

CHAPITRE 1

La Ligne et la boucle

Michel Strogoff ou l'involution technologique

Pascal DURAND

Université de Liège

La *ligne*, pour commencer. Allons d'abord en effet droit au but, à l'imitation du héros : il est peu de romans aussi linéaires, aussi finalisés que *Michel Strogoff*, dont tout le propos et la formule narrative se trouvent comme formalisés, d'un abrupt trait d'union, par son seul sous-titre : *Moscou-Irkoutsk. Résumé d'un itinéraire de « cinq mille deux cents verstes (5523 kilomètres)¹ »*, en vue de relier, du Couchant au Levant, deux points de l'Empire russe. Résumé de la structure du récit, fait de deux parties de longueurs à peu près équivalentes. Résumé aussi du principe de distribution binaire qui commandera de part en part le système de ses personnages principaux et secondaires. Couples établis par alliance politique, familiale ou sentimentale : le czar et son frère le grand-duc ; Michel Strogoff et Nadia Fédor ; Marfa Strogoff et Wassili Fédor. Ou bien couples d'antagonistes : le czar et Féofar-Kahn ; Strogoff et Ogareff ; Nadia et Sangarre. Ou bien encore, tenant de l'une et l'autre dimension, à la fois rivaux et alliés professionnels, communiant en compétition dans la même chasse à l'information, les deux reporters français et britannique, Alcide Jolivet et Harry Blount. Ces binômes, dont certains se compliquent par moments, correspondent, c'est l'évidence, à un imaginaire manichéen : le bien contre le mal, les bons contre les méchants, les fidèles contre les traîtres, la civilisation contre la barbarie, l'Occident contre l'Orient.

1. Jules Verne, *Michel Strogoff* (J.-P. Goldenstein éd.), Paris, Pocket Classiques, 1999, p. 35.

Mais ils correspondent également, avec une plus grande force symbolique, au codage digital de l'information propre au télégraphe électrique, dont la coupure de la ligne, au-delà de Tomsk, décide de toute l'aventure et de tout le récit de cette aventure, ainsi que l'indiqueront immédiatement les premières lignes du premier chapitre :

- Sire, une nouvelle dépêche.
- D'où vient-elle ?
- De Tomsk.
- Le fil est coupé au delà de cette ville ?
- Il est coupé depuis hier.
- D'heure en heure, général, fais passer un télégramme à Tomsk, et que l'on me tienne au courant.
- Oui, sire, répondit le général Kissoff².

C'est bien cela, en effet, qui se voit résumé et figuré, typographiquement parlant, dans ce trait d'union reliant et séparant à la fois Moscou et Irkoutsk, tout en sursignifiant la grande linéarité du récit qui va suivre : d'un côté, la ligne du télégraphe électrique et, en même temps, d'un autre côté, la coupure de cette ligne, qui demande de toute urgence l'intervention d'un courrier chargé d'acheminer sans délai un message du czar au grand-duc son frère. Une coupure du télégraphe, un point de départ et un point de destination, plus de 5000 kilomètres à parcourir en traversant l'Oural et maints obstacles : le succès du roman, son intégration si forte dans notre mémoire collective tiennent, pour une part, à cette linéarité qui va droit à sa cible, celle d'un roman au développement aussi pur et implacable, déjà, que la « ligne claire » qui sera la signature esthétique d'un Hergé.

Du surhomme à l'homme-machine

Sa linéarité pure autant que froide, le roman la doit d'autre part au schématisme de son parcours narratif. Dès que le héros titulaire a fait son entrée sur la scène du récit, au troisième chapitre,

2. *Ibid.*, I, 1, « Une fête au Palais-Neuf », p. 9.

nous ne le quitterons plus, nous serons en permanence à ses côtés ou sur ses talons, sauf dans les deux avant-derniers chapitres, qui orchestreront à Irkoutsk un puissant rebondissement doublé d'un premier retournement de situation, en faisant apparaître au palais du grand-duc, sous l'identité de Strogoff, un émissaire du czar ayant les traits du redoutable Ivan Ogareff. Avec *Michel Strogoff*, nous sommes très loin, en tout cas, des enchevêtrements et arborescences caractéristiques du roman-feuilleton romantique, avec ses intrigues à tiroir et ses personnages multiples. De ce romantisme héroïque et labyrinthique ne subsistent guère ici, comme autant de résidus décantés, que quelques formes simples et quelques motifs : déguisements et substitutions d'identités (Strogoff en Korpanof, Ogareff en Strogoff, Strogoff en présumé aveugle) ; scènes d'agnition ou d'identification finale ; figure surtout du héros surhumain, mais très simplifiée et, surtout, profondément remaniée. À l'effigie providentielle du surhomme justicier romantique, en lutte personnelle ou collective contre l'injustice, Jules Verne substitue, dans *Michel Strogoff*, un surhomme capable encore certes de vaincre tous les dangers et d'endurer toutes les mortifications, mais qui n'est rien d'autre, dans les faits, qu'un « exécuter d'ordres³ » au service de l'État et de la cause impériale. La figure du surhomme, passée de Sue à Dumas, puis de Dumas à Féval, satisfait par là, chez Verne, à une évidente vision conservatrice qui est la caractéristique assez générale du roman-feuilleton après 1850, en attendant la flambée des « génies du crime » de la Belle Époque. Remaniée, cette figure du surhomme l'est, sous un second aspect, en ce qu'elle fait de cet « exécuter d'ordres » un peu plus qu'un homme et un peu moins qu'un homme. Ceci ne signifie pas que Michel Strogoff soit une simple fonction au service du pouvoir. Cela signifie plutôt qu'il est donné, dans la première moitié du roman, pour une machine bien plutôt que pour un homme, avant d'être donné, dans la seconde partie, pour un sous-homme, dont il tiendra habilement le rôle : celui d'un infirme, dont les forces, les attributs, les ressources à sa disposition ne cesseront pas d'aller en déclinant.

Cette figure de l'homme-machine n'est pas un produit

3. *Ibid.*, I, III, « Michel Strogoff », p. 38.

de l'analyse et de l'interprétation. Elle se trouve explicitement codée par Jules Verne dès qu'il est question de Michel Strogoff, au chapitre III, lequel porte son nom en guise de titre. Le voici d'abord, avant qu'il n'apparaisse en personne, dans le portrait qu'en dresse, à l'intention du czar, le général Kissof.

- Il a du sang-froid, de l'intelligence, du courage ?
- Oui, Sire, il a tout ce qu'il faut pour réussir là où d'autres échoueraient peut-être.
- Son âge ?
- Trente ans.
- C'est un homme vigoureux ?
- Sire, il peut supporter jusqu'aux dernières limites le froid, la faim, la soif, la fatigue.
- Il a un corps de fer ?
- Oui, sire.
- Et un cœur ?...
- Un cœur d'or.
- Il se nomme ?...
- Michel Strogoff⁴.

Puis le voici décrit à nouveau par le narrateur lorsqu'il apparaît en corps sur la scène du roman.

Quelques instants plus tard, le courrier Michel Strogoff entra dans le cabinet impérial.

Michel Strogoff était haut de taille, vigoureux, épaules larges, poitrine vaste. Sa tête puissante présentait les beaux caractères de la race caucasique.

Ses membres, bien attachés, étaient autant de leviers, disposés mécaniquement pour le meilleur accomplissement des ouvrages de force. Ce beau et solide garçon, bien campé, bien planté, n'eût pas été facile à déplacer malgré lui, car, lorsqu'il avait posé ses deux pieds sur le sol, il semblait qu'ils s'y fussent enracinés. Sur sa tête, carrée du haut, large de front, se crépelaient une chevelure abondante,

4. *Ibid.*, p. 37.

qui s'échappait en boucles, quand il la coiffait de la casquette moscovite. Lorsque sa face, ordinairement pâle, venait à se modifier, c'était uniquement sous un battement plus rapide du cœur, sous l'influence d'une circulation plus vive qui lui envoyait la rougeur artérielle. Ses yeux étaient d'un bleu foncé, avec un regard droit, franc, inaltérable, et ils brillaient sous une arcade dont les muscles sourciliers, contractés faiblement, témoignaient d'un courage élevé, «ce courage sans colère des héros», suivant l'expression des physiologistes. Son nez puissant, large de narines, dominait une bouche symétrique avec les lèvres un peu saillantes de l'être généreux et bon.

Michel Strogoff avait le tempérament de l'homme décidé, qui prend rapidement son parti, qui ne se ronge pas les ongles dans l'incertitude, qui ne se gratte pas l'oreille dans le doute, qui ne piétine pas dans l'indécision. Sobre de gestes comme de paroles, il savait rester immobile comme un soldat devant son supérieur ; mais, lorsqu'il marchait, son allure dénotait une grande aisance, une remarquable netteté de mouvements, – ce qui prouvait à la fois la confiance et la volonté vivace de son esprit. C'était un de ces hommes dont la main semble toujours «pleine des cheveux de l'occasion», figure un peu forcée, mais qui les peint d'un trait⁵.

Corps de fer, cœur d'or : tel est «l'exécuteur d'ordres» annoncé au czar. Et le voici, au garde-à-vous devant son supérieur, en «homme de fer⁶», «trempe dans les neiges comme un damas dans les eaux de Syrie⁷», œil bleu foncé, avec des membres qui «[sont] autant de leviers, disposés mécaniquement pour le meilleur accomplissement des ouvrages de force» et une physiologie qui lui confère «une remarquable netteté de mouvements». Surhomme machine donc, un peu plus qu'un homme et un peu moins qu'un homme en effet, dont le dialogue avec le czar montrera que répondant par «oui» ou par «non» aux injonctions du «Père», c'est bien un «programme» qu'il va suivre et non une série de décisions ou d'initiatives qui émaneraient de lui.

Le czar suspendit un instant la série de ses questions. Puis, montrant la lettre qu'il tenait à la main :

5. *Ibid.*, p. 37-38.

6. *Ibid.*, p. 40.

7. *Ibid.*

— Voici une lettre, dit-il, que je te charge, toi, Michel Strogoff, de remettre en mains propres au grand-duc et à nul autre que lui.

— Je la remettrai, sire.

— Le grand-duc est à Irkoutsk.

— J'irai à Irkoutsk.

— Mais il faudra traverser un pays soulevé par des rebelles, envahi par des Tartares, qui auront intérêt à intercepter cette lettre.

— Je le traverserai.

— Tu te méfieras surtout d'un traître, Ivan Ogareff, qui se rencontrera peut-être sur ta route.

— Je m'en méfierai.

— Passeras-tu par Omsk ?

— C'est mon chemin, sire.

— Si tu vois ta mère, tu risques d'être reconnu. Il ne faut pas que tu voies ta mère !

Michel Strogoff eut une seconde d'hésitation.

— Je ne la verrai pas, dit-il.

— Jure-moi que rien ne pourra te faire avouer ni qui tu es ni où tu vas !

— Je le jure.

— Michel Strogoff, reprit alors le czar, en remettant le pli au jeune courrier, prends donc cette lettre, de laquelle dépend le salut de toute la Sibérie et peut-être la vie du grand-duc mon frère.

— Cette lettre sera remise à Son Altesse le grand-duc.

— Ainsi tu passeras quand même ?

— Je passerai, ou l'on me tuera.

— J'ai besoin que tu vives !

— Je vivrai et je passerai, répondit Michel Strogoff.

Le czar parut satisfait de l'assurance simple et calme avec laquelle Michel Strogoff lui avait répondu.

— Va donc, Michel Strogoff, dit-il, va pour Dieu, pour la Russie, pour mon frère et pour moi !⁸

8. *Ibid.*, p. 43-44.

« Passer inaperçu – plus ou moins rapidement –, mais passer, tel devait être son programme⁹ », rappellera Jules Verne au chapitre suivant. Cette machine faite surhomme, si ce n'est l'inverse, est d'une technologie fort identifiable au demeurant, garantie par une métaphore qui ne doit pas sa transparence au seul grand fil thématique courant d'un bout à l'autre du roman. Substitut du télégraphe défaillant, le courrier du czar sera un télégraphe humain, à commutations binaires, et si l'on veut s'en convaincre, il n'est que de mettre en regard les traits respectivement attribués au télégraphe et à Strogoff aux chapitres II et III. « Les communications étaient interrompues. Le fil, entre Kolyvan et Tomsk, avait-il été brisé par quelques éclaireurs de l'armée tartare, ou l'émir était-il arrivé jusqu'aux provinces de l'Yeniseisk? [...] On ne pouvait le dire. Le seul agent qui ne craint ni le froid ni le chaud, celui que ni les rigueurs de l'hiver ni les chaleurs de l'été ne peuvent arrêter, qui vole avec la rapidité de la foudre, le courant électrique, ne pouvait plus se propager à travers la steppe [...]. Un courrier seul pouvait remplacer le courant interrompu¹⁰ ». Voilà pour le télégraphe. Et voici pour Strogoff, agent humain substitut de cet « agent » technique, ainsi qu'on l'a lu déjà ci-dessus, au chapitre suivant : « – C'est un homme vigoureux? / – Sire, il peut supporter jusqu'aux dernières limites le froid, la faim, la soif, la fatigue¹¹ ». Un peu plus loin on lira, car Jules Verne aime à signifier les choses et les figures deux fois plutôt qu'une : « [c]ette vie [rude, en Sibérie, dans sa jeunesse] lui profita, et, arrivé à l'âge de l'homme fait, il était capable de tout supporter, le froid, le chaud, la faim, la soif, la fatigue. C'était, comme le Yacoute des contrées septentrionales, un homme de fer¹² ». Et même trois fois plutôt que deux : « [e]n homme qui ne craint ni le froid ni la neige, Michel Strogoff eût préféré voyager par la rude saison d'hiver¹³ ».

Faut-il un signe encore, parmi tant d'autres, des effets de saturation que recherche Jules Verne au registre des métaphores

9. *Ibid.*, I, IV, « De Moscou à Nijni-Novgorod », p. 46.

10. *Ibid.*, I, II, « Russes et Tartares », p. 34-35.

11. *Ibid.*, I, III, « Michel Strogoff », p. 39-40.

12. *Ibid.*, p. 40.

13. *Ibid.*, I, IV, « De Moscou à Nijni-Novgorod », p. 45.

empruntées aux technologies de communication? Il suffit d'examiner en ce sens comment ont été respectivement présentés, au chapitre premier du roman, les deux reporters Harry Blount et Alcide Jolivet, l'un «“tout oreille”» et l'autre «“tout yeux”», le premier ne parlant ou ne gesticulant que «sous la détente d'un ressort» et doté d'un «appareil auditif» si performant que «frappé du son d'une voix, il ne pouvait plus l'oublier» (bref c'est un phonographe), le second étant pourvu, quant à lui, d'un «appareil optique [...] perfectionné par l'usage» et d'une «rétine» à la «sensibilité» si «instantanée» qu'elle perçoit le moindre mouvement et le dote d'une infallible «mémoire de l'œil» (bref c'est un appareil photo très perfectionné)¹⁴. Ainsi que je l'ai fait valoir ailleurs¹⁵, ces propriétés de machines en prise acoustique ou visuelle sur les faits qu'elles enregistrent fidèlement, telles qu'elles sont prêtées aux deux reporters sur fond d'ambivalence héroïcomique, sont à relier au processus de conversion du «petit reportage» en «grand reportage» et de la montée de la presse d'information, dont Jules Verne enregistre les progrès dans *Michel Strogoff*, en fournissant de surcroît une assez bonne définition de l'*habitus* journalistique comme incorporation d'une seconde «nature¹⁶» à travers la compétition professionnelle et «la chasse à l'information¹⁷». L'important pour mon propos réside ici dans la métaphore technologique qui peuple le roman d'hommes machines, semblant les uns aux yeux des autres comme «fabriqués en tôle¹⁸», et qui contribue, en première analyse,

14. *Ibid.*, I, 1, «Une fête au Palais-Neuf», p. 14-15.

15. Voir Pascal Durand, «Crise de presse. Le journalisme au péril du “reportage” (France, 1870-1890)», dans *Quaderni*, n° 24, 1994, p. 123-152.

16. «Comment, par quelle voie, grâce à quel entrent, ces deux simples mortels savaient-ils ce que tant d'autres personnages, et des plus considérables, soupçonnaient à peine? on n'eût pu le dire. Était-ce chez eux don de prescience ou de prévision? Possédaient-ils un sens supplémentaire, qui leur permettait de voir au delà de cet horizon limité auquel est borné tout regard humain? Avaient-ils un flair particulier pour dépister les nouvelles les plus secrètes? Grâce à cette habitude, devenue chez eux une seconde nature, de vivre de l'information et par l'information, leur nature s'était-elle donc transformée? on eût été tenté de l'admettre»; *Michel Strogoff, op. cit.*, I, 1, «Une fête au Palais-Neuf», p. 14.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. Pour reprendre en général l'expression qu'utilise Alcide Jolivet au sujet de son confrère au chapitre premier de la seconde partie, *ibid.*, «Au camp tartare», p. 253.

à la rigide linéarité, au froid mécanisme d'une œuvre en paraissant elle aussi comme montée sur leviers et ressorts. Exécuteur d'ordres, machine au service du pouvoir, tenu sous surveillance par deux autres machines au service de leurs rédactions respectives, auxiliaire aussi zélé que docile des forces de la civilisation contre les assauts de la barbarie, le héros titulaire ne déviara en effet pas plus, semble-t-il, de sa route et de sa destination que Jules Verne lui-même de sa propagande habituelle en faveur du Progrès, de la conservation de l'ordre et de l'expansion coloniale.

De l'homme machine au sous-homme

Après la *ligne*, la *boucle*, toutefois. Le plan de linéarité sur lequel le roman installe et son lecteur et son héros tient en effet du leurre. Plus exactement, cette ligne inflexible n'est guère que l'axe autour duquel s'enroule en spirale un développement symbolique tout autre. Le principal binôme du roman, Strogoff et Nadia Fédor, en est significativement l'un des opérateurs. En allant vers la Sibérie, Michel remonte vers Marfa, sa mère, alors que Nadia, qui lui fait escorte, s'avance en direction de son père, Wassili Fédor. La symétrie et le chiasme sont parfaits, avec l'appoint, en outre, d'une autre symétrie voulant que si Nadia se rend auprès de son père en exil, s'éloignant donc elle-même de son propre point d'origine, Strogoff, lui, en s'enfonçant dans la Sibérie, vers sa mère, remonte vers la terre de sa naissance et de ses années de formation. Une sorte de mouvement en vis sans fin semble ainsi s'embrayer, compliquant singulièrement la marche du récit et le principe de linéarité constante qui semblait d'abord le gouverner.

Cette dimension spiralaire, avec les phénomènes de rebours, de régression, de boucle, de retournement, de tournoiement, de tourbillon qu'elle va commander tout du long, on les trouve eux aussi très codés, en manière de lettre volée, dans le titre du roman, et donc aussi le nom de son héros, comme dans les lignes de conclusion de son chapitre inducteur. Le nom de Strogoff, dont Ogareff est le doublon maléfique, sonne russe bien entendu, mais emprunte surtout sa racine au grec *stro*, comme dans *strobos*, *strombos* ou *strophé* qui ont donné en français *strombe*, *trombe*, *stroboscope* ou *strophe*, c'est-à-dire tout un ensemble de formes ou de figures tourbillonnaires,

enroulées sur elles-mêmes, à progression circulaire, non linéaire¹⁹. Les noms des héros ne viennent pas au hasard et sous la plume de Verne encore moins que chez quiconque. Et ce n'est pas non plus une coïncidence fortuite, ni un simple morceau de bravoure décorative, si figurent à la fin du chapitre premier, par un processus de focalisation et d'enchâssement de plus en plus serré, un ensemble de cercles se refermant sur la figure du czar au balcon du Kremlin.

L'officier ouvrit vivement la fenêtre, comme si l'oxygène eût manqué à ses poumons, et il vint respirer, sur un large balcon, cet air pur que distillait une belle nuit de juillet.

Sous ses yeux, baignée par les rayons lunaires, s'arrondissait une enceinte fortifiée, dans laquelle s'élevaient deux cathédrales, trois palais et un arsenal. Autour de cette enceinte se dessinaient trois villes distinctes, Kitaï-Gorod, Beloï-Gorod, Zemlianoï-Gorod, immenses quartiers européens, tartares ou chinois, que dominaient les tours, les clochers, les minarets, les coupoles de trois cents églises, aux dômes verts, surmontés de croix d'argent. Une petite rivière, au cours sinueux, réverbérait çà et là les rayons de la lune. Tout cet ensemble formait une curieuse mosaïque de maisons diversement colorées, qui s'enchâssait dans un vaste cadre de dix lieues.

Cette rivière, c'était la Moskowa, cette ville, c'était Moscou, cette enceinte fortifiée, c'était le Kremlin, et l'officier des chasseurs de la garde, qui, les bras croisés, le front songeur, écoutait vaguement le bruit jeté par le Palais-Neuf sur la vieille cité moscovite, c'était le czar²⁰.

La rhétorique stroboscopique du roman, qui se communique à ses décors, à son intrigue et à certaines de ses séquences – orage dans l'Oural, passage de frontières en chaînes et enchâssées – aussi bien qu'à l'allégorie qu'il développe relativement aux moyens de communication et de transport, s'accorde bien évidemment au principe encyclopédique général régissant l'ensemble des *Voyages extraordinaires* et chacun de ces voyages : faire le tour d'une région du savoir, accomplir un chemin de connaissance, non en ligne droite,

19. Cette hypothèse étymologique a été avancée et exploitée sous d'autres aspects par Michel Serres, *Jouences sur Jules Verne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 37-61.

20. *Michel Strogoff*, *op. cit.*, I, I, « Une fête au Palais-Neuf », p. 21-22.

en fuite horizontale, mais sous la forme d'un grand périple, d'un cheminement en boucle, en cycle de cycles. Voyage à travers un espace qui est plus cartographique que géographique et qui, en reliant d'un trait d'union sommaire Moscou à Irkoutsk, relie aussi bien deux pôles familiaux du pouvoir impérial, à travers un ensemble de territoires où se trouvent chaque fois sursignifiée la dimension mosaïquée et babélique des coutumes, des costumes, des langues juxtaposées, imbriquées dans ces territoires. Voyage à rebours qui est aussi – «Regarde de tous tes yeux, regarde!» – le propre du voyage initiatique, de sorte qu'en allant de l'Occident vers l'Orient, en se dépouillant en chemin du vieil homme qu'il porte en lui, Strogoff sera aveuglé à un moment décisif où se proposeront à la fois une métaphore inversée de l'illumination initiatique (l'aveuglement comme forme inverse de la réception de la lumière) et un équivalent très recevable du bandeau que le récipiendaire se voit imposer pour un voyage tout intérieur effectué à travers les trois épreuves de l'air, de l'eau et du feu – épreuves qui se trouvent effectivement symbolisées dans le roman : la tempête dans l'Oural, la nage sous les eaux de l'Angara, puis sous le naphte enflammé à la surface des eaux. Voyage enfin de remontée dans le temps, propre à transposer la trame symbolique développée par le roman sur le plan d'une allégorie relative aux moyens de communication et de transport, par remontée graduelle vers des technologies de plus en plus archaïques.

Trois formes de régression sont globalement à l'œuvre sur ce plan qui intéresse directement notre propos général. Régression d'abord de la communication au sens de vecteur d'informations, dont le télégraphe électrique est l'application la plus moderne en 1876, à la communication au sens de moyen de transport physique. En se substituant au télégraphe, Strogoff n'intervient pas seulement en recours humain contre une technique défaillante, il remonte dans le temps technologique. Régression ensuite par rematérialisation et réincorporation du message, retournant de la commutation binaire instantanée propre au télégraphe électrique à la matérialité très archaïque du message écrit transporté et porté à même le corps par un courrier. Régression donc, si l'on veut, du digital à l'analogique. Passer de l'Occident à l'Orient, c'est aussi passer de l'œil à l'oreille, du monde industriel ou en voie d'indus-

trialisation au monde libidinal et oisif oriental, dont Feofar-Kahn fait miroiter les délices à Strogoff avant de lui ôter la vue. Régression enfin, et à l'échelle du roman entier, voulant que ce roman de l'idée fixe, ce roman de l'homme pressé, ce roman de l'urgence, où chacun, Ogareff ou Strogoff, cherche à prendre l'autre de vitesse, soit en réalité, à mieux y regarder de tous nos yeux, une épopée de la lenteur croissante – et cela selon la même logique impliquant, d'un autre côté, que plus le surhomme machine progresse vers son but, plus il paraît frappé d'infirmité²¹. À chaque étape de son parcours, Strogoff voit sa vitesse ralentir : le chemin de fer (jusqu'à Nijni-Novgorod) ; le bateau à vapeur (sur la Volga, jusqu'à Perm) ; le tarentass (montée sur ressort), puis la télègue (simple chariot) ; le bac, le cheval et la marche ; la très lente kibitka (conduite par Nicolas Pigassof) ; un radeau de fortune (pour franchir l'Yneisseï) ; un train de bois flottant sur le cours de l'Angara ; puis, pour finir, un glaçon à la dérive, la nage sous les eaux enflammées de l'Angara et la reptation au bord des murailles d'Irkoutsk. On voit quel principe et quelle logique sont ici à l'œuvre : plus Strogoff avance vers sa destination, plus se font rudimentaires et lents les moyens de transport auxquels il a recours, contraint et forcé sans doute par les obstacles et les contingences qu'il affronte, mais aussi aidé par les « mille tours » et ruses que cet Œdipe sur la route doublé d'un Ulysse a dans son sac. Comme du surhomme machine à l'infirme terminant, à l'état aveugle et rampant, les 5 000 kilomètres de son cheminement, l'écart est immense de la locomotive au glaçon à la dérive, de la modernité de l'énergie vapeur à l'archaïsme d'un moyen de transport qui n'est plus même un artefact humain.

21. Jules Verne ne manque évidemment pas de le souligner chemin faisant : « [a]insi donc, à mesure qu'il avançait, les moyens de communication devenaient d'abord moins rapides, ensuite moins sûrs » (chapitre V, « Un arrêté en deux articles », *ibid.*, p. 64). Ou encore, dans la seconde partie : « Michel Strogoff et Nadia étaient donc libres encore une fois, ainsi qu'ils l'avaient été pendant le trajet de Perm aux rives de l'Irtyche. Mais combien les conditions du voyage étaient changées ! Alors, un confortable tarentass, des attelages fréquemment renouvelés, des relais de poste bien entretenus, leur assuraient la rapidité du voyage. Maintenant, ils étaient à pied, dans l'impossibilité de se procurer aucun moyen de locomotion, sans ressource, ne sachant même comment subvenir aux moindres besoins de la vie, et il leur restait encore quatre cents verstes à faire ! Et, de plus, Michel Strogoff ne voyait plus que par les yeux de Nadia » (*ibid.*, II, IX, « Dans la steppe », p. 361).

De l'involution comme figure du progrès

Reste à interroger la signification de ces figures de l'involution que le roman multiplie à tant de niveaux. Mettons de côté, sans l'exclure, l'interprétation positiviste de ces figures. En s'éloignant des foyers de civilisation, le recours à des techniques de plus en plus rudimentaires contribue évidemment à la vraisemblance du récit, ainsi qu'à la fable politique et morale qui lui sert d'armature autant que d'enjeu. De la civilisation à la barbarie, de l'Occident à l'Orient, de l'Europe à l'Asie, de Moscou à Irkoutsk, il y aurait moins remontée vers l'archaïque que tombée ou menace de retombée dans l'archaïque, la fable étant à porter ainsi au crédit de la modernité technoscientifique dont Jules Verne poursuit la propagande aussi invariablement et laborieusement que Michel Strogoff suit et sa route et son « programme ». Cette propagande n'interdit pas pour autant, chez lui, une sorte de sous-texte symbolique, qui tantôt soutient cette propagande et tantôt semble la saper par endroits. De quelle trame, de quel tissu est fait ici ledit sous-texte ? Je formulerai, pour conclure, trois hypothèses à ce sujet, dont aucune n'exclut les deux autres.

La première serait qu'en valorisant le progrès à travers des figures régressives et, plus généralement, en faisant d'une coupure du télégraphe électrique – et donc d'une défaillance du système de communication le plus performant de la seconde moitié du siècle – le moteur paradoxal d'un roman de propagande politique et civilisatrice, l'œuvre de Verne laisserait transparaître dès 1876, à travers *Michel Strogoff*, la veine pessimiste qui ira s'élargissant considérablement dans les romans qui suivront, jusqu'à des fictions aussi crépusculaires que *Le Château des Carpathes* (1892) ou *Maître du monde* (1904), la suite très sombre de *Robur le conquérant* (1886), où l'on verra les promesses de la science et de la technique en matière de communication et de transport se dissoudre en quelque sorte dans la folie et la volonté de puissance²². Que l'archaïque ou les forces de l'inconscient hantent la modernité et que, sous les signes de la rationalité

22. Voir Pascal Durand, « Techno-logie. À propos du *Château des Carpathes* », dans Alain Gras et Pierre Musso (dir.), *Politique, communication et technologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 345-356.

technique, ce soient pourtant les chiffres de la folie, du chaos, de l'échec qui s'offrent au décryptage, ce message se donne peut-être lui-même déjà à lire dans la trame trop limpide, et plus embrouillée qu'il n'y paraît à première vue, de *Michel Strogoff*.

Deuxième hypothèse, symétrique de la précédente : l'intégration de l'archaïque à la modernité répondrait chez Verne à une stratégie de promotion paradoxale de cette même modernité. Introduire dans la révolution du temps cadencé et synchronisé, telle qu'elle s'est produite au XIX^e siècle sous l'impulsion du télégraphe électrique et du chemin de fer, la temporalité immémoriale de l'éternel retour, faire ressortir le double et réciproque enveloppement de la modernité technique dans le mythologique, tout cela correspond de près à la pente générale d'un siècle qui, selon le mot de Sartre, a inventé l'avenir et qui a aussi bien, en séparant l'ordre du religieux et l'ordre de la science, institué le Progrès et l'Industrie, la Science et la Technique en dogmes d'une nouvelle religion séculière²³. Ce que Jules Verne vulgarise, à travers le cycle des *Voyages extraordinaires*, et singulièrement dans le domaine des technologies de transport et de communication, ce serait moins au fond le Progrès lui-même que la mythologie dont le Progrès se soutient : temps irréversible nourri par l'éternel retour, devoir-devenir appuyé sur des formes rémanentes.

La troisième hypothèse ne sera pas davantage exclusive des deux autres, tant le discours de Jules Verne reste de part en part ambigu, et tant elle paraît étroitement ajustée à son double projet idéologique et encyclopédique. L'historien Anson Rabinbach a remarquablement décrit dans un essai sur *Le Moteur humain*, sous-titré *L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, l'ample changement de front qui s'est produit au cours du XIX^e siècle industriel à l'échelle du monde occidental, avec l'imposition, dans différents secteurs de la vie scientifique, politique et sociale, de cadres de représentation du monde et de l'homme inspirés par les deux principes de la thermodynamique successivement formulés par Helmholtz en 1847 et par Clausius en 1850 : loi de *conservation* de

23. Parmi les publications récentes à ce sujet, voir Guillaume Carnino, *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, coll. «L'Univers historique», 2015.

l'énergie d'un côté, valorisant une *Kraft*, une énergie universelle unifiant l'industrie, la nature et l'homme; loi de *dissipation* de l'énergie d'autre part, portant l'accent non seulement sur les phénomènes d'entropie en général, mais aussi sur les effets de la « fatigue » sur le moteur humain. À grand renfort de publications scientifiques et de conférences de vulgarisation, la métaphore du « moteur humain », extension à l'homme de l'animal machine de Descartes, se diffuse alors dans tout l'espace du savoir : physique et physiologie, médecine du travail et hygiène, économie politique et sociologie naissante²⁴. La morale de la modernité va se trouver de plus en plus fondée sur un projet d'exploitation maximale des possibilités du moteur humain – suivant le principe de la « *Kraft* » universelle –, mais portera aussi attention aux défaillances de ce moteur, fatigue, neurasthénie, infirmité, accidents. Rabinbach fait remarquer, à cet égard, que si les recherches spécifiques sur la fatigue sont inexistantes dans la première moitié du siècle, elles se multiplient en revanche et tournent à l'obsession collective dans la seconde moitié de ce même siècle, tandis que se répandent aussi, en littérature ou en psychologie, toute la poétique de la mélancolie et toute la problématique de la neurasthénie que l'on sait. Émerge alors en Europe, explique-t-il, « une nouvelle spécialité [...], la science du travail²⁵ », fondée sur une « nouvelle éthique sociale de la conservation de l'énergie²⁶ ».

Curieusement, l'auteur du *Moteur humain* ne fait pas mention de *Michel Strogoff* dans sa vaste enquête. Celle-ci procure pourtant

24. Anson Rabinbach, *Le Moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, (M. Luxembourg et M. Cuillerai trad.), Paris, La Fabrique, 2004 [1991 pour l'édition originale]. Alain Gras a noté, de son côté, que la figure de « l'homme pressé, asservi à la montre et suspendu aux nouvelles, naît avec le XIX^e siècle » : « [l]e projet, la *totalemobilmachung*, la mobilisation totale des énergies au service de la volonté de puissance s'accomplit [...] à l'époque moderne. Les rêves de Descartes et de Bacon deviennent alors une réalité objective, "machinique", et la volonté de puissance va s'exercer sur l'espace aussi bien que sur le temps. [...] Le train et le télégraphe, vieux [aujourd'hui d'un siècle et demi], sont déjà des artefacts qui incarnent la représentation sociale moderne de l'espace-temps » (« Le Désir d'ubiquité de l'homme pressé et le devoir de vitesse », *Quaderni*, n° 39, automne 1999, p. 42-43).

25. Anson Rabinbach, *ibid.*, p. 28.

26. *Ibid.*, p. 31.

une clé de lecture intéressante pour un roman maniant si démonstrativement les métaphores de la machine de force et de la dissipation de l'énergie, de l'idée fixe et de l'infirmité vaincue. Le romancier, qui a eu l'air de dévier par rapport au programme idéologique qu'il s'est fixé, retrouve par là, de la ligne à la boucle et de la boucle à la ligne, sa fable directrice, celle d'une vulgarisation du progrès et d'une apologie du travail. En allant au bout de sa fatigue à travers épreuves et mortifications, en triomphant de ses propres infirmités, en faisant même de celles-ci une ressource et un ressort d'énergie supplémentaire, Michel Strogoff, mû par «[une] volonté [...] vivace, persistante, et [un] calme inaltérable, même dans des circonstances où un homme serait exposé à fléchir ou à s'irriter²⁷», pourrait bien au total, pour peu que l'on y songe, nous apparaître rétrospectivement comme une sorte de préfiguration du modèle anthropologique inculqué par nos sociétés de surveillance utilitariste et d'efficacité maximale²⁸.

27. *Michel Strogoff*, *op. cit.*, Chapitre I, IV, «De Moscou à Nijni-Novgorod», p. 59.

28. Voir, sous ce dernier angle, l'essai de Jonathan Crary, 24/7. *Le Capitalisme à l'assaut du sommeil*, (G. Chamayou trad.), Paris, La Découverte, coll. «Zones», 2014.