexte la métaphore d'une conception, d'une gestation et d'un engendrement de l'œuvre prend une force nouvelle, d'autant que la récurrence des figures d'androgyne accompagne à la fois l'émergence des phénomènes de réflexivité et une attention nouvelle portée, de l'intérieur même des fictions, à la notion de conscience², au mystère des êtres, motivant un ébranlement des traditionnels repères identitaires et produisant, *ipso facto*, un nouveau point de vue sur le monde. Proust est un investigateur passionné et pénétrant de ces ambiguïtés et de ces paradoxes, l'homosexualité semblant d'abord être dans la *Recherche* une manière de cerner les analogies et les altérités qui règlent tout rapport à autrui³. Naturellement, les motifs baudelairiens de l'hystérie poétique et de l'androgynat spéculaire de la créature et du créateur restent centraux dans la *Recherche*. Mais celle-ci porte aussi la marque du profond bouleversement des représentations de l'homosexualité intervenu après 1870 ; l'idée s'imposant que les « invertis » – terme proposé par Charcot et Magan, en 1882, pour traduire l'expression proposée par Westphal, en 1870, « *conträre Sexualempfindung* » – sont des « hommes-femmes », les représentants anormaux et réprouvés d'une « androgynie intérieure, [d']un hermaphroditisme de l'âme »⁴. Comme l'androgyne, l'inversion se trouve dès lors liée à la création artistique ; et le rapport entre homosexualité, identité d'écrivain et expérience de l'écriture se trouve toujours davantage exploré par les fictions – de façon manifeste ou latente – alors même que, comme l'ont signalé les historiens des idées et des mœurs, les « sciences de l'anormalité » – criminologie, pathologie sexuelle, psychologie – font de l'homosexualité au tournant du siècle une aliénation en tout point inféconde. Androgynie, homosexualité et inversion sont ainsi prises dans un système d'oppositions et de contradictions, d'autant que par une habile transposition aux champs de l'art et de la mondanité de la hiérarchie en vigueur

¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.75.

² A. Faivre, F. Monneyron & J.-P. Troadec, *L'Androgyne dans la littérature. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Dervy, 1990 et Franca Franchi *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra ottocento e novecento*, Bergame, éd. Pierluigi, 1991.

³ Voir Stéphane Zagdanski, *Le Sexe de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1994 et Raymonde Coudert, *Proust au féminin*, Paris, Grasset, 1998.

⁴ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 vol., *La Volonté de savoir*, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p.59.

à l'intérieur du couple bourgeois, homosexualité et misogynie s'agrègent, ouvrant à la fois sur le comique et sur une subtile méditation sur la séduction, le désir et les inclinations¹.

À bien des égards, les représentations proustiennes de la sexualité tiennent encore de l'imaginaire fin-de-siècle, et les thèmes et motifs de la *Recherche* ne sont pas si éloignés de ceux que développait Bourget dans *Edel* (1878). Ce roman aux allures d'autobiographie figure, six ans avant *À Rebours* (1884), un héros avide de raffinements sensuels, impatient d'éluder une réalité où rien ne saurait répondre à ses exigences intellectuelles et spirituelles pour y substituer un monde artificiel et construit selon les règles de l'art. Marion Schmid², notamment à travers l'étude de la réhabilitation proustienne de Robert de Montesquiou, a indiqué les liens de Proust à cette Décadence qui faisait de l'onanisme et du célibat deux réponses à l'autorité inquiétante exercée par la femme fatale, conjointement attirante et répugnante, séduisante et agressive, affriolante et décevante. Si l'on s'intéresse à l'inconscient du texte, la *Recherche* accorde une place de choix à la sublimation de pulsions auto-érotiques qui déterminent un narcissisme pervers lequel, comme dans la littérature fin-de-siècle, contraint le « héros [à] s'absorbe[r] dans ses propres problèmes, [à] ne pense[r] qu'à lui, [...] à aimer son mal »³. Cette structure inconsciente explique partiellement les relations équivoques, étroites et problématiques, entre l'auteur, ses narrateurs et ses personnages, et rattache le narrateur de la *Recherche* à la lignée des narrateurs décadents bâtis sur le modèle d'écrivains égotistes et poseurs. Ce narcissisme est également central dans la représentation, courante dans la littérature fin-de-siècle, des idylles saphiques et des « amours garçonnières »⁴ par laquelle le genre romanesque se rapproche des discours juridiques et scientifiques qui, dès 1850, ont fait de l'homosexualité un objet d'étude. Le regard du narrateur proustien correspond étroitement, dans le domaine de la fiction, au discours médico-légal qui expliquait la sexualité dans les dix dernières années du XIX^e siècle.

Ce discours scientifique d'un narrateur qui se rêve entomologiste et brûle de surprendre l'improbable conjonction du bourdon et de l'orchidée induit la réification des personnages qu'il guette dans l'escalier du duc et de la duchesse de Guermantes, ou surprend, en simple témoin, dans le petit train des stations balnéaires. Ce qu'il cherche à saisir, c'est la nature secrète de son objet d'étude dont il rassemble ensuite les caractéristiques pour énoncer des lois comportementales patiemment conçues par le biais de la métaphore – laquelle, à son tour, justifie, entretient ou relance le commentaire. Celui-ci ne se peut déployer qu'en de longues phrases à incidentes, décomposant le phénomène dont elles tentent de cerner tous les aspects, notamment en ce qui concerne la variété des désirs sexuels, les différentes formes de l'ἔρως qui s'éclairent dans un enchaînement de références et de comparaisons ouvrant presque invariablement sur des maximes, comme y insiste le long développement sur les hommes-femmes au début de *Sodome et Gomorrhe*⁵.

On pourrait croire perdues de vue les petites madones proustiennes. Or, les gracieuses jouvencelles de la *Recherche* relient – pour des raisons qu'éclairent presque au même moment les théories de Freud, de Georg Groddeck et d'Otto Rank – androgynie, homosexualité et fantasmagorie homoérotique, et ont, presque invariablement, partie liée avec le lesbianisme. Cette dimension gomorrhéenne étant d'ailleurs, depuis le roman libertin des Lumières et plus encore depuis la fin du XIX^e siècle, un cliché des récits explicitement érotiques. Mais, chez Proust, le lien gomorrhéen qui unit les jeunes filles entre elles n'a pas pour unique enjeu d'érotiser la lecture de la *Recherche*. Il rejoint les questions de la vérité, de la fascination que ne laisse pas d'exercer tout ce qui, n'étant qu'entrevu, reste énigmatique, inconcevable, à

¹ Voir par exemple M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.24.

² http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bplacements%2C_d%26eacute%3Bgements

³ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997, p.72.

⁴ *Ibid.*, p.85.

⁵ M. Proust, *op.cit.*, p.27.

l'instar de « cet amour entre femmes [qui] était quelque chose de trop inconnu, dont rien ne permettait d'imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité »¹. Ainsi, les liaisons imaginées et entrevues d'Albertine – qui est aussi une « pratiquante professionnelle du Saphisme »² et à laquelle le héros tente sans relâche d'arracher des aveux – et la ronde des jeunes filles de Balbec sont d'autant plus intéressantes et piquantes aux yeux du narrateur – et à sa suite du lecteur, dont le plaisir provient d'abord de la sublimation de pulsions scopiques – qu'elles renvoient à la scène de profanation, aperçue à Montjouvain, qui unissait Mlle Vinteuil à sa mystérieuse amie. Ainsi, l'ubiquité de Gomorrhe³ devient un des ressorts principaux du roman et, permettant de concevoir l'avenir comme une sempiternelle réorganisation du passé, elle éclaire à rebours l'attitude des jeunes filles et des femmes que le narrateur a connues depuis son enfance à Combray. Dans *Sodome et Gomorrhe*, androgynie et saphisme ne renvoient pas seulement à une hybridation tonale qui mêle comique et gravité, mais aussi à une esthétique moraliste qui évoque l'art classique (le goût pour la délicatesse et l'élégance, les références à Racine, à Mme de Sévigné, à Saint-Simon, ou encore l'importance de la conversation, semblent orienter Proust vers les valeurs du Grand Siècle⁴). Et c'est ainsi que, rapprochée de l'herméneutique et de l'heuristique, la quête de la beauté passe par l'exercice d'un regard susceptible de résoudre les apparentes contradictions et de les goûter pourtant. C'était déjà cette ambiguïté, ces équivoques qui attireraient l'attention du héros en Mlle Vinteuil : « ma grand'mère faisait remarquer quelle expression douce, délicate, presque timide passait souvent dans les regards de cette enfant si rude, dont le visage était semé de taches de son. Quand elle venait de prononcer une parole elle l'entendait avec l'esprit de ceux à qui elle l'avait dite, s'alarmait des malentendus possibles et on voyait s'éclairer, se découper comme par transparence, sous la figure hommasse du "bon diable", les traits plus fins d'une jeune fille explorée »⁵. De même, la révélation de l'âme féminine de Charlus – « ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme ! »⁶ – signale au narrateur, dans l'exorde de *Sodome et Gomorrhe*, l'importance cruciale de l'analogie et du processus épiphanique – processus qui, chez Proust, nécessite aussi d'être pris dans le déroulement du temps.

Conformément au système de représentation fin-de-siècle qui agrège femmes fatales, jeunes filles, torpeur et mollesse orientalisantes, Albertine est associée au sommeil qui, désigné « comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allé dormir », renvoie à la fois à l'engendrement⁷, au désir, à la métamorphose des êtres, à l'androgynie, aux révélations, au temps qui poursuit sa course⁸. Enfin, comme la l'amour des jeunes filles, comme l'art et comme Albertine elle-même, le sommeil suspend l'intelligence et la volonté – « l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables »⁹ – laissant la place à l'impression. L'amour des jeunes filles est directement lié non seulement à la mort – comme le suggère la construction de la description d'Albertine endormie qui, selon les règles de la statuaire, tend à en faire un gisant¹⁰ – mais également à la mémoire involontaire, et en cela semble jouer le rôle de couture textuelle dans un roman construit comme une rhapsodie.

¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.450.

² M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.536.

³ M. Proust, *La Prisonnière*, p.83.

⁴ Voir Sylvaine Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle. Formes et significations de la référence*, Tübingen, Gunter Narr, 2004.

⁵ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.155.

⁶ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.10.

⁷ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.43.

⁸ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.395-396.

⁹ *Ibid.*, p.172.

¹⁰ Voir Gabrielle Friedman, « Le Symbole de la sculpture mortuaire chez Proust » in *The French Review*, vol.30, n°1, 1956, p.5-12.

Le désir pour les jeunes filles est omniprésent dans la *Recherche* – « fillette à cheveux roux [jouant] au volant devant [une] vasque », « une autre en train de mettre son manteau et de serrer sa raquette », « petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope impalpable comme un reflet »¹, « jeune fille à la chevelure rousse, à la peau dorée »², « petite fille rousse, à la peau semée de taches roses, [...] qui riait en laissant filer sur [le narrateur] de longs regards surnois et inexpressifs »³, « jeune fille blonde »⁴ qui n'est autre que Gilberte, demoiselle au « rire charmant d'ingénue, peu bruyant, mais si irrésistible »⁵, « jeune fille indifférente, insolente au bord de la mer »⁶, « fill[e] qu'on aime mais dont l'impétueuse jeunesse et les bruyants plaisirs vous fatiguent »⁷, « nièce de Mme de Guermantes, qui passait pour la plus jolie jeune fille de Paris »⁸, « jeune fille [...] délicieuse »⁹. Jouvencelle « au teint roux de coléus, aux yeux verts, aux deux joues rousses et dont la figure double et légère ressembl[e] aux graines ailées de certains arbres »¹⁰. « Désir d'une jeune fille du monde comme celles que [le narrateur] [voit] passer de [s] a fenêtre suivies de [leur] institutrice »¹¹ éveillant brutalement le caprice « d'aller à la campagne au début du printemps revoir des aubépines, des pommiers en fleurs, des tempêtes », attisant le « désir de Venise, [...] de se] mettre au travail, de mener la vie de tout le monde »¹², « fille magnifique [...] à la chevelure merveilleuse et dont l'éclat de rire sur la plage [est] un affront »¹³, « splendide jeune fille » qui, capturant le regard et l'âme par sa « chair de magnolia, [...] ses yeux noirs, [...] la construction admirable et haute de ses formes », fume nonchalamment dans le train, à Saint-Pierre-des-Ifs, nymphette à la « voix rapide, fraîche et rieuse » dont le souvenir impose cette apparente évidence qu' « on peut quelquefois retrouver un être, mais non abolir le temps »¹⁴.

Reprenant une pensée qui l'avait assailli à Balbec – « l'espoir du plaisir que je trouverais avec une jeune fille nouvelle venant d'une autre jeune fille par qui je l'avais connue, la plus récente était alors comme une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce. Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs, le plaisir d'en connaître une différente me faisait retourner vers celle à qui je la devais, avec une reconnaissance mêlée d'autant de désir que mon espoir nouveau »¹⁵ – le narrateur aime, dans *Sodome et Gomorrhe*, à se représenter en suborneur¹⁶ et à évoquer toutes les demoiselles qu'il a connues et la manière dont elles « étaient devenues obéissantes à [se]s caprices, de simples jeunes filles en fleurs, desquelles [il] n'[est] pas médiocrement fier d'avoir cueilli, dérobé à tous, la plus belle rose »¹⁷.

Le désir effréné pour Gisèle¹⁸ et, surtout, pour Albertine rejoint la quête du temps passé, des sentiments évanouis et des êtres perdus. Mais s'y mêlent aussi les motifs greffés sur la mémoire involontaire : la vanité de la seule intellection et la résurrection qui succède aux disparitions ou aux éloignements. Les nymphettes au bord de la mer, à la fin des *Jeunes filles en fleurs*, permettent ainsi la précieuse redécouverte des états antérieurs de la vie subjective

¹ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.444-445.

² M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.144.

³ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.185.

⁴ M. Proust, *La Fugitive*, p.167.

⁵ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.303.

⁶ M. Proust, *La Prisonnière*, p.203.

⁷ M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, p.361.

⁸ M. Proust, *La Fugitive*, p.38.

⁹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.110.

¹⁰ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.249.

¹¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.146.

¹² *Ibid.*, p.146.

¹³ *Ibid.*, p.235.

¹⁴ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.297-298.

¹⁵ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.478.

¹⁶ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.202-203.

¹⁷ M. Proust, *La Prisonnière*, p.129.

¹⁸ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.474 sqq.

du narrateur, et ce sont elles aussi qui, comme le sommeil, « dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature [...] tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits »¹. On sait combien la douleur devant le changement est importante dans la *Recherche*, et que c'est ce thème dont dépendent ces autres motifs essentiels que sont la mort successive des *moi*, le passage du temps, la vocation littéraire, l'amour de l'art et le désir jaloux des jeunes filles en fleurs. Décidément, comme y insiste *Le Temps retrouvé* : « le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux. Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir dans la vie »².

Or cette esthétique du secret, au cœur de la *Recherche*, se fonde sur l'énigme de ce que les femmes font entre elles³, la portée érotique du saphisme tenant à son caractère mystérieux, lequel expliquait, du reste, qu'à la fin du siècle le personnage de la lesbienne ait été récurrent. Mais si elle charmait les lecteurs, la lesbienne suscitait aussi dans les arts d'alors une frayeur sans nom, les hommes se sentant bannis de ses plaisirs inconnus. Et c'est précisément cette ambiguïté des jeunes filles proustiennes – ou plutôt leur ambivalence, au sens où elles renvoient à l'amalgame pulsionnel d'éléments antithétiques, inscrivant la haine au cœur même de l'amour et du deuil – qui a servi d'assise à de nombreuses représentations ultérieures de l'androgynie ou de la lolita. Proust apparaît, en effet, comme une référence centrale de l'*Orlando* (1928) de Virginia Woolf qui, comme *Mrs Dalloway*, *The Waves* (1931) ou *To the Lighthouse*, (1927) décrit les changements continus et éphémères de la conscience par la représentation, au fil de trois siècles, d'un héros qui, changeant de sexe au milieu du roman, devient une héroïne. Mais la force de l'habitude est telle – grand thème proustien ! – que « comme Orlando n'avait jamais aimé que des femmes et que la nature humaine a tant de mal à s'adapter aux conventions nouvelles, quoique femme à son tour, ce fut une femme encore qu'elle aima »⁴. Or, c'est sur cette ambivalence que viennent s'étayer les réflexions sur les difficultés du travail de l'écrivain qui doit à la fois peindre la nature et rendre compte de l'entremêlement de la fantaisie et de la réalité, ainsi que de la complexité humaine – en particulier, des complications féminines. C'est sur cette même ambivalence que Nabokov, qui avait minutieusement commenté la *Recherche* devant ses étudiants de Cornell, assoit son personnage de Lolita, dont le type est en vogue, sous des formes disparates, depuis la fin du XIX^e siècle. Nul étonnement que Humbert Humbert évoque si souvent Proust, soit pour souligner la justesse de ses réflexions sur le temps, soit pour parodier ses arabesques syntaxiques ; et lorsque Nabokov inventera, en 1969, deux autres jeunes filles en fleurs, Lucette et Ada, ce sera dans un roman qui, se présentant comme une double parodie de *Анна Каренина* (1877) et de la *Recherche du temps perdu*, proposera un long raisonnement sur la fuite du temps.

Le roman de Nabokov, qui relie « l'extase de voir »⁵ – l'épisode au cours duquel la jeune Ada, aux bains, se dévoile aux yeux de Van⁶ est une réécriture explicite des scènes de voyeurisme ou d'observation qui ponctuent la *Recherche*⁷ – aux espaces aimablement feutrés des salons et, surtout, à une forme érotisée d'urbanité, souligne l'importance de ces activités

¹ *Ibid.*, p.407.

² M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p.414.

³ Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, trad. de G. Le Gaufey, Paris, EPEL, 2004.

⁴ V. Woolf, *Orlando. A Biography* (1928), Londres, Harcourt, 1993, p.161 : « And as all Orlando's loves had been woman, now, through the culpable laggardry of the human frame to adapt itself to convention, though she herself was a woman, it was still a woman she loved » [notre traduction].

⁵ V. Larbaud, *Amants, heureux amants...* in *Ceuvres*, Paris, La Pléiade, 1981, p.640.

⁶ V. Nabokov, *Ada ou l'ardeur* (trad. de G. Chahine revue par l'auteur), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio », p.86.

⁷ Voir M. Erman, *L'Œil de Proust : écriture et voyeurisme dans À la Recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988.

sociales si précisément codifiées que sont la promenade et la visite. Le rapport de la jeune fille et de l'élégance est central chez Proust qui décrit le désir pour les jeunes filles en fleurs sur le modèle de la contemplation artistique. On se souvient de l'importance accordée dans la *Recherche* à la peinture comme incitation au désir et expression de la sensualité, les belles jeunes filles du Titien et de Giorgione pour le narrateur reproduisant en cela le goût de Swann pour la Zéphora de Botticelli qui, comme ses madones, vaut par ses grands yeux, son joli visage, ses joues creuses, son air languissant et grave, sa grâce soulignée par l'inclination de la tête que prolonge l'arc de cercle formé par le bras et la frange du vêtement. L'art avive la passion, et, songeant à Albertine en feuilletant un album d'Elstir ou un livre de Bergotte, le narrateur se trouve « tout d'un coup et pour un instant pouvoir éprouver, pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle [a] à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, [il] éprouv[e] une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art »¹. Bien sûr, Proust s'inscrit dans le goût pour le *Quattrocento* en vogue depuis la fin du XIX^e siècle, et pour l'érotisation de la contemplation artistique caractéristique de la Décadence. Toutefois, les références picturales qui servent à décrire les jeunes filles contribuent aussi chez lui à faire d'elles des initiatrices et, en inversant le processus traditionnel de la *Bildung*, à montrer combien elles élèvent le personnage masculin qui les contemple et l'accompagne sur les chemins de la création. Proust – qui associe « les cathédrales gothiques, les palais et les jardins de l'Italie »² à l'amour des jeunes filles et qui semble considérer comme Mme de Villeparisis que « la peinture, la musique, la littérature et la philosophie [sont] l'apanage [de] jeune[s] fille[s] élevée[s] de la façon la plus aristocratique »³ est un modèle explicite – montre qu'un apprentissage réciproque unit esthètes et jeunes filles en fleurs. Or cet apprentissage joue concurremment sur quatre plans : sentimental, sexuel, artistique et mystique. Proust creuse ainsi l'intuition selon laquelle « les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses œuvres »⁴. Les pensées sur l'amour, le désir et l'art s'articulent à une réflexion sur le temps et la vieillesse, laquelle, comme le souligne *Le Temps retrouvé*, permet enfin de comprendre ce que signifient « la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation, etc. »⁵. Or, ces pensées définissent précisément les goûts de l'artiste qui approche « de l'âge où l'on compte sur les satisfactions du corps pour stimuler la force de l'esprit, où la fatigue de celui-ci, en nous inclinant au matérialisme, et la diminution de l'activité à la possibilité d'influences passivement reçues commencent à nous faire admettre qu'il y a peut-être bien certains corps, certains métiers, certains rythmes privilégiés, réalisant si naturellement notre idéal, que même sans génie, rien qu'en copiant le mouvement d'une épaule, la tension d'un cou, nous ferions un chef-d'œuvre ; c'est l'âge où nous aimons à caresser la Beauté du regard, hors de nous, près de nous, dans une tapisserie, dans une belle esquisse de Titien découverte chez un brocanteur, dans une maîtresse aussi belle que l'esquisse de Titien »⁶. C'est naturellement la même référence au peintre renaissant qui s'imposera à nouveau dans *La Fugitive* lorsque le narrateur racontera comment ses « curiosités vénitienes s'étaient peu à peu concentrées [...] sur une jeune marchande de verreries à la carnation de fleur qui fournissait à [s]es yeux ravis toute une gamme de tons orangés » : « la beauté de ses dix-sept ans était si noble, si radieuse, que c'était un vrai Titien à acquérir avant de s'en aller »⁷.

¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.117.

² M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.225.

³ *Ibid.*, p.293.

⁴ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.420.

⁵ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p.345.

⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.438.

⁷ M. Proust, *La Fugitive*, p.229.

Proust est un auteur majeur pour qui veut comprendre le passage de la femme fatale fin-de-siècle aux affriolantes nymphettes qui traversent, rieuses, la littérature et les arts du XX^e siècle. Il reprend les motifs chers à la Décadence, les déplace et les concentre sur la figure de la jeune fille en fleurs qui, pétrie de contradictions, est une image de la chasteté, de la pureté, du naturel, de la spontanéité, et un emblème de l'inexpérience des laideurs du monde et du vieillissement, de la candeur simulée et de la dépravation cachée. Et c'est cette candeur qui, souvent feinte, précisément, la rend désirable. De ce point de vue, les nymphettes de la *Recherche* sont encore assez proches des jeunes filles de Maeterlinck, de Bourget, de Lorrain ou de Rachilde qui associaient le naturel, l'érotisme, la nostalgie de l'innocence et une franche disposition à la perversion. Car au type angélique est fréquemment superposé, depuis le naturalisme, celui de la fillette vicieuse, animale, dépravée, érotomane. C'était le cas de la Nana de *L'Assommoir* (1877) ou de l'Ellen de Jean Lorrain¹, présentée conjointement comme une jeune vierge fragile et comme une femme fatale à la « grâce alanguie de fleur de luxe ». C'est cette ambivalence qui caractérisera encore les androgynes, les lolitas et les nymphettes salvatrices de la postmodernité, oscillant entre artificialité et naturel, entre ingénuité et dépravation – figures qui reprennent ces archétypes complémentaires de la femme fragile et de la femme fatale que Proust, l'un des premiers, avait rapprochés. Mais avant d'être un troublant androgyne d'un genre nouveau, une initiatrice à l'art ou une paradoxale figure de la rédemption, la jeune fille est une image de la confusion – et ce, essentiellement, parce qu'elle est une fraction indiscernable d'un attroupement, d'un essaim, « une beauté fluide, collective et mobile »², un « flot de matière ductile pétrie à tout moment par l'impression passagère qui [le] domine », « chez qui la chair comme une pâte précieuse travaille encore »³.

Aimer les jeunes filles en fleur, oblige qui les désire à fréquenter les jardins publics, car « dans toute foule jeune, il n'est pas rare que l'on rencontre l'effigie d'un noble profil. De sorte que [l]es cohues populaires des jours de fête sont pour le voluptueux aussi précieuses que pour l'archéologue le désordre d'une terre où une fouille fait apparaître des médailles antiques »⁴. Proust est sans doute le premier romancier à avoir saisi combien les petites bandes de nymphettes sont construites sur le partage de mêmes penchants, de mêmes envies, de mêmes mépris ; et c'est ce qui l'a amené dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* à définir l'affection qu'elles se portent entre elles selon « l'affinité des *habitus* »⁵.

Le personnage d'Albertine – qui assure le lien entre les représentations du corps et les relations sociales – est assurément central dans la *Recherche*. Au cœur de cinq volumes, cette jeune fille florale est celle qui entretient les rapports les plus étroits avec le héros et détermine le plus intimement le travail du narrateur qu'il est devenu. Albertine – qui d'une certaine manière reste une « petite jeune fille, presque encore enfant. Les différentes périodes de notre vie se chevauch[ant] [...] l'une l'autre »⁶ –, sert à la fois de force de rupture au sein de la *Recherche* et de *continuum* entre le héros et le narrateur. Elle motive en effet le développement des analyses esquissées dans *Un Amour de Swann* quant à la naissance de l'amour, à la transformation du désir en besoin et à son immanquable évolution en passion jalouse. Cette pathologie comportementale qu'est la jalousie réapparaît invariablement dans le roman de la petite madone perverse où, comme dans le cycle proustien, elle fonde des lois générales. La jalousie, comme la jeune fille qui l'excite, est une étape, certes douloureuse

¹ J. Lorrain, *Ellen*, Paris, éd. Pierre Douville, 1906. Sur ce point, voir Ruth Schurch-Halas, « Femme-enfant, enfant-femme : un symptôme fin-de-siècle ? La perversion du féminin dans la sous-culture populaire des “child beauty pageants” aux États-Unis et dans les récits décadents de la France », in A. Fremiot (éd.), *Fin de siècle*, Université de Nottingham, p.65-73, p.68.

² M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.219.

³ *Ibid.*, p.493.

⁴ M. Proust, *La Prisonnière*, p.230.

⁵ Cf. P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p.88-89. Voir M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.377-378

⁶ *Ibid.*, p.208.

mais nécessaire, qui aiguisé les facultés de celui qui l'éprouve. Car, toujours relancée par « la connaissance de la douleur la plus cruelle »¹, elle est une « inspiration » « analogu[e] à celle qui apporte au poète ou au savant, qui n'a encore qu'une rime ou une observation, l'idée ou la loi qui leur donnera toute leur puissance »². Et la « jalousie ranim[e], la passion de la vérité » et se présente, « aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments », comme une « méthod[e] d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle et appropriée à la recherche de la vérité »³. De ce point de vue, elle est liée à cette « vie intellectuelle [qui] progresse en nous insensiblement, et les vérités qui en ont changé pour nous le sens et l'aspect, qui nous ont ouvert de nouveaux chemins, nous en préparions depuis longtemps la découverte ; mais c'était sans le savoir et elles ne datent pour nous que du jour, de la minute où elles nous sont devenues visibles »⁴.

La *Recherche* fait de la jalousie une association de la possessivité et de la ténacité, de l'aberration et des désillusions, réactualisant ainsi le schéma du *Bildungsroman*⁵ : aux innocentes amours succèdent la révélation des joies de la duplicité, l'apprentissage de la jalousie, puis celui de la souffrance et du plaisir, marquant la reconquête de soi par l'amour. Le roman proustien constitue ainsi une réinterprétation, une resémantisation de ce grand genre occidental du roman d'apprentissage, social et professionnel — genre qui ne le conduit pas nécessairement, loin s'en faut, à une intégration à la communauté, mais fragilise toujours son équilibre sexuel. Ainsi, les *tópoi* du novice ou de l'exploration de la ville corrompue sont systématiquement repris à la lumière de la jalousie, ainsi que les thèmes de la capitulation, du renoncement aux idéaux artistiques ou de l'investissement dans des valeurs de substitution. Combinaison des genres de la confession et du *Bildungsroman*, le roman proustien d'une part représente l'histoire intérieure d'un personnage exemplaire, et de l'autre, se fonde sur les oppositions de la révolte et de la soumission, de la patience et du caprice, des préjugés et de l'entendement, des nécessités matérielles et d'une visée spirituelle, de l'identité psychologique et des impératifs de la société, de l'outrance et du châtiment — réel ou imaginaire. Si la *Recherche* est si riche en rebondissements amoureux et en crises jalouses, c'est qu'elle expose une prolifération d'émotions qui, en même temps que la réflexion, assaille Swann ou le narrateur. Celui-ci tour à tour souffre et jouit sans mesure d'événements qui, aux yeux du lecteur, apparaissent parfaitement insignifiants ; et son incontestable pouvoir comique provient directement de ses caprices, de sa jalousie puérile, de ses enfantillages, de sa foi dans les balivernes que lui sert sans vergogne Albertine, de la manière dont il fait de son sentiment même l'objet d'un sentiment amoureux, de l'attente qui toujours le sépare de l'objet de ses désirs. Le comique — qui, tenant à la fois dans la *Recherche* de la comédie mondaine, du comique de situation et de caractère, passe par la représentation détaillée des manies, des manières et des mimiques des personnages, par la répétition, par l'accumulation, par d'étonnantes analogies⁶ ou par l'usage d'un ton outrageusement déclamatoire⁷ — joue en parallèle avec la dimension émouvante de personnages marqués par leur certitude intime de l'échec, le poids de la fatalité, la dégradation de l'amour en simple estime, de la haine en mépris, du désespoir en désappointement, de la jalousie en amertume, de la sensualité en harcèlement. La *Recherche* — et l'intérêt du régime autodiégétique tient à cela — est construite autour des brusques alternances chez le héros de la gaieté et de l'accablement jaloux, des changements inopinés du régime itératif en singulatif, auxquels il convient d'ajouter le

¹ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.415.

² *Ibid.*, p.411.

³ *Ibid.*, p.321.

⁴ *Ibid.*, p.228.

⁵ Cf. F. Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998 ; J. H. Buckley, *Season of Youth : The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard, 1974 ; F. Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso, 1987.

⁶ Voir M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.55.

⁷ Cf. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.505.

contraste du malaise intérieur et de la saine spontanéité. Que sait-on des pensées d'Albertine – cette « jeune fille insensible »,¹ selon les propres termes de la lettre que le narrateur lui adresse ? Peu de choses, au vrai. Le narrateur devine seulement en la première « une des ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés [...] que dans la foule immense et renouvelée »². Or peu à peu, dans l'histoire littéraire, les romans qui s'inscrivent dans le sillage proustien creusent l'étude de l'intériorité des jeunes filles – lesquelles sont habituellement, à tort, considérées comme des virtuoses de la frivolité, de la futilité. Tout en conservant l'essentiel de la thématique proustienne, les romans pénètrent toujours plus avant leurs pensées intimes et indiquent que la petite demoiselle, descendant de la femme fatale et des jeunes filles en fleurs, est plus trouble qu'il n'y paraît, et qu'elle est animée par l'ambition, par son désir de s'épanouir, par la rivalité jalouse qu'elle suscite. Cela explique qu'elle soit si souvent au cœur de situations qui, fondées sur une lutte ardente entre le Surmoi et les idéaux du Moi, rappelle celle du double lien ou de la double contrainte : la jeune fille, amoureuse ou aimée – que caractérisent toujours, comme le personnage qui en est entiché, la possessivité, la rancune, l'infidélité, le deuil et la culpabilité, mais aussi l'auto-inflation narcissique et l'exaltation mégalomane – est condamnée aux retraites fantasmiques. C'est ce jeu d'injonctions paradoxales qui, expliquant dans la *Recherche* déjà le comportement jaloux, pousse un romancier comme Philip Roth, qui renoue intentionnellement avec les caractéristiques des styles de Proust et de James, à articuler dans *The Dying Animal* les thématiques des déséquilibres du désir, des équivoques sexuelles, et de l'ordre moral américain à l'étude des sentiments du jaloux vieillissant qui arpente « le boulevard du crépuscule »³. Or, si la question du temps est si étroitement liée aux jeunes filles en fleurs, c'est parce que celles-ci reprennent non seulement l'opposition structurante de l'interdit et de la transgression, centrale chez Proust, mais aussi, et surtout, sur celle de la perte et de la résurrection du temps passé. Elles ressuscitent les bonheurs de jadis, mais aussi les angoisses de naguère. Placée, dès sa première apparition, sous le signe de l'éloignement, Albertine apparaît comme la reviviscence à la fois d'êtres jadis aimés et de séparations anciennes, dont l'attente anxieuse de la mère à Combray est le prototype – liant dans l'inconscient du lecteur complexe d'Œdipe, fantasme archaïque de fusion, frustration, incompréhension et élaboration angoissée de scénarios imaginaires. Ainsi, la rencontre avec la « petite bande » de jeunes filles en fleurs, qui par leur « tenue spéciale », « leur accoutrement », tranchent sur les « autres jeunes filles de Balbec »⁴, indique combien le désir a partie liée avec l'ambivalence et combien son expression passe conjointement par l'allusion et l'amplification. La fraîcheur, l'enthousiasme, la délicatesse, la convoitise – pourtant essentiellement suggérés par connotation – deviennent rapidement des manières d'allégories, révélant alors au lecteur que l'évocation de la jeune fille est affaire non seulement d'érotisme, mais aussi d'absolu. Parallèlement, la reprise des *tópoi* de la rencontre épiphanique de l'amour suggère qu'Albertine est à la fois faite de chair et d'art. Ce qui assure le lien entre ces deux plans semble bien être leur rapport commun à la lecture, à l'interprétation. Car Albertine met en évidence le mécanisme par lequel le héros parvient à l'intelligence de lui-même et de ce qui l'entoure : d'abord, le désir le conduit à élaborer des fantasmes dont la formulation même, induisant la rêverie, corrompt la réalité. Ensuite, en un brusque processus de décristallisation, il comprend les principes régissant le monde, et apprend peu à peu à les énoncer. En ce sens, conformément à la tradition qui, de Platon à Schelling, fait correspondre les délires, les fureurs (*μανία*) amoureuse, poétique, prophétique et existentielle, la vocation littéraire du héros semble bien se fonder sur Albertine, sur sa rencontre bien sûr, mais également sur la liberté érotique qu'elle représente, sur sa disparition, sur sa mort, sur son

¹ M. Proust, *La Fugitive*, p.43.

² M. Proust, *La Prisonnière*, p.154.

³ G. Matzneff, *Voici venir le Fiancé*, éd. cit., p.235.

⁴ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.375.

deuil patiemment accompli. Et plus généralement, sur la compréhension que « l'air [puisse être] décoré de moment en moment d'un beau sourire de jeune fille ». Que ce soit là « l'ornement multiple et épars des soirées, comme des jours. On se souvient d'une atmosphère parce que des jeunes filles y ont souri »¹.

Il est intéressant, me semble-t-il, d'observer dans cette perspective comment Albertine acquiert progressivement son identité aux yeux du personnage principal de la *Recherche*. *Cosa mentale*, elle est montrée en stricte focalisation interne, et se distingue en cela nettement de Charlus, dont elle est pourtant proche, à ceci près que si ce dernier figure l'homosexualité vieillissante qui se révèle, elle incarne, pour sa part, la jeune homosexualité qui se dérobe. Quoi qu'il en soit, la présentation de Charlus, comme celle des autres acteurs principaux de la *Recherche*, hésite entre la focalisation variable (le héros, Saint-Loup et Swann considèrent tour à tour ses manœuvres), la focalisation externe (il est froidement observé du dehors, comme par une instance anonyme), voire une façon de focalisation zéro (lorsque le héros, devenu narrateur omniscient, pénètre enfin tout de ses mobiles secrets). Mais c'est précisément la focalisation interne qui permet au contraire d'individualiser Albertine et, dès les *Jeunes Filles en fleurs*, d'en faire un personnage central, ce que révèle d'ailleurs la manière dont elle se détache progressivement de la « petite bande » de Balbec. Celle-ci est d'abord perçue comme « un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant ». Les « traits charmants » des « fillettes » qui le composent sont « agglomérés », « indistincts et mêlés »², soulignant indirectement l'importance du clivage. Ce processus se concentre sur Albertine, personnage dont « la vie [est] recouverte de désirs alternés, fugitifs, souvent contradictoires »³ et qui est défini essentiellement par sa fragmentation. C'est peut-être bien d'ailleurs cette logique du clivage qui, outre qu'elle explique les dédoublements successifs de la personnalité d'Albertine, éclaire l'ambiguïté de celle-ci qui, avec son « visage comme en ont certains très jeunes gens », « son nez droit » et « sa peau brune », « contraste au milieu des autres comme dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe »⁴. Tout dans son portrait souligne cette dualité – à l'intérieur d'un groupe lui-même équivoque. En effet, tout est mis en place pour caractériser paradoxalement les jeunes filles en termes masculins afin d'amplifier discrètement l'importance de la thématique de l'inversion, qui jusqu'alors semblait accessoire. S'agit-il d'une « fille un peu garçonnière » ou « d'un jeune efféminé vicieux et songeur »⁵ ? Cette question que se pose le narrateur devant la Miss Sacripant d'Elstir vaut aussi pour Albertine, « opaque et douce, pareille à la Leucothea de Virgile »⁶, qui appartient à un espace de l'entre-deux social et sexuel⁷. Elle est bien un « être de fuite »⁸, qui apparaît aux yeux du héros à la fois comme un objet de désir et comme la source d'une intense angoisse jalouse. Le charme d'Albertine, comme de toutes les « jeunes filles changeantes »⁹, tient d'abord à ce que toujours elles « ressemble[nt] si peu à ce qu'elle[s] étai[ent] la fois précédente », ce qui est l'origine de leur « attrait sexuel » et pousse celui qui en est épris à « courir vers [elles], gouttes d'or toujours dissemblables et qui dépassent toujours notre attente »¹⁰. Le narrateur s'en amuse : « on nous a dit qu'une jeune fille est tendre, aimante, pleine de sentiments les plus délicats », et « notre imagination le croit sur parole ». Nous en venons à redouter « que cette trop vertueuse sœur nous refroidisse par sa vertu même », qu'elle « ne puisse jamais être pour nous l'amante que nous avons

¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.306.

² Voir aussi *Sodome et Gomorrhe*, p.248.

³ M. Proust, *La Prisonnière*, p.474.

⁴ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.377.

⁵ *Ibid.*, p.436.

⁶ *Ibid.*, p.535.

⁷ Cf. J. Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Seuil, 1997.

⁸ M. Proust, *La Prisonnière*, p.152 sqq.

⁹ *Ibid.*, p.127.

¹⁰ *Ibid.*, p.125.

souhaitée », et qu'elle ne soit, comme la nièce de Jupien, trop « maladroite [pour nous] garder par les sens »¹. Mais, souvent, de « la douceur » et de « la pureté d'une vierge », elle n'a que les apparences et, volontiers « hardie », nous « tient les propos d'une lubrique furie »². Ces métamorphoses auxquelles sont sujettes les jeunes filles en fleurs sont au cœur de la fascination qu'elles exercent³. Pareillement, la beauté d'Albertine, elle-même équivoque, tient à ses brusques transformations⁴ physiques⁵. Ces bouleversements affectent naturellement aussi son humeur ; et le narrateur se souvient que « certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, [Albertine] semblait éprouver une tristesse d'exilée », tandis que « d'autres jours, sa figure plus lisse englu[ant] les désirs à sa surface vernie »⁶ exposait à tous son contentement. Tantôt, « ses joues mates comme une blanche cire à la surface », « roses par transparence », lui conféraient un air mélancolique, tantôt « le bonheur baignait ses joues d'une clarté si mobile que la peau devenue fluide et vague laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur ». Sujette à de multiples métamorphoses, elle en inflige également, nouvelle Circé, à tout ce qui l'entoure, elle dont les yeux mêmes « changent la couleur de chaque chose, par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite ». Et le narrateur de regretter, en esthète et en artiste, de n'avoir pas « donn[é] un nom différent à chacune de ces Albertine », à cette « nymphe » « se détach[ant] » devant des mers changeantes et qui n'était, à ses yeux, « jamais la même »⁷. Si la joie et la morosité se mêlent intimement – « une attention brusque et profonde [...] donnait parfois au visage de l'espiègle jeune fille un air sérieux, même grave, et la laissait triste »⁸ –, l'ambiguïté définit également son comportement, et, à l'observer, le narrateur comprend ainsi « qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue »⁹.

Ambiguë, elle est aussi secrète, mystérieuse, réservée, et malgré sa « nature hardie, frivole et dure », elle n'en est pas moins « une enfant timide »¹⁰, « d'une timidité honteuse et fanfaronne ». Mais dans cette confusion entrent aussi « de la vulgarité et de la sottise »¹¹. Incroyablement « effrontée »¹², elle est la plus inconvenante de toutes les nymphettes de Balbec, ce que révèlent clairement ses gestes, son attitude, ses expressions – autant de marques de ce qu'on appelle en « un français assez incorrect “la mauvaise éducation” »¹³. Il n'y a rien en elle qui ne soit déshonnête, jusqu'à « la sonorité de son rire, indécent à la façon d'un roucoulement ou de certains cris »¹⁴ ; et c'est l'impudeur de cette « fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un “polo” noir enfoncé sur sa tête » qui attire l'attention du héros – indécence signifiée à la fois par sa manière de pousser sa bicyclette « avec un dandinement de hanche [...] dégingandé », les « termes d'argot voyous et criés fort », et ses violations de la langue française dont « la phrase fâcheuse “vivre sa vie” » n'est qu'un exemple. Elle se réjouit enfin bruyamment de la façon dont une lolita de ses amies, « sans une hésitation », « se m[e]t à courir » et saute par-dessus un « vieillard épouvanté, dont

¹ *Ibid.*, p.257.

² *Ibid.*, p.125.

³ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.493.

⁴ *Ibid.*, p.534-535.

⁵ M. Proust, *La Prisonnière*, p.79.

⁶ *Ibid.*, p.533-534.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.212.

⁹ *Ibid.*, p.214.

¹⁰ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.474.

¹¹ *Ibid.*, p.275.

¹² *Ibid.*, p.179. Voir aussi *Sodome et Gomorrhe*, p.264.

¹³ *Ibid.*, p.326.

¹⁴ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.506.

la casquette marine [est] effleurée par les pieds agiles »¹. C'était d'ailleurs la même effronterie qui, dans *Du Côté de chez Swann*, excitait en Gilberte la curiosité du héros².

Incompréhensible, Albertine est naturellement imprévisible et le narrateur attendri se souvient que s'il était tant épris de son « corps charmant » et de sa jolie « tête rose », c'est qu'ils résumaient « l'énigme de ses intentions » ; la vie avec Albertine – cette « *terra incognita* »³ qu'il rêvait d'explorer et de posséder – se réduisant pour lui à l'attente de « la décision inconnue qui devait faire le bonheur ou le malheur de [s]on après-midi »⁴. Mystères et méprises sont, très tôt, au cœur des relations du héros et d'Albertine ; et, alors qu'il la croit « une jeune fille facile »⁵, elle le repousse. Et le héros proustien de s'interroger : pourquoi a-t-elle « refus[é] de se laisser embrasser et prendre par [lui] » ? Cette froideur est-elle le signe « d'une vertu absolue » ? Pourquoi cette contradiction avec la « gentillesse caressante »⁶ qu'elle lui témoigne ? « Pourquoi parl[e]-t-elle tout le temps le langage de la tendresse » pour le priver ensuite d'« un plaisir aussi simple » ? « Pourquoi donc [lui] avait-elle demandé de venir passer la soirée près de son lit » – en des termes assez équivoques, il est vrai : « je passe cette nuit-là à votre hôtel et [...] je me coucherai avant le dîner. Vous pourrez venir assister à mon dîner à côté de mon lit et après nous jouerons à ce que vous voudrez »⁷ – pour l'éconduire ensuite ? » Croyait-elle « dans son ignorance des réalités de l'amour que [s]on état de faiblesse nerveuse pouvait avoir quelque chose de contagieux par le baiser » ? Mais elle s'offusque de l'étonnement du héros et se demande « quelles jeunes filles [il a] pu connaître pour que [s]a conduite [l'] ait surpris ». Et le narrateur, près de penser qu'« une jeune fille [peut] tout faire et qu'il n'y [a] rien d'immoral », remarque que ce sont justement ce refus et ces « idées morales » qui, lui causant « une impression très douce », déterminèrent une passion plus grande encore pour Albertine – passion qui eut pour lui « de grandes et fâcheuses conséquences »⁸. Car si Albertine, jamais, « nulle part, au casino, sur la plage, [n'a] avec une jeune fille des manières trop libres », faisant même preuve « de froideur et d'insignifiance », c'est qu'elle cherche « à dépister les soupçons », à « donner le change » pour ensuite « filer à toute vitesse [...] rejoindre celle à qui elle avait à peine parlé »⁹ ; elle qui, souvent, « à Balbec, attach[ait] sur des jeunes filles qui passaient un regard brusque et prolongé, pareil à un attouchement »¹⁰. Décidément, Albertine est bien douée « d'heureuses aptitudes au mensonge animé, coloré des teintes mêmes de la vie »¹¹.

Toutefois, si l'attitude d'Albertine – cette virtuose dans l'art de la rouerie, tellement désirable serrée dans son « caoutchouc » – est étrange, il faut bien convenir que celle du héros ne l'est pas moins, puisqu'il s'éprend follement d'elle alors même qu'il convient qu'elle « n'était pas celle qui [lui] plaisait le plus » au sein de la petite bande et que ses pensées étaient occupées par « une jeune fille rousse », ressemblant singulièrement à Gilberte, cette nymphette « à la peau dorée [qui] était restée pour [lui] un idéal inaccessible ». Le pouvoir d'Albertine tient à ce qu'elle définit d'entrée de jeu l'amour qu'elle inspire comme un « désir douloureux », « enivrant » « parce que [...] irréalisable »¹². Et c'est là une des caractéristiques de la passion romanesque que les amateurs – qui, comme Legrandin, chérissent, par-dessus tout, « les églises, le clair de lune et la jeunesse »¹³ – portent aux jeunes filles en fleurs –

¹ *Ibid.*, p.379.

² M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.184.

³ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.96 & *Sodome et Gomorrhe*, p.536.

⁴ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.437-438.

⁵ M. Proust, *La Fugitive*, p.157.

⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.528.

⁷ *Ibid.*, p.518.

⁸ *Ibid.*, p.529.

⁹ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.263.

¹⁰ M. Proust, *La Prisonnière*, p.149.

¹¹ *Ibid.*, p.253.

¹² M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.382.

¹³ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.171.

amour qui se mêle toujours à leur disposition à faire d'elles « des éloges minutieux, pleins de goût, involontairement semés d'impertinence »¹. Ils les aiment parce qu'ils devinent confusément qu'elles ne sont pas « vertueuses », mais qu'ils peuvent néanmoins les rêver telles, conscients qu'inaccessibles et mystérieuses, elles leur réservent bien des surprises. Ils adorent en elles une image du monde des rêves presque une allégorie ; et le narrateur proustien note que son « amour pour Albertine n'avait été » finalement « qu'une forme passagère de [s]a dévotion à la jeunesse. » « Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas ! en elle que cette aurore dont son visage reflète momentanément la rougeur »². Et ce qui irrésistiblement attire ces « vieillards restés jeunes »³, ce n'est pas seulement le « petit nez rose de chatte »⁴ de ces jeunes filles pures ou libertines, c'est surtout leur manière de ressusciter, par leur seule présence et par l'ambiguïté sexuelle que leur jeunesse même induit, un passé heureux, leur façon de leur faire prendre pour une réalité « très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous »⁵. Ainsi, leur charme – qui tient parfois du maléfice – provient conjointement de leur faculté à susciter d'heureuses réminiscences et de l'ambiguïté de leur attitude, de leur physionomie, de leur regard. Le héros de la *Recherche* est irrémédiablement attiré par « le rayon noir » émané des yeux d'Albertine. L'étrange personnification de ses prunelles concentrait son pouvoir magique ; et le narrateur, songeant que ce premier regard, tragique, a déterminé tous ses malheurs à venir, suggère que « si nous pensions 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 être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît », « avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté », que ce sont ces « regards obliques et rieurs » qui attirent, leurrent, séduisent et perdent celui qui s'y laisse prendre. Qui le jettent dans un monde régi « par des lois plutôt magiques que rationnelles »⁶. Ainsi, le charme alanguissant des jeunes filles en fleurs – qui peu à peu s'est imposé dans le roman libertin des *Lumières* et dans le récit érotique de la *Décadence* – trouve à partir de Proust une nouvelle jeunesse fondée sur l'équivoque, le mystère, la versatilité. Car on sait bien que « ces mélanges charmants qu'une jeune fille fait avec une plage, avec la chevelure tressée d'une statue d'église, avec une estampe, avec tout ce à cause de quoi on aime en l'une d'elles, chaque fois qu'elle entre, un tableau charmant, ces mélanges ne sont pas très stables »⁷. Albertine elle-même est double, sinon surnoise ; et, après qu'elle a momentanément apaisé ses craintes, le héros observe qu'il existe en elle « une jeune fille différente, multipliant les mensonges et les tromperies là où l'autre [l]'avait si doucement rassuré... »⁸. Tantôt elle présente « l'air [...] doux, [...] tristement docile », un visage « dans la plénitude de sa tristesse accablée, fondu, à larges coulées aplaties et retombantes, dans de la bonté », tantôt elle offre « la mine éveillée et rougissante d'une chatte mutine et perverse au petit nez rose et levé »⁹ – au point que le

¹ M. Proust, *La Prisonnière*, p.105.

² M. Proust, *La Fugitive*, p.233.

³ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p.342.

⁴ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.474.

⁵ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.83.

⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.381.

⁷ M. Proust, *Du Côté de Guermantes*, p.388.

⁸ M. Proust, *La Fugitive*, p.116.

⁹ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.241.

narrateur s'avoue embarrassé par « certains de ses regards, de ses sourires » qui « pouvaient signifier mœurs faciles mais aussi gaîté un peu bête d'une jeune fille sémillante mais ayant un fond d'honnêteté. Une même expression, de figure comme de langage, pouvant comporter diverses acceptions, j'étais hésitant comme un élève devant les difficultés d'une version grecque »¹. Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie du *Côté de Guermantes*, le narrateur, embrassant Albertine, qui a « cessé d'être une petite enfant »², note combien celle-ci a changé et, après avoir remarqué les nouveautés provocantes de son vocabulaire, constate : « dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre »³. « Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi »⁴. « Il me semblait posséder non pas une mais d'innombrables jeunes filles »⁵. Une fois encore, ce constat fait écho à *Du Côté de chez Swann* où l'attrait qu'exerce Gilberte se fonde pareillement sur le « mystère de sa vie inconnue », sur sa duplicité⁶. L'enchantement qu'éveillent les jeunes filles en fleurs tient donc essentiellement à ce qu'elles flattent l'imagination : « que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue ou son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce qu'exige l'amour pour naître, ce à quoi il tient le plus, et qui lui fait faire bon marché du reste »⁷. Voilà qui explique que, pour le héros, « savoir qu'embrasser les joues d'Albertine était une chose possible, [...] était un plaisir peut-être plus grand encore que celui de les embrasser. Quelle différence entre posséder une femme sur laquelle notre corps seul s'applique parce qu'elle n'est qu'un morceau de chair, ou posséder la jeune fille qu'on apercevait sur la plage avec ses amies »⁸ ! Mais c'est précisément ce don des jeunes filles en fleurs pour aiguillonner l'imagination qui suscite la jalousie et aiguise la lubricité et la dureté de leur conduite ou de leur propos⁹. Et c'est justement le processus par lequel imagination et jalousie s'excitent mutuellement qui pousse le narrateur à épier, à pister Albertine et à conclure : « si [elle] n'avait pas vécu avec moi, avait été libre, j'eusse imaginé, et avec raison, toutes ces femmes comme des objets possibles, probables, de son désir, de son plaisir. Elles me fussent apparues comme ces danseuses qui dans un ballet diabolique, représentant les Tentations pour un être, lancent leurs flèches au cœur d'un autre être. Les midinettes, les jeunes filles, les comédiennes, comme je les aurais haïes ! »¹⁰. Combien aurait, surtout, été plus grande encore la crainte de « surprendre Albertine ici à telle heure avec Léa, ou avec les jeunes filles de Balbec, ou avec l'amie de Mlle Bontemps qu'elle avait frôlée, ou avec la jeune fille du tennis qui lui avait fait du coude ou avec Mlle Vinteuil »¹¹. Décidément, Albertine, qui « survient dans un roman où elle n'était pas attendue », semble « y prendre une place sans proportion avec sa vocation première »¹². Et cette importance tient à ce que « le statut de ce personnage se construit sur une énigme [...] sociale, sexuelle, affective »¹³ Car « Albertine, dans sa limpidité même, demeure insaisissable » et « ce qui la donne à connaître est bien souvent ce qui empêche de la percevoir »¹⁴. En d'autres termes, comme le souligne Jacques Dubois, dès sa première apparition, « mouvante et imprévue, Albertine ne va plus

¹ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.469.

² M. Proust, *Du Côté de Guermantes*, p.391.

³ *Ibid.*, p.401-402.

⁴ M. Proust, *La Prisonnière*, p.132.

⁵ *Ibid.*, p.132.

⁶ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, p.457.

⁷ *Ibid.*, p.141-142.

⁸ M. Proust, *Du Côté de Guermantes*, p.398.

⁹ *Ibid.*, p.203-205.

¹⁰ M. Proust, *La Prisonnière*, p.234.

¹¹ M. Proust, *La Prisonnière*, 2 vol., t. II, Paris, Gallimard, p.212.

¹² J. Dubois, *op.cit.*, p.11.

¹³ Luc Fraisse, *Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 2000, p.122.

¹⁴ J. Dubois, *op.cit.*, p.29.

laisser le héros en repos. Mais non plus, d'une certaine façon, le roman. De toute sa conception, de toute sa complexion, [elle] va induire en texte des stratégies de surprise et de déplacement, bonnes à déranger les clichés proustiens et à perturber le jeu des causalités ordinaires [...]. Elle passe dans le roman comme elle passe sur la digue de Balbec, bousculant les choses sur son passage, dérangeant leur ordre, contestant les normes »¹.

*

Au fil du XX^e siècle, les nymphettes – en littérature, mais aussi au cinéma ou dans la photographie – ont proliféré. Que l'on songe, par exemple, à la femme-enfant surréaliste, à la « la femme-fleur » de Breton « faite de l'unité de deux mystères : l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour et ne s'élevant qu'alors à sa pleine conscience, à sa totale dignité ; la liberté vouée à ne s'exalter qu'au prix de sa privation même »² ; à la Lolita qui, à la suite de Nabokov, rayonne sur le roman pendant un demi-siècle ; à la pucelle venimeuse dont Araceli, la « gamine insolente » de Mempo Giardinelli est un modèle avec ses « cheveux noirs, longs, épais », son « visage fin modiglianesque », son « regard languissant mais rusé » ; à la lycéenne moderne de Gombrowicz, qui n'est pas « une simple jouisseuse et une coureuse »³, mais incarne un de « ces moments déchirants où une chose disparaît et l'autre n'a pas encore paru »⁴ ; à l'étudiante « petite, menue », « pas brillante mais pas nulle non plus », qui n'a pas « une once d'esprit » mais « de la beauté à revendre » et sait répondre aux œillades de ses professeurs « d'un sourire entendu plutôt que timide »⁵ que l'on rencontre au détour des romans de Bryce-Echenique, de Philip Roth et Coetzee. Or toutes ces demoiselles étourdissantes représentent les divers avatars du même motif des jeunes filles en fleurs élaboré par Proust grâce à un patient travail de synthèse d'images issues de la galanterie des Lumières et du libertinage de la Décadence. Ce que toutes les jeunes filles en fleurs ont en commun, c'est, bien entendu, une douce fraîcheur, une éclatante vénusté, tout le charme des aléas du désir adolescent, des attentes et de la pudeur, des artifices de la séduction – jeux de regards, de cheveux, frottements, bruissements, inflexions de cette voix singulière, enjouée et caressante que Proust qualifiait de « rogommeuse » et qui est toujours teintée d'« un accent à demi-ironique »⁶. Un autre de leurs charmes – mais qui ne tarde pas à s'inverser en malédiction – tient, selon l'expression de Matzneff, à leur aptitude à passer « en un instant de la ferveur absolue à la radicale absence »⁷. Et, c'est pourquoi, à partir de Proust, les jeunes filles en fleurs – odieuses ou salvatrices, adroites ou obtuses – ont servi à reconsidérer les notions forgées par Stendhal – et particulièrement appréciées par des auteurs fin-de-siècle comme Mirbeau ou Bourget – de cristallisation et de décristallisation. Nombreux seront en effet les personnages à penser, comme le narrateur de la *Recherche*, que les jeunes filles sont avant tout une « forme allégorique et fatale » de leurs « état[s] d'âme »⁸, ou à constater, désappointés : « la jeune fille s'est fanée »⁹. Il arrive que le personnage de la nymphette inverse dans l'univers romanesque du XX^e siècle le mécanisme stendhalien par lequel, alors que la cristallisation naissait brusquement, la décristallisation s'opérait avec une lenteur bouleversante. Désormais, souvent, l'amour naît insensiblement et engendre de prolixes réflexions sur le désir, la jeunesse, la sénescence, les jours heureux passés avec la nymphette, « quand elle était gentille », tandis qu'à l'inverse, l'issue de cet amour intervient comme une épiphanie – parfois, il est vrai, suivie de quelques rechutes. Ces jeux temporels s'expliquent, entre autres, par la structure inconsciente que figurent les jeunes filles en fleurs qui

¹ *Ibid.*

² A. Breton, *Arcane 17* (1944), Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 1989, p.52 *sqq.*

³ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. de G. Sédire, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p.256.

⁴ *Ibid.*, p.155.

⁵ J. M. Coetzee, *Disgrâce*, trad. de C. Lauga du Plessis, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p.100, 19, 28 & 29.

⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.379.

⁷ G. Matzneff, *Les Moins de seize ans*, éd. cit., p.88-89.

⁸ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p.438.

⁹ *Ibid.*, p.297.

s'abandonnent à leurs émotions, jusqu'aux limites du fantasme, et prennent l'illusion pour la réalité. Cette aliénation s'accompagne invariablement d'une intense régression, « des mécanismes de deuil à ceux de la mélancolie. » Elle s'appuie « sur des structures défensives primitives, clivage, idéalisation, dénégation, identification projective, *etc.* » « Hallucinatoire ou presque, elle se situe dans le préludique, dans un univers où sont perdues la différenciation entre le Soi et le monde, la capacité d'être seul et de supporter les séparations »¹. Gombrowicz montrait en son temps qu'au contact de la lolita, « la réalité se transforme peu à peu en univers de songe » : « nul ne sait plus ce qui est réel et ce qui est inexistant, où est la vérité et où est l'illusion, ce qu'on ressent et ce qu'on ne ressent pas, où est le naturel et où l'artifice »². Et c'est bien pourquoi toutes les lolitas, comme les jeunes filles proustiennes, sont interchangeables, l'authentique nympholepte cherchant sans cesse, comme le héros de la *Recherche*, « la femme qui [va] être éprise de [lui], [lui] donner la réplique dans la comédie amoureuse qu'[il a] tout écrite dans [s]a tête depuis [s]on enfance et que toute jeune fille aimable [lui] sembl[e] avoir la même envie de jouer, pourvu qu'elle [ait] aussi un peu le physique de l'emploi »³.

Sébastien HUBIER
URCA

¹ M. Picard, p.118.

² W. Gombrowicz, *op. cit.*, p.189.

³ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.478.