



HAL
open science

Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)

Eric Muller

► **To cite this version:**

Eric Muller. Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905). Littératures. Le Mans Université, 2022. Français. NNT : 2022LEMA3003 . tel-03666768

HAL Id: tel-03666768

<https://theses.hal.science/tel-03666768>

Submitted on 12 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

LE MANS UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Langue, littératures françaises, littératures francophones

Par

Éric MULLER

Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)

Thèse présentée et soutenue à Le Mans Université, le 16 mars 2022

Unité de recherche : 3.LAM

Thèse n° 2022LEMA3003

Rapporteurs avant soutenance :

FERRÉ Vincent, Professeur, Littératures comparées, Université Paris-Est-Créteil-Val de Marne.

GUILLAUME Isabelle, Maître de Conférences HDR, Littératures comparées, Université de Pau et des pays de l'Adour.

Composition du Jury :

Président : SCEPI Henri, Professeur, Littérature française, Université Sorbonne nouvelle - Paris II

Examineurs :

FERRÉ Vincent, Professeur, Littératures comparées, Université Paris-Est-Créteil-Val de Marne.

GUILLAUME Isabelle, Maître de Conférences HDR, Littératures comparées, Université de Pau et des pays de l'Adour.

LAURENT Franck, Professeur, Littérature française, Le Mans université, Co-directeur de thèse

PRINCE Nathalie, Professeur, Littératures comparées, Le Mans université, Directrice de thèse

Le Mans Université
E.D. ALL (Arts, Lettres, Langues)
Laboratoire 3L.AM (Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Mans)

Doctorat
Littérature française
Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)
Éric MULLER

Thèse dirigée par Nathalie PRINCE, Professeur, Littératures comparées, Le Mans Université,
et Franck LAURENT, Professeur, Littérature française, Le Mans Université.

Soutenue à Le Mans Université le 16 mars 2022

Jury :

Vincent FERRÉ, Professeur, Littératures comparées, Université Paris-Est-Créteil-Val de Marne (rapporteur).

Isabelle GUILLAUME, Maître de Conférences HDR, Littératures comparées, Université de Pau et des pays de l'Adour (rapporteur).

Franck LAURENT, Professeur, Littérature française, Le Mans Université.

Nathalie PRINCE, Professeur, Littératures comparées, Le Mans Université.

Henri SCEPI, Professeur, Littérature française, Université Sorbonne nouvelle - Paris III (président du jury)

Remerciements

Je tiens, sincèrement, à exprimer toute ma gratitude à Nathalie Prince et Franck Laurent, mes directrice et co-directeur de thèse pour la confiance qu'ils m'ont exprimée au départ de ce qui a été pour moi un « voyage extraordinaire ». Ses paysages m'attiraient mais, pour parvenir à bon port, j'ai dû acquérir, grâce à leur soutien, des principes de navigation qui différaient quelque peu de ceux qui avaient jusque là régi ma pratique d'enseignant, devant mes chers élèves. Régulièrement, à chaque étape, ils ont été présents pour me lire, me conseiller et m'encourager avec cordialité.

J'ai particulièrement apprécié la qualité de l'accueil réservé aux doctorants par le labo 3L.AM. Les rencontres de diverses natures auxquelles j'ai pu assister et participer au Mans ou à Angers ont été assurément enrichissantes et l'aide du labo à mes projets de communications s'est montrée déterminante. Merci donc à Delphine Letort, Manuelle Peloille et Delphine Huet pour leur souriante efficacité.

Je tiens à assurer Caroline Julliot et Claude Millet, les deux membres de mon Comité de Suivi Individuel, que j'ai été sensible, non seulement à l'attention qu'elles ont portée à mes rapports annuels, mais aussi à leurs commentaires encourageants.

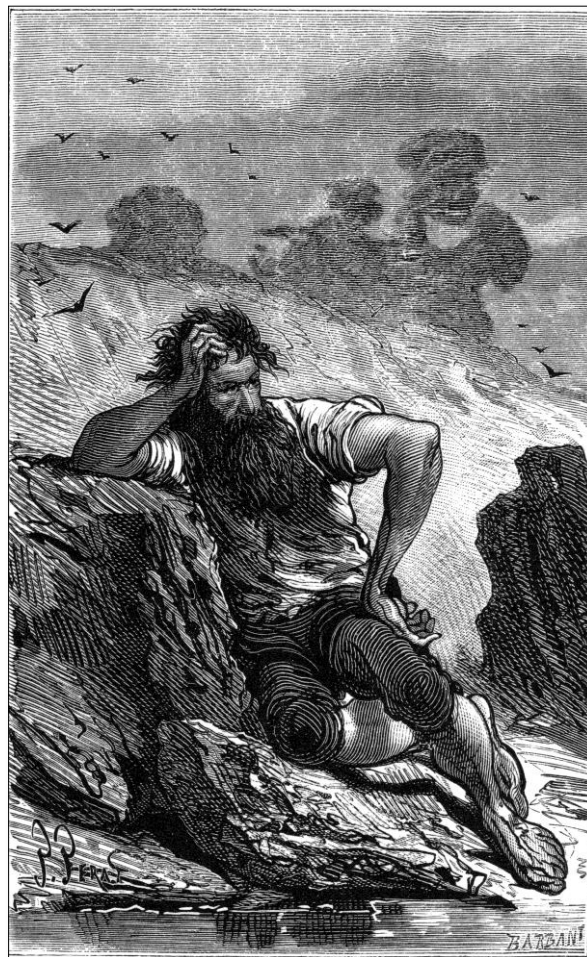
Je remercie Vincent Ferré, Isabelle Guillaume et Henri Scepi d'avoir accepté de composer mon jury de thèse et de lire le produit de mes longues années de réflexion en compagnie de mon auteur.

Les échanges et les publications au sein de la Société Jules Verne m'ont été d'un grand secours ; elle a toujours répondu promptement à mes demandes de numéros anciens de son bulletin, et certaines de ses publications sont d'une importance essentielle pour la recherche vernienne.

Je ne saurais conclure sans évoquer l'attention tendre et patiente que mon épouse, Annie, m'a prodiguée tout au long de mon périple parmi les mondes verniens.

Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant IV



Ayrton sur l'île Tabor (*L'Île mystérieuse*)

Sommaire

Introduction (11)

Première partie

Contextes littéraire, moral et éditorial (17)

Chapitre 1. Figurations du Mal dans l’imaginaire romanesque du XIX^e siècle (21)

Chapitre 2. Un siècle postrévolutionnaire marqué par le conflit des idéologies et des valeurs (39)

Chapitre 3. Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel : un cadre éditorial et auctorial précis (47)

Deuxième partie

Le Mal moral et ses figurations (57)

Chapitre 1. La sphère du Bien : des types romanesques divers conduisant à l’identification (61)

Chapitre 2. Un type de personnage vernien : le méchant (85)

Chapitre 3. Le méchant masqué (123)

Chapitre 4. « Méchanceté » de la nature ? (155)

Troisième partie

Le Mal souffert (163)

Chapitre 1. Le châtement du méchant : le Mal souffert comme rétribution du Mal commis (167)

Chapitre 2. Figurations de la perte de l’Autre, de la mort et du deuil. L’écriture extrême d’un Mal majeur (205)

Quatrième partie
Figures mythiques du Mal (253)

Chapitre 1. Longer – ou aborder – les territoires du fantastique (257)

Chapitre 2. L'éclairage des mythes : personnages d'exception (301)

Cinquième partie
Regards sur le monde (345)

Chapitre 1. Un tableau partiel de la société du XIX^e siècle (349)

Chapitre 2. Espaces imaginaires : de l'utopie à la dystopie (375)

Chapitre 3. Regards sur l'Autre (403)

Conclusion (465)

Bibliographie (471)

Index (501)

Table détaillée (515)

Introduction

Il y a maintenant quelques années, alors que nous venions tout juste d'embarquer pour ce long voyage en compagnie de Jules Verne, nous fîmes part du sujet de notre enquête à un ancien collègue enseignant qui remarqua alors :

« Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne ? Georges Bataille a parlé de Baudelaire, Sade, Kafka, ... mais pas de Verne ! »

Cette référence au célèbre ouvrage de Georges Bataille n'était absolument pas teintée d'ironie, encore moins de dédain ; ce collègue, par ailleurs auteur de romans pour la jeunesse, voulait sans doute exprimer l'espace *sentimental* qui existe, pour tout lecteur adulte de Jules Verne, entre l'univers de son auteur et *La Frénésie sadique*¹ ou la quête désespérée du héros du *Château de Kafka*. Car le lecteur adulte de l'auteur de *L'Île mystérieuse* a été, presque toujours, un lecteur enfant ou jeune adolescent² ; les souvenirs des premières lectures scintillent des offrandes familiales de Noël ou des volumes empruntés à la bibliothèque paternelle. C'étaient, à cette époque, surtout des publications de la « Bibliothèque verte » de chez Hachette. Notre lecture de Verne puise sa passion sans cesse ravivée dans *la permanence du souvenir* et, quand un volume est ouvert à nouveau après des années « le charme est revenu, un peu usé, un peu pâli, mais charme tout de même, et opérant toujours³. »

La recherche de la présence du Mal dans l'imaginaire de notre auteur ne va donc pas de soi : cette notion, tout comme celle de son antithèse, le Bien, ne révèle pas toujours des prises repérables auxquelles s'accrocher pour progresser et la production philosophique sur ce sujet de l'ordre de l'ontologie est abondante. La réflexion que suscitent les dialogues platoniciens (*Protagoras*), la *Théodicée* de Leibniz, Kant (*Fondements de la métaphysique des mœurs*), Nietzsche (*Par-delà le bien et le mal*), Hannah Arendt (*Eichmann à Jérusalem*), Umberto Eco (*Construire l'ennemi*), etc., pourra éclairer ponctuellement et utilement, selon les questionnements induits par le sujet de l'enquête, tel ou tel roman, tel ou tel type d'épisode narratif, telle ou telle catégorie de personnages, mais ne pourra offrir une armature théorique à la lecture de plus de soixante-dix romans et nouvelles. L'étude des figurations ou des manifestations du Mal dans l'imaginaire de Jules Verne ne peut passer par le crible contraignant

¹ Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1957, p. 88.

² On peut consulter à ce propos l'enquête réalisée auprès de ses adhérents par la *Société Jules Verne*, <societejulesverne.org>, onglet *Verne et vous*.

³ Julien GRACQ, *Entretiens avec Jean-Paul DEKISS*, pp. 193-287, dans *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

de théories philosophiques¹, si riches soient-elles, sauf à connaître une errance, un brouillage du cap à suivre, comparables à ceux qu'ont connus les passagers du *Chancellor* ou du *Pilgrim (Un Capitaine de quinze ans)*. Les travaux de Jérôme Porée² et de Paul Ricœur³, traversés par une volonté didactique, proposent des repères visibles et des cadres théoriques propres à prendre en compte la typologie des personnages verniens, par exemple. Les notions, développées par Paul Ricœur, de *Mal commis*, *Mal moral* et *Mal souffert*, sont essentielles et efficaces parce qu'elles font signe aux différentes étapes narratives des récits d'aventures, de même que les degrés successifs de l'*imputation*, de l'*accusation* et du *blâme* qui traduisent le regard que portent les autres personnages – et le lecteur – sur l'incarnation du Mal. Jérôme Porée, qui propose et explicite les nombreuses réflexions sur ce sujet, souligne la nature de ceux qu'il nomme « l'intempérant » et « l'homme dérégulé » et qui renferment les traits essentiels du « méchant » du roman d'aventures⁴. Enfin, les personnages de Verne agissent ; beaucoup souffrent et certains meurent ; ce que dit Jérôme Porée de la *souffrance* et la *douleur* pourrait éclairer le fonctionnement narratif de ces « êtres de papier ».

Le corpus est vaste et la progression de la recherche devra prendre en compte les circonstances littéraires de l'écriture vernienne qui, orientée vers la jeunesse de son époque, ne s'enracine pas moins dans un « terreau » littéraire au lectorat plus étendu. Il n'est pas sans intérêt de considérer – sans aucune prétention à l'exhaustivité – les manifestations du Mal dans l'imaginaire littéraire au XIX^e siècle. L'intertextualité n'est évidemment pas l'axe central de notre réflexion mais Verne, avant de s'installer au Crotoy (petit bourg de la baie de Somme) en 1866, puis à Amiens en 1872, avait connu, outre des activités boursières « alimentaires », une modeste, mais réelle vie littéraire parisienne. Il avait notamment exercé les fonctions de secrétaire du théâtre lyrique (1851-1854), fréquenté des cercles littéraires, noué une amitié avec Dumas fils et surtout écrit des pièces de théâtre – dont un certain nombre furent mises en scène – et des nouvelles⁵. Il était resté, depuis ses études secondaires au Lycée Royal de Nantes, un lecteur assidu de ses contemporains, français ou autres⁶. La présence du Mal dans son œuvre

¹ Des théories dont l'auteur de ces lignes n'est absolument pas un spécialiste, bien sûr.

² Jérôme PORÉE, *Le Mal, homme coupable, homme souffrant*, Paris, Armand Colin, 2000.

³ Paul RICŒUR, *Le Mal, Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2004.

⁴ Jérôme PORÉE, *Le Mal, homme coupable, homme souffrant*, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵ Parmi les biographies de Jules Verne, nous nous sommes appuyé, en particulier, sur les suivantes :

- Charles-Noël MARTIN, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978.
- Marc SORIANO, *Jules Verne (le cas Verne)*, Paris, Julliard, 1978.
- Simone VIERNE, *Jules Verne*, Paris, Balland, 1986.
- Olivier DUMAS, *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne, Le rêve du progrès*, Paris, Découvertes Gallimard, 1991.

⁶ Nous pensons entre autres, aux romans de James Fenimore Cooper, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Edgar Poe...

ne peut donc que s'insérer dans la vaste production romanesque de son siècle, même s'il déplorait, au cours de sa carrière, que la reconnaissance officielle ne suivît pas celle du public.

Un public de destination qui détermine une attention particulière des éditeurs aux valeurs morales véhiculées tant dans les milieux religieux que dans le camp de la laïcité. Un personnage – une personnalité – qui s'est montré vigilant quant au respect scrupuleux des convictions religieuses de ses lecteurs et abonnés. On ne peut considérer en effet la poétique du romanesque vernien sans évoquer, régulièrement, la silhouette vigilante, bourrue et amicale de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, ancien homme politique, écrivain lui-même sous le pseudonyme de Pierre-Jules Stahl et *homme d'affaires*. Cela n'est pas sans incidence sur la documentation qui a guidé notre enquête : Jules Verne n'a écrit aucune autobiographie¹ et c'est principalement sa correspondance avec Pierre-Jules Hetzel, puis, après le décès de ce dernier en 1886, avec son fils et héritier, Louis-Jules Hetzel², qui nous informera – quelquefois de façon lacunaire – sur les étapes de son existence³.

L'étude du Mal chez notre auteur ne peut faire l'économie d'une typologie des innombrables actants du Bien et du Mal ; ceux du *Mal commis*, les « méchants », appellent une attention particulière. La tâche ne s'annonce pas sans difficultés : l'espace narratif de Verne est aux dimensions du « sphéroïde terrestre », comme il aimait à écrire, et la fréquentation de lieux divers et nouveaux s'accompagne du surgissement d'autant de visages du Mal. Il convient de saisir leurs similitudes et aussi la variété de leurs constructions, sans négliger une particularité du personnel romanesque vernien, du personnel nuisible plus particulièrement, qui est le masque. Ce thème parcourt d'ailleurs l'infini paysage de la littérature, dans et hors des frontières de la francophonie. La dissimulation et le secret sont-ils des ressorts majeurs de la narration chez Verne ? L'écriture autorise-t-elle l'opacité totale du masque quand il s'agit de dissimuler le méchant au lecteur lui-même ?

¹ Si l'on excepte un très court manuscrit, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, publié dans le numéro 25 (pp. 57-62) des *Cahiers de l'Herne* en 1974.

² *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* (1863–1886). Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Genève, Slatkine, éditeur.

Tome 1 — 1863–1874 (1999), 287 p.

Tome 2 — 1875–1878 (2001), 325 p.

Tome 3 — 1879–1886 (2002), 424 p.

Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886–1914). Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Genève, Slatkine, éditeur.

Tome 1 — 1886–1896 (2004), 295 p.

Tome 2 — 1897–1914 (2006), 386 p.

³ Il convient d'y ajouter les lettres à sa famille publiées par Olivier Dumas dans son précieux et indispensable ouvrage : *Jules Verne*.

Le Mal souffert adopte la notion de *rétribution*, que Jérôme Porée distingue dans le mythe d'Er¹, et qui acquiert une singulière importance : quelles « rétributions » exemplaires, quels châtiments, Jules Verne peut-il moralement réserver à ses méchants ? En ce XIX^e siècle, justice des hommes et justice du Ciel doivent-elles se confondre ou les rouages du discours narratif propre au roman d'aventures peuvent-ils convoquer d'autres formes de châtiment, de Mal « justement » commis ? Vengeance ou justice ? Ces questions – cette aporie ? – toujours d'actualité agitaient des personnages comme le Dantès de Dumas et se posent, quoique de façon moins prégnante, à des personnages verniens². Le thème du châtiment induit celui de la rédemption du méchant et l'auteur de *L'Île mystérieuse* nous offre à ce propos une de ses plus belles figurations. Mais un méchant n'est pas toujours nécessaire pour infliger la souffrance et la mort, le deuil, l'absence, le naufrage, infligent aux personnages des blessures qui déclenchent souvent l'aventure. Verne a-t-il réfléchi à la place du spirituel face à la souffrance physique et morale, dans des publications vouées à une certaine neutralité religieuse ?

L'imaginaire de Jules Verne ne s'adapte pas exclusivement au seul cadre du roman d'aventures et nous tenterons de montrer que l'auteur a longé les rivages d'autres genres comme le roman sentimental, policier, historique et aussi fantastique. Là encore, le désir de vraisemblance fait que l'alibi scientifique est souvent convoqué dans des pages déployant les motifs du double, du regard, du portrait, du maléfique ou de l'invisible. Ces motifs font signe à des mythes que des auteurs comme Hoffmann ont traduits magnifiquement. Les références mythiques se révèlent lorsqu'il est question de ces héros emblématiques qui se dressent – un peu trop systématiquement ? – sur l'horizon de la réception d'un public large lorsque le nom de Verne est prononcé : Hatteras, Nemo, Robur. Et le vernien fait alors face à une difficulté majeure : où est le Bien, où est le Mal à l'intérieur de ces statues de bronze ? La pureté de tant d'autres héros moins connus ne se retrouve plus chez eux et deux d'entre eux accusent des fêlures qui les rendent profondément humains.

Le regard de l'auteur quitte ses personnages pour se poser sur le monde qui l'entoure, l'époque à laquelle il vit, et il nous invite à faire de même. C'est le monde de la seconde moitié du XIX^e siècle et il distribue les stigmates du Mal et les atours du Bien selon ses opinions propres ; mais attention : le jeune lecteur contemporain de ses publications se devait d'être prudent et circonspect (mais le pouvait-il ?). Ainsi, un épisode politique comme la Commune de Paris est-il évoqué et marqué du sceau du Mal, de manière détournée et sous d'autres

¹ Jérôme PORÉE, *Le Mal, homme coupable, homme souffrant*, op. cit., p. 37.

² Jules Verne a écrit *Mathias Sandorf* (1885) en s'inspirant fortement, de son propre aveu, du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas père.

latitudes. La dialectique du Mal et du Bien, l'opposition entre utopie et contre-utopie, organisent d'autre part l'intrigue de romans comme *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, alors que les mondes dystopiques de *L'Île à hélice* et *Paris au XX^e siècle* nous parlent de la rémanence du Mal sous les réalisations du futur. Le recensement de quelques nationalités qui figurent dans ses romans révèle des partis-pris, des préjugés, des rancunes et même des haines. Bien plus, alternativement, dans la peinture des peuples « sauvages » d'Australie, d'Afrique, etc., dans quelle encre trempe-t-il sa plume, celle de l'humain ou celle, plus opaque, du mépris de race ? Auteur surprenant, déroutant, que l'on aime pour certains engagements littéraires ; mais pourquoi ce malaise infligé à ses lecteurs – surtout ceux d'aujourd'hui – quand certains portraits font signe aux drames du XX^e siècle ?

Des précisions sur la composition du corpus sont évidemment nécessaires. *L'imaginaire de Jules Verne de 1863 à 1905* inclut les fictions en prose, romans et nouvelles, publiés et/ou rédigés entre ces deux années¹. Nous nous devons donc d'expliquer la présence, ou l'absence, de certains titres.

Des romans courts ou des nouvelles avaient été rédigés et même publiés dans le *Musée des Familles* avant 1863². Ils furent republiés par Hetzel par la suite, quelquefois avec des modifications, comme complément à l'édition d'un autre roman.

Nous travaillons sur des fictions narratives, ce qui exclut de notre champ d'étude les pièces de théâtre de Jules Verne, ses écrits géographiques³, discours, articles, etc., dont certains pourront éclairer des versants de notre enquête sans en constituer les fondations. L'année 1863, qui voit Jules Verne proposer un premier manuscrit à Pierre-Jules Hetzel⁴, permet de travailler sur une longue liste de romans rédigés sur le mode d'une collaboration plus ou moins étroite avec l'éditeur. Jusqu'à la mort de ce dernier, le dialogue entre l'auteur et son *ami* éditeur, quelquefois tendu, souvent cordial, ne cessera pas. Jules Verne travaillera ensuite avec Jules Hetzel fils de façon plus indépendante. Nous pouvons donc inclure *Paris au XX^e siècle*, rédigé en 1863, resté longtemps inédit et dont le refus par Hetzel la même année inaugure une longue période de vigilance éditoriale.

À l'inverse, en nous référant à des œuvres *rédigées* par Jules Verne jusqu'à sa mort nous pourrions travailler sur les textes posthumes de l'auteur *lui-même* et non ceux que son fils Michel a fait publier chez Hetzel, après des modifications – quelquefois profondes – de sa main.

¹ Jules Verne a écrit jusqu'à l'approche de son décès, le 1^{er} avril 1905.

² C'est le cas, par exemple, de *Martin Paz* et de *Maître Zacharius*.

³ Comme la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* (1867-1868) ou *Découverte de la Terre. Histoire des grands voyages et des grands voyageurs* (1870, 1878).

⁴ Celui de *Cinq Semaines en ballon*.

Évidemment, ces textes remaniés par le fils furent publiés sous le nom commercial du père. Il s'agit donc du *Beau Danube jaune* (publié par Jules Hetzel sous le titre *Le Pilote du Danube*) du *Volcan d'or*, de *La Chasse au météore*, de *En Magellanie* (publié sous le titre *Les Naufragés du Jonathan*) et du *Secret de Wilhelm Storitz*. Les textes originaux furent publiés sous l'égide de la *Société Jules Verne* de 1985 à 1989. De même nous ne nous référerons pas à *L'Agence Thompson and Co*, car « l'absence d'un manuscrit de Jules Verne fait attribuer l'œuvre à Michel Verne¹ », ni à *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*, « entièrement écrit par Michel Verne, soi-disant à partir des cinquante pages de *Voyage d'études*, sans rapport avec ce roman². » Ces précisions ne sont pas superflues : certaines études critiques de l'œuvre de Jules Verne, publiées avant l'édition des manuscrits originaux, font référence, de bonne foi, aux réécritures de Michel Verne et à des situations, des personnages, des péripéties qui sont du seul cru de ce dernier. Des articles récents y font encore référence par ignorance de ce qu'il faut bien nommer une substitution. Enfin, *L'Épave du Cynthia*, coécrit par Jules Verne et André Laurie (alias Paschal Grousset) figure dans le corpus puisqu'il est impossible de déterminer la part de chacun dans la rédaction. Quant à *Édom*, l'origine de cette nouvelle passionnante est encore indéterminée : Jules ou Michel Verne ? L'absence de manuscrit ne permet pas encore de répondre³.

Le Mal, chez Verne, devrait-il être plus reconnaissable que dans d'autres œuvres ? De même que l'imaginaire de Dumas père ne se nourrit pas seulement, loin s'en faut, de duels, de galopades et d'exécutions capitales, les voyages sur – et sous – les océans ne constituent pas un cadre narratif unique et convenu, même si la (re)lecture des pages de notre auteur nous a habitué aux vents mauvais et aux récifs dangereux. Mais, si les marins verniens, disciplinés ou mutins, forment un groupe nombreux dans son imaginaire, ils côtoient tant d'autres types ! Et comment prendre en compte la présence du Mal chez des créations aussi diverses que le docteur Schultze (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*), Silfax (*Les Indes noires*), Zacharius (*Maître Zacharius*), Ayrton (*Les Enfants du capitaine Grant*, *L'Île mystérieuse*), Ogareff (*Michel Strogoff*)... ? De l'abondance des types – et nous ne parlons là que des personnages – peut naître l'ennui ou, pire, la disparition des repères. Il convient donc de tracer des schémas fédérateurs en ayant recours, si nécessaire, à d'autres imaginaires et aux travaux de celles et ceux qui nous ont précédé dans la lecture critique et passionnée de celui qui a enchanté nos étrennes d'enfance.

¹ Olivier DUMAS, *Jules Verne, op. cit.*, p. 514.

² *Ibid.*

³ On peut lire les termes du débat sur la paternité de ce récit eschatologique dans le Bulletin de la Société Jules Verne, n° 100, 4^e trimestre 1991, consacré à *Édom*. La nouvelle a été publiée par Hetzel (fils) en 1910 sous le titre : *L'Éternel Adam*.

Première partie

Contextes littéraire, moral et éditorial

La littérature du XIX^e siècle se nourrit de décennies de passions, d'oppositions et de bouleversements sociaux, économiques et politiques. Avant d'aborder plus précisément l'étude de l'expression du Mal au fil des œuvres du vaste corpus de Jules Verne, il nous semble utile de porter un regard sur une époque qui a vu naître et se développer l'imaginaire romanesque de l'auteur. Le contexte littéraire mérite assurément d'être considéré, même imparfaitement : le siècle est celui du développement sans précédent de la production littéraire et, notamment, du genre romanesque ; il ne s'agit pas de rechercher dans notre corpus les manifestations d'une possible intertextualité¹ (ce serait hors de propos) mais plutôt d'esquisser les principaux traits d'un thème en parcourant le paysage romanesque de cette époque.

Le siècle de Verne est celui des affrontements ; celui, entre autres, qui épouse les fluctuations politiques et oppose les tenants de la tradition catholique et les partisans des principes laïques et républicains. La fixation de cette opposition dans un espace scolaire en plein développement quantitatif et fréquenté par les lecteurs de Verne – actuels ou futurs – n'est pas sans conséquence sur le traitement littéraire du Bien et du Mal, donc celui des valeurs morales.

Car le respect d'une *morale*, morale de la tradition, de la raison et de l'universel, est un des soucis majeurs de celui qui allait accompagner Jules Verne pendant une bonne partie de sa carrière littéraire, son éditeur – et écrivain moraliste : Pierre-Jules Hetzel.

¹ Les renseignements sur les lectures de notre auteur sont épisodiques, il en parle quelquefois dans sa correspondance avec son éditeur ou lors des entretiens qu'il a accordés – vers la fin de sa carrière – à quelques journalistes. Un document intéressant : la reconstitution de la bibliothèque de Jules Verne par Volker DEHS, consultable sur <http://www.verniana.org/volumes/03/HTML/Bibliotheque.html>. On peut y découvrir une culture littéraire vaste et variée.

Chapitre 1

Figurations du Mal dans l'imaginaire romanesque du XIX^e siècle

Jules Verne naît le 8 février 1828 à Nantes. Sa carrière de romancier, après son passage dans le monde de l'écriture dramatique, commence véritablement en 1862 grâce à sa rencontre avec l'éditeur Pierre-Jules Hetzel (1814-1886). Comme tous les auteurs de sa génération, il est le produit d'une époque littéraire intense et exaltante dont les éclats illuminent parfois sa correspondance. La fièvre romantique, et l'influence de Hugo ou Dumas en particulier (pour ce qui est du choix d'un contexte historique), peuvent être décelées à la lecture de certaines des pièces de théâtre qu'il rédige et voit mises en scène¹. Au milieu du siècle, l'imaginaire et la poïétique de Verne – si nouveau que soit le projet de roman scientifique – s'inscrivent dans la continuité d'une production romanesque traversée en particulier par une grande diversité des figurations du Mal. Il n'est donc assurément pas inutile de tenter d'éclairer, sans évidemment prétendre à une vaine exhaustivité, quelques motifs saillants de cette présence du Mal dans la production romanesque de la première partie du XIX^e siècle. Si nous portons un regard plus attentif vers le domaine français nous ne saurions négliger l'anglais ni l'américain, eu égard aux sources d'inspiration qu'ils ont fournies, non seulement à notre auteur, nous le verrons, mais à certaines versions francophones des genres fantastique et historique.

1. *Monstruosités et injustices*

Les romans du début du siècle sont empreints d'une esthétique sentimentale qui autorise le surgissement, face au bonheur possible du héros, de personnages antithétiques, des *monstra*, créatures quasi-thériomorphes. Le premier roman du jeune Victor Hugo, *Han d'Islande* (1823), met en scène une créature éponyme, bandit sauvage à l'aspect effrayant qui hante les monts de Norvège et surgit sous de multiples identités. Le portrait de cet être maléfique qui massacre

¹ Voir : *La conspiration des poudres, Un drame sous Louis XV* (Jules VERNE, *Théâtre inédit*, Paris, Le cherche midi, 2005) ou *Monna Lisa*, (Numéro 25 des Cahiers de l'Herne consacré à Jules Verne, Paris, Editions de l'Herne, 1974.)

voyageurs et soldats et boit dans le crâne de son fils « le sang des hommes et l'eau des mers¹ » est l'écho des monstruosités – physiques et psychiques – hantant le genre *gothique* qui « désigne une sorte de roman de la terreur, encore appelé "roman macabre", "frénétique" ou "roman noir", particulièrement prisé entre 1765 et 1820² ». Hugo a recours au paradigme du monstre humain dans le portrait d'un chef mulâtre des esclaves révoltés de Saint Domingue tel qu'il le peint dans *Bug Jargal* (1826). Malgré la "figure ignoble³" de Biassou, sa ressemblance avec Han d'Islande naît principalement de son implacable et sanguinaire cruauté. La construction du monstre ne répond pas uniquement, chez Hugo, à la logique du roman d'aventures, elle vise, selon Claude Millet, à « exposer la violence – la violence psychique *et* politique⁴ », le motif du monstrueux permettant de rabattre « le démoniaque de l'irréalité métaphysique sur la réalité historique⁵. » En effet, le véritable adversaire du jeune Ordener, dans *Han d'Islande*, est principalement le comte d'Ahlefeld, aidé de son âme damnée, le bien nommé Musdæmon. La monstruosité du personnage éponyme serait donc la personnification fantastique de la brutalité, la cruauté du royaume de Norvège, de même que la figure de Biassou peut être lue comme liée à un espace de conflits – l'île de Saint Domingue – construit sur le système de l'esclavage, « une caricature singeant le pouvoir européen, mais révélant du même coup la nature même du pouvoir, autrement dit la violence⁶ ». Le roman d'aventures du XIX^e siècle exploite largement ce lien du Mal et de la hideur ; dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), on voit évoluer divers êtres des bas-fonds, allégories de la misère sociale et du crime : le « Maître d'école », par exemple : « On ne pouvait voir quelque chose de plus épouvantable que le visage de ce brigand⁷ », ou sa « large », « une vieille borgnesse qu'on appelait la Chouette... parce qu'elle avait un nez crochu, un œil vert tout rond, et qu'elle ressemblait à une chouette qui aurait un œil crevé⁸. » L'horreur de l'apparence physique est ici la marque extérieure – la désignation – d'un Mal assumé et irrémédiable, sans espoir de rachat et auquel sont opposés le beau Rodolphe de Gerolstein, bien sûr, mais aussi le Chourineur, forçat repent, et la prostituée Fleur de Marie, surnommée « la Goualeuse », qui annoncent Jean Valjean et Fantine et sont appelés à la rédemption, ne serait-ce que par leur mort. Nous verrons d'ailleurs plus loin que le Mal peut habiter la beauté physique ; de même, le monstrueux peut

¹ Victor HUGO, *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 86 (6).

² Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 41.

³ Victor HUGO, *Bug-Jargal* (1826) (suivi de *Le dernier jour d'un condamné*), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, p.177 (50).

⁴ Claude MILLET, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p.68.

⁶ Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p.73.

⁷ Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, Paris, Quarto Gallimard, 2009, p.72 (I, 5).

⁸ *Ibid.*, p. 52 (I, 3).

générer l'ambiguïté : qui figure le Mal dans *Notre-Dame-de-Paris* (1831) ? Ce n'est assurément pas Quasimodo ; quant à Gwynplaine, dans *L'Homme qui rit* (1869), l'horreur de sa mutilation éclaire tragiquement l'implacable injustice de la société anglaise de son siècle. Le Mal, dans ces deux romans, c'est le *rire*, rire de la foule qui accable Quasimodo au pilori, rire de la Chambre des Lords pendant le discours de Gwynplaine : « Pas de supplice comparable à celui du misérable risible¹. » commente l'auteur, faisant écho à M. de Cossé, dans *Le Roi s'amuse* : « D'une bouche qui rit on voit toutes les dents². »

Dans ce même roman, le reflet inversé de Gwynplaine est la duchesse Josiane ; le mal habite la beauté, « un de ses yeux était bleu et l'autre noir. Ses prunelles étaient faites d'amour et de haine, de bonheur et de malheur. Le jour et la nuit étaient mêlés dans son regard³. » Cet autre topos littéraire de la beauté maléfique, le Mal lié intimement à la séduction physique, n'est pas rare en ce siècle, et Dumas y a fréquemment recours : l'image archétypale de l'ange-démon Lady de Winter qui s'impose d'emblée (*Les trois Mousquetaires*, 1844), une des multiples figurations du mythe de Dom Juan avec le diabolique Horace de Beuzeval (*Pauline*, 1838) ou la fourbe Orsola dans *Les Mohicans de Paris* (1854).

2. *Mal et Histoire*

La marche du monde, la marche de l'histoire, s'accompagnent de l'affrontement du Bien et du Mal, et c'est un motif essentiel du roman historique. Ce sous-genre connaît son développement en France au début du siècle ; sous l'influence revendiquée de Walter Scott (*Waverley*, 1814), Alfred de Vigny (*Cinq-Mars*, 1826), Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*, 1829) et Balzac (*Les Chouans*, 1829) incarnent – en précédant l'imposante production dumasienne – l'entrée sur la scène littéraire française d'un mode de narration qui, comme l'explique Claudie Bernard, « se caractérise par la dualité » et « a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (effectif)⁴. » La présence du Mal acquiert alors une

¹ Victor HUGO, *L'homme qui rit* (1869), Paris, Editions du Seuil (Collection l'Intégrale), 1963, p. 395 (Deuxième partie, VII, 7).

² *Id.*, *Le Roi s'amuse* (1832), Paris, Garnier-Flammarion, 1979, vers 164, p. 474 (I, 3).

³ *Id.*, *L'homme qui rit*, op. cit., p. 261 (Deuxième partie, I, 4).

⁴ Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé, Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, pp. 7-8.

importance singulière dans ce type de récit où se manifeste, de façon souvent subtile, un équilibre dialectique entre la fiction et le contexte historique, entre les personnages historiques « ayant véritablement existé, apparaissant sous leur nom [...], acteurs de l'histoire romanesque » et les « personnages romanesques [...] inventés et présents dans l'action¹. » En effet, comme le souligne Vigny, dès 1826, dans la préface de *Cinq-Mars*, « à quoi bon la mémoire des faits véritables, si ce n'est à servir d'exemple de bien ou de mal² ? » L'imaginaire déroule une fresque où le Mal commis, la violence plus particulièrement, ternit brutalement la brillance des cours monarchiques des siècles passés ; la figuration du *pouvoir*, notamment, est intimement liée à la mise en scène du Mal commis. Le roman historique, dans sa trame, est tissé de tragique parce que l'Histoire avance en broyant les hommes et le pouvoir brutal et implacable plie à sa volonté ceux-là mêmes qui l'incarnent. Le personnage de Richelieu est, à cet égard, signifiant ; il est le ministre insensible qui fait périr Cinq-Mars mais il souffre du Mal d'une nécessité politique qui le possède tout entier et Vigny, dans une prière à Dieu, lui fait chanter le *lamento* de l'homme d'état : « tu sais que c'est le pouvoir sans borne qui rend la créature coupable envers la créature ; ce n'est pas Armand de Richelieu qui fait périr, c'est le premier ministre³. » L'analyse par Caroline Julliot du Richelieu du drame *Marion de Lorme* de Victor Hugo (1831) s'applique parfaitement à son incarnation dans le roman de Vigny : « Richelieu a abdiqué sa liberté, voire sa conscience morale personnelle, au profit du monstre étatique, qu'il mène, ou plutôt, dans lequel il est embarqué⁴. » Et elle précise, dans *Le Sphinx rouge* :

Il n'est plus un homme, il est une abstraction – un pouvoir annonciateur de celui de Louis XIV, d'autant plus déshumanisé qu'il ne coïncide même pas, quant à lui, avec le corps réel du souverain⁵.

Le Mal commis, émanation du pouvoir, pare donc le personnage du cardinal d'une évidente grandeur chez Dumas et d'Artagnan lui-même est sur le point d'accepter d'entrer à son service⁶. Par ailleurs, le personnage emprunté à l'Histoire ne peut, sans que soit trahie une image déjà déterminée par les historiens et familière à un public large, se voir dénaturé par des traits à la fonction purement littéraire (cruauté, haine, vilénie ...) ; d'où la *délégation* de ces traits à des personnages historiques – mais de moindre envergure – comme Laubardemont ou

¹ André PEYRONIE, *Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans Le Nom de la rose*, dans Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUÉGNAS (direction), *Le Roman historique, Récit et histoire* (Centre de recherches « Textes-Langages- Imaginaires », « Horizons comparatistes », Université de Nantes), Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p.280.

² Alfred de VIGNY, *Cinq-Mars* (1826), Paris, Gallimard (Folio), 1980, préface p. 23.

³ *Ibid.*, p. 212 (I, 12).

⁴ <Caroline JULLIOT, *Richelieu est-il un grand homme ?* Communication au séminaire du Groupe Hugo du 19 mars 2016, disponible sur <http://groupugo.div.jussieu.fr/>>

⁵ *Id.*, *Le Sphinx rouge. Un duel entre le génie romantique et Richelieu*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 96-97.

⁶ Alexandre DUMAS, *Les trois Mousquetaires* (1844), Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 402 (XL).

le capucin Joseph dans *Cinq-Mars*, ou fictionnels, Lady de Winter dans *Les Trois Mousquetaires*. Le roman historique est donc aussi celui de la violence historique : les exécutions capitales, incessantes, ponctuent de rouge les romans de Dumas. L'affrontement des systèmes de pensée politique fait culminer cette violence dans l'évocation romanesque de la période révolutionnaire : l'idéal républicain tue au nom du bien public dans *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845-1846) de Dumas et la mort est donnée par des êtres inflexibles, donc effrayants. La guerre civile dans les départements de l'ouest de la France plonge les personnages dans une violence absolue, l'idée déterminant l'action, même si cette dernière est létale : « Force à la loi ! » crie Cimourdain, dans l'excipit de *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo, en commandant l'exécution de Gauvain qu'il avait soigné et éduqué. Comme l'explique Franck Laurent à propos des morts de ce roman « tout ou presque est désormais programmé, une fois pour toutes, selon la binarité farouche du tuer ou être tué². » Et c'est la même « Vertu inaccessible et glaciale³ » qui conduit, dans le même roman, le chef chouan Lantenac à exécuter un canonier⁴ et Marche-à-terre, dans *Les Chouans* de Balzac, à décapiter Galope-chopine⁵. A propos de la torture qu'infligent des soldats républicains à un chouan blessé, dans *L'Enfermée*, l'auteur, Barbey d'Aurevilly, écrit en note :

Malgré les impostures des civilisations, il y a dans le cœur de l'homme une barbarie éternelle. Les derniers événements (décembre 1851) nous ont appris qu'en fait d'horreurs passées, l'homme est toujours prêt à recommencer demain⁶.

La violence du Mal est d'autant plus terrible, chez Cimourdain ou Lantenac comme chez Richelieu que ces derniers sont persuadés de faire le bien, d'agir pour le bien de l'Etat – pour ce qui est du cardinal-ministre – de l'humanité pour l'ancien prêtre délégué du Comité de salut public, ou pour une royauté sacrée parce que de nature transcendante pour les Chouans. Ces figures implacables de la foi politique rappellent, au XIX^e siècle, comme l'analyse Caroline Julliot, la représentation mythique de l'Inquisiteur⁷. Mais le roman historique de la première moitié du XIX^e siècle se nourrit, entre autres, du traumatisme de la violence des années

¹ Victor HUGO, *Quatrevingt-treize* (1874), Paris, Editions du Seuil (Collection l'Intégrale), 1963, p. 548 (Troisième partie, VII, 7). Cet ordre ultime de Cimourdain fait écho à celui, "Pas de grâce !", crié par un Richelieu invisible dans sa litière écarlate juste avant l'exécution de Didier et Saverny dans *Marion de Lorme* (1831) (Victor HUGO, *Marion de Lorme*, dans *Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 303 (V, 7).

² Franck LAURENT, *Ceux qui restent – ou Comment faire une République ?*, communication présentée à la Journée d'études *Quatrevingt-Treize de Victor Hugo*, UFR, Lettres, Sciences humaines, Laboratoire langue, littérature, linguistique des universités d'Angers et du Maine, 21 novembre 2015 ; disponible sur le site du labo 3L.AM <<http://3lam.univ-lemans.fr>>

³ Victor HUGO, *Quatrevingt-treize*, *op. cit.*, p. 454 (II, I, 3).

⁴ *Ibid.* p. 431 (I, 2, 7).

⁵ Honoré de BALZAC, *Les Chouans* (1829), Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 413 (3).

⁶ Jules BARBEY D'AUREVILLY, *L'Enfermée* (1852), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 86 (3).

⁷ Caroline JULLIOT, *Le grand Inquisiteur, naissance d'une figure mythique au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010.

révolutionnaires, ce « fleuve de sang » qui, selon Chateaubriand, dans une adresse au lecteur, « sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras¹ ». Pour Christine Marcandier-Colard, « La scène de guillotine est [...] l'une des acmés du roman de ce premier XIX^e siècle² ». Maurice Lindey et Geneviève Dixmer, parmi de nombreux autres héros dumasien, périront ensemble sous le couperet³ car l'Histoire anime une fatalité qui entraîne vers un destin tragique chaque liaison amoureuse : Cinq-Mars et Marie de Mantoue⁴, Montauran et Marie de Verneuil⁵, D'Artagnan et Mme Bonacieux⁶, La Mole et Marguerite de Valois⁷, Raoul de Bragelonne et Louise de La Vallière⁸... Ces amours s'effondrent, frappées par la raison d'état.

3. *Ambiguïté des figures du Bien et du Mal*

Cette fatalité brouille, et efface parfois, les limites que le lecteur aime reconnaître entre les *bons* et les *méchants*, le Bien et le Mal du roman historique – Laubardemont et le capucin Joseph attirent si facilement notre aversion ! La sphère de la violence et de la mort donnée enferme aussi le héros positif. La scène topique qui conduit à l'excipit des *Trois Mousquetaires*, l'exécution de Lady de Winter, fait tragiquement écho aux épisodes similaires qui jalonnent le vaste imaginaire dumasien ; Athos et d'Artagnan ressentent toujours, « vingt ans après », le malaise de ceux qui ont commis le Mal au nom du Bien :

- Vous êtes terrible, Athos [...] dit d'Artagnan. Eh bien ! oui, je voulais vous demander si vous n'avez pas quelquefois des mouvements inattendus de terreur qui ressemblent...
- A des remords ? continua Athos. J'achève votre phrase, mon ami. Oui et non : je n'ai pas de remords, parce que cette femme, je le crois, méritait la peine qu'elle a subie ; [...] mais cela ne veut pas dire, ami, que j'aie cette conviction que nous avons le droit de faire ce que nous avons fait. Peut-être tout sang versé veut-il une expiation. Elle a accompli la sienne ; peut-être à notre tour nous reste-t-il à accomplir la nôtre⁹.

¹ François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, 1848, Tome I, Paris, Librairie Générale Française, 1973, p. 313.

² Christine MARCANDIER-COLARD, *Crimes de sang et scènes capitales – Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 25.

³ Alexandre DUMAS, *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845-1846), Paris, Gallimard (Folio), 2005.

⁴ Alfred de VIGNY, *Cinq-Mars*, *op. cit.*

⁵ Honoré de BALZAC, *Les Chouans*, *op. cit.*

⁶ Alexandre DUMAS, *Les trois Mousquetaires*, *op. cit.*

⁷ *Id.*, *La Reine Margot* (1845), Paris, Librairie Générale Française, (Le Livre de Poche) 2016.

⁸ *Id.*, *Le Vicomte de Bragelonne* (1848), Trois volumes, Paris, Calmann-Lévy.

⁹ *Id.*, *Vingt ans après* (1845), Paris, Garnier Flammarion, 1967, Tome 1, p. 183 (LXVI).

Platon, par la voix de Socrate, soulignait déjà cette contamination du Mal qui touche celui qui « ne doit point faire envie » même « quand il tue justement¹ ». Le thème central, obsédant, du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas, la vengeance, renvoie à cette contamination qui amène Edmond Dantès, au-delà de son ennemi Villefort, à provoquer indirectement la mort de l'épouse et l'enfant de ce dernier ; les dernières lignes du roman, la lettre d'adieu du héros éponyme, éclairent l'ambiguïté de la « juste » vengeance :

Dites à l'ange qui va veiller sur votre vie, Morrel, de prier quelquefois pour un homme qui, pareil à Satan, s'est cru un instant l'égal de Dieu, et qui a reconnu, avec toute l'humilité d'un chrétien, qu'aux mains de Dieu seul sont la suprême puissance et la sagesse infinie. Ces prières adouciront peut-être le remords qu'il emporte au fond de son cœur².

Cette image troublée retire à certains héros dumasien une part de cette grandeur qui illumine les héros hugoliens, d'Ordener à Gwynplaine, et induit une incertitude de la réception : le jeune Huguenot La Mole, par exemple, envoyé à Paris pour servir le futur Henri IV, se joint sans état d'âme apparent au cortège royal qui s'en va contempler, à Montfaucon, le cadavre de l'amiral de Coligny massacré la nuit de la Saint Barthélémy³. Ce brouillage de la perception du personnage de La Mole par le lecteur succède à une « prédésignation conventionnelle », pour reprendre l'expression de Vincent Jouve⁴, qui attribuait initialement au personnage un statut positif : un jeune provincial ambitieux, analogon de d'Artagnan, qui « monte » à Paris. Or, si la suite des *Trois Mousquetaires* confirme le marquage positif de d'Artagnan, La Mole nous déçoit, selon « le code culturel » qui, toujours selon Vincent Jouve, « valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant⁵ » ; une axiologie qui prend sa source dans un système commun de références historiques nationales fortement schématisées et solidement construites ; l'épisode de la Saint Barthélémy relève, de ce point de vue, de l'expression du Mal. Ce contexte historique de la diégèse contribue au passage – même momentané – du héros de la sphère du Bien vers celle du Mal, comme l'analyse Matthieu Letourneux :

Cela explique que le roman d'aventures historiques s'inscrive si souvent dans un moment de basculement de l'Histoire, soit lorsque la société ou le pouvoir conquièrent leur légitimité [...], soit au contraire que le monde entre dans un chaos, une période d'obscurité et de sauvagerie⁶.

¹ PLATON, *Gorgias*, (≈387 av. JC), Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 200.

² Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo* (1845-1846), Paris, Gallimard (Folio), 1998, p. 1397 (CXVII). Nous aurons à examiner comment Verne, qui s'est inspiré de ce roman, a su exploiter le thème de la vengeance.

³ Alexandre DUMAS, *La Reine Margot*, *op. cit.*, pp. 189 & sq (XVI).

⁴ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ *Id.*, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001, p. 123.

⁶ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 344.

4. *Mal être et exclusion*

Au-delà de ces périodes historiques de chaos, le personnage romanesque de la première partie du XIX^e siècle souffre de vivre dans une société « en devenir » dans laquelle il ne trouve pas sa place, dont il n'accompagne pas le développement. Il appartient à ces « générations de désenchantés¹ » que représentent des héros comme Lucien de Rubempré des *Illusions perdues* de Balzac, « le type du roman de la désillusion² », ou Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*. *Le Mal être* de la désillusion et du désenchantement conduit au « suicide » de Julien – car la blessure qu'il inflige à Louise de Rênal l'amène en toute conscience à sa propre mort – ou la tentative, provisoirement avortée, de Lucien de Rubempré dans les dernières lignes des *Illusions perdues* :

Le jour où l'homme se méprise, le jour où il se voit méprisé, le moment où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances, il se tue et rend ainsi hommage à la société devant laquelle il ne veut pas rester déshabillé de ses vertus ou de sa splendeur³.

Musset témoigne de cette dichotomie entre la génération du romantisme naissant et la société de la Restauration :

Dès lors il se forma comme deux camps : d'une part les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant [...]. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient⁴.

Cœlio et Octave⁵... Les victimes de ce mal social de la première partie du XIX^e siècle errent ainsi dans l'imaginaire romanesque. « Il n'y a plus d'amour, il n'y a plus de gloire⁶ », regrette Musset. L'amour de Goriot pour ses filles se brise sur l'indifférence, l'inhumanité d'une société dont ses gendres, l'aristocrate et le financier, représentent l'armature : « il aimait jusqu'au mal qu'elles lui faisaient⁷ » ; la souffrance, fruit tragique de cet amour, précipite le personnage dans l'anéantissement de la mort, et, plus encore, à l'effacement des liens qui l'unissaient à ses filles : absentes aux obsèques de leur père, elles se font représenter par « deux voitures, armoriées, mais vides⁸ », présence métaphorique d'un Paris du paraître et de

¹ Claude MILLET, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p.167.

² Georg LUKAKS, *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspéro, 1969, p. 48.

³ Honoré de BALZAC, *Illusions perdues* (1837-1843), Paris, Garnier Flammarion, 1990, p. 582 (III).

⁴ Alfred de MUSSET, *La confession d'un enfant du siècle* (1836), Paris, Gallimard (Folio), 1973, p. 31 (2).

⁵ *Id.*, *Les Caprices de Marianne* (1833), dans *Théâtre*, tome 1, Paris, Le Livre de Poche, 1964.

⁶ *Id.*, *La confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 31.

⁷ Honoré de BALZAC, *Le père Goriot* (1835), Paris, Gallimard (Folio), 1971, p. 128 (I).

⁸ *Ibid.*, p. 363 (IV). L'enterrement de Goriot trouvera un écho dans celui de Lucien de Rubempré, après son suicide : même cimetière, Le Père Lachaise, une suite réduite. Signe de la permanence d'un Mal généré par la société parisienne. (Honoré de BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Paris, Gallimard (Folio), 1973, p. 634 (IV).

l'hypocrisie que Rastignac se prépare à affronter à l'excipit du roman. Ce *Roi Lear* balzacien, par le vide des voitures, disparaît donc du souvenir humain ainsi qu'une autre victime balzacienne de son époque, l'ex-colonel Chabert, floué par son épouse ; la perte de cette dernière, de sa fortune et de son titre, la négation de son passé d'officier de Napoléon sont les marques de la volonté de l'effacement de l'époque impériale par la France de la Restauration ; c'est ce qu'exprime, dans les dernières pages du roman, Chabert, abandonné dans un hospice :

– Pas Chabert ! pas Chabert ! je me nomme Hyacinthe [...]. Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle¹...

La plus célèbre, la plus saisissante des figures de héros souffrant, non pas de la perte des illusions mais plutôt du Mal infligé par la société aux faibles et aux démunis, aux exclus, est Jean Valjean ; le destin du héros hugolien des *Misérables* accède au mythe par la métaphore de *L'homme à la mer* :

Ô marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! Disparition sinistre du secours ! Ô mort morale² !

À ce Mal social répondent des incarnations du Bien, Jean Valjean-Monsieur Madeleine agit, à Montreuil, en chef d'entreprise philanthrope :

Le chômage et la misère étaient inconnus. Il n'y avait pas de poche si obscure où il n'y eût un peu d'argent, pas de logis si pauvre où il n'y eût un peu de joie³.

La figuration du Mal dans la structure même de la société s'inscrit dans une argumentation idéologique plus précise chez Eugène Sue qui ponctue les péripéties vécues par les personnages du *Juif errant* (1844-1845) de plaidoyers contre l'injustice et en faveur d'un fonctionnement moral et harmonieux des ateliers industriels, tel celui de Monsieur Hardy, décrit – un peu trop longuement peut-être – dans la quatorzième partie de ce long roman intitulée *La fabrique*⁴. Vision d'un idéal qui s'apparente – de façon beaucoup moins ambitieuse – aux projets de communautés ouvrières ou de phalanstères du début du siècle, comme ceux de Fourier.

¹ *Id.*, *Le colonel Chabert* (1832), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1973, p. 79.

² Victor HUGO, *Les Misérables* (1862), Paris, Gallimard (Folio), 2017, Livre II, Chap. VIII, pp. 108 & sq.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ Eugène SUE, *Le Juif errant* (1844-1845), Paris, Robert Laffont (Coll. Bouquins), 1983, pp. 667 & sq (XIV, 1). Chez E. Sue, le Mal est clairement désigné : l'Eglise, dans sa haute hiérarchie, et, tout particulièrement, les Jésuites.

5. *Le Mal aux multiples visages*

Autre incarnation d'une société hypocrite et impitoyable, « grandiose statue du mal et de la corruption¹ », comme le lui écrit Lucien de Rubempré avant son suicide, Jacques Collin, alias Vautrin, alias l'abbé Herrera, se voit attribuer par Balzac les signes du *démoniaque*, il est celui qui parle à l'oreille de l'innocence, qui *s'incarne* véritablement en Lucien et agit par lui, usant des principes et des armes d'une société de la réussite matérielle, soulignant lui-même la présence du Mal chez « un Nucingen qui a été Jacques Collin légalement et dans le monde des écus² » il n'a pas « d'autre ambition que d'être un élément d'ordre et de répression au lieu d'être la corruption même³. » A l'instar du Satan du *Paradis perdu* de Milton (1667), il surgit face à Lucien, « brun de visage, et couturé comme si, dans son enfance, il fût tombé dans le feu. Ce voyageur [...] ressemblait à un chasseur qui trouve une proie longtemps et inutilement cherchée⁴. »

Le motif de l'incarnation se retrouvera dans une figure du roman d'aventures, celle de Sir William dans *Les Exploits de Rocambole* de Ponson du Terrail⁵ ; ce criminel a été, pour châtement de ses crimes, affreusement mutilé ; devenu muet et aveugle, il continue à conseiller, par l'écriture, son successeur, Rocambole. L'incarnation en un être plus jeune est cependant la seule similitude entre ces deux figures du Mal. Le Vautrin balzacien réalise *la porosité des frontières du Bien et du Mal*. Comme l'explique Jérôme Porée : « Le vice se nourrit de la vertu et le malheur [...] puise à la même source que le bonheur. Toute chose, aussi bonne soit-elle par nature, contient le principe de sa perversion⁶. » Ainsi la douleur non feinte de l'ancien forçat, lors de la mort et des funérailles de Lucien – qu'il a aimé sincèrement – fait surgir sa part d'humanité et le transfigure. Au contraire, les méchants de Ponson du Terrail sont *entièrement habités* par le Mal et forment, comme ceux d'Eugène Sue « une série de figures univoques⁷ », à l'image de Philippe de Gonzague et Peyrolles dans *Le Bossu* de Paul Féval⁸ ou des Thénardier de Hugo. Les mutilations infligées aux méchants du roman d'aventures, la cécité pour Le Maître d'école (*Les Mystères de Paris*), la langue coupée et la cécité pour Sir William,

¹ Honoré de BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op.cit.*, p.469 (III).

² *Ibid.*, p.626 (IV).

³ *Ibid.*, p.629 (IV).

⁴ *Id.*, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 583.

⁵ Pierre Alexis de PONSON DU TERRAIL, *Les exploits de Rocambole* (1859), Paris, Robert Laffont (Coll. Bouquins), 1992.

⁶ Jérôme PORÉE, *Le mal, Homme coupable, homme souffrant*, *op. cit.*, p. 84.

⁷ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op.cit.*, p.52.

⁸ Paul FÉVAL, *Le Bossu* (1857), Paris, Librairie Générale Française, 1997.

les isolent définitivement du monde des humains contre lequel ils ne peuvent agir que par l'intermédiaire de leurs créatures, La Chouette pour l'un, Rocambole pour le second. *La délégation de la nuisance* caractérise par ailleurs les personnages dont le statut officiel fait obstacle au Mal commis directement ; Richelieu a ses prolongements de l'ombre, Rochefort et Milady chez Dumas, et chez Vigny Laubardemont et le père Joseph à qui Cinq-Mars lance : « tu marches d'un pas furtif et silencieux dans les ténèbres, tu traverses les murailles pour présider à des crimes secrets¹ ».

Le masque est l'attribut le plus répandu du méchant ; de même que le Satan de Milton, pour empoisonner l'esprit d'Adam et Eve, prend les apparences d'un cormoran, d'un adolescent chérubin puis d'un serpent², les figures humaines du Mal s'emparent des différents visages du monde dans lequel ils évoluent : Han d'Islande, Vautrin, Mordaunt (Dumas, *Vingt ans après*) et touchent quelquefois au ridicule, tel Thénardier lors de sa dernière apparition sous l'identité de « Monsieur Thénard », affublé de « lunettes vertes à double abat-jour de taffetas vert sur les yeux, les cheveux lissés et aplatis sur le front au ras des sourcils comme la perruque des cochers anglais de *high life*³. »

C'est le Rocambole de Ponson du Terrail qui actualise de façon absolue le mythe de Protée ; ce « héros » criminel use – abuse ? – constamment de l'artifice du déguisement face aux méchants (Don José, Zampa, Venture,...) comme aux bons (Baccarat) ; dans ce roman, l'affrontement du Mal et du Bien se traduit par une turbulence de dissimulations, de déguisements prestement enfilés et d'impostures justifiant l'adjectif né du nom du personnage éponyme. Du recours incessant au procédé des fausses identités peut résulter une ambiguïté de la réception : Rocambole, dont le lecteur connaît parfaitement la nature criminelle – il commence à tuer et voler une identité dès les premières pages – pourrait, durant une bonne part du récit, paraître sympathique : il joint une apparence physique agréable à une intelligence subtile et un courage physique réel et, surtout, il affronte et vainc d'autres méchants (Andrée de Chamery, Don José...) alors que les héros positifs qu'il berne affichent une fade crédulité (Fabien d'Asmolles, Roland de Clayet) ; Rocambole préfigure ainsi les bandits sympathiques et autres « gentlemen cambrioleurs » du début du XX^e siècle. Le masque dissimule ainsi l'univocité du Mal et les héros positifs ont, eux aussi, souvent recours à la fausse identité : Rodolphe de Gerolstein, Edmond Dantès, Lagardère, Sicognac...

¹ Alfred de VIGNY, *Cinq-Mars*, *op.cit.* p. 439 (II, 25).

² John MILTON, *Paradise Lost* [1667], *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Paris, Gallimard, 1995, pp. 112, 122 & 235.

³ Victor HUGO, *Les Misérables*, *op.cit.*, p. 1233 (Cinquième partie, IX, 4).

6. *Peut-on guérir du Mal ?*

Le triomphe du Bien sur le Mal n'efface pas toute possibilité de *rédemption* : dans *La Fin de Satan* de Victor Hugo, à l'ange qui lui demande « Laisse-moi mettre l'homme en liberté [...] / Laisse-moi foudroyer l'infâme tour du mal ! » le prince du Mal répond : « Va¹ ». Le policier Javert, archétype hugolien du policier implacable, est l'incarnation la plus obsédante, dans *Les Misérables*, du Mal social et de la justice de la peine ; son surgissement, lors de chaque tentative de rédemption de l'ancien forçat, rappelle incessamment l'impossibilité pour « Un homme à la mer » de regagner le navire. Quand le policier réalise qu'il ne peut plus incarner la loi, car *il a désobéi en sauvant Valjean*, il perd toute raison de vivre : « Il se cherchait et ne se trouvait plus² ». Sa rédemption, son franchissement des limites du Bien et du Mal, s'opère au-delà de la disparition du personnage, au-delà de la diégèse, et s'épanouit dans le champ même de la réception du lecteur. Sa victime, Valjean, doit-elle être rachetée ? L'ancien forçat, figure de l'abnégation et du don de soi, s'est échappé de l'univers du Mal mais il ne parvient jamais – aux yeux des autres personnages, jusqu'à sa mort aux tonalités christiques – à intégrer totalement le monde du Bien. Pour Marius, « C'était le réprouvé. C'était le forçat³. » La rédemption romanesque peut ne s'obtenir qu'au prix du sang versé⁴, celui du Chourineur, ancien assassin dans *Les Mystères de Paris* qui meurt, percé d'un coup de couteau en voulant protéger Rodolphe de Gerolstein : « J'ai tué...d'un coup de couteau...je meurs d'un coup...de...couteau⁵. » Il est en effet difficile pour le personnage dont le Mal social prend possession d'échapper définitivement à la damnation des bas-fonds et l'ange Liberté n'obtient pas toujours « que l'affreux passé dans les ténèbres roule⁶ ». L'impossible rédemption est bien sûr le lot des victimes de l'infamie suprême, les prostituées qui, ayant « vécu dans la fange de la Cité⁷ », ne peuvent connaître de véritable rachat que par l'apothéose de leur fin, celle de Fantine, « l'entrée dans la grande lueur »⁸, et celle de Fleur-de-Marie – au surnom oxymorique – morte après son entrée au couvent, de ne pouvoir révéler ce qu'elle juge

¹ Victor HUGO, *La Fin de Satan* (1886), Paris, Gallimard, 1984, pp. 240-241.

² *Id.*, *Les Misérables*, *op.cit.*, p.1137 (Cinquième partie, III, 12).

³ *Ibid.*, p. 1212 (Cinquième partie, VII, 2).

⁴ Comment lire l'élimination par Athos de Mordaunt, le fils de Milady, dans *Vingt ans après* ; est-ce une tentative de rachat de l'exécution de la mère par le sang du fils versé en pleine Manche, dans une eau purificatrice ?

⁵ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, *op.cit.*, p. 1155 (X, 3).

⁶ Victor HUGO, *La Fin de Satan*, *op.cit.*, p. 240.

⁷ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, *op.cit.*, p. 1189 (Épilogue, 5).

⁸ Victor HUGO, *Les Misérables*, *op.cit.*, p. 278 (Première partie, VIII, 5).

inavouable : « la dégradation qui a flétri à tout jamais (son) avenir¹. » Ces personnages périssent donc d'une *dégradation* qui leur est infligée par une société – sa justice et sa police – où règne l'hypocrisie ; la mort ne vient pas ponctuer le Mal qu'ils auraient commis mais celui qu'ils ont *souffert*.

Tout autre est le destin de certains « méchants » des romans de cape et d'épée : Rochefort, agent de Richelieu dans *Les Trois Mousquetaires* est devenu un des meilleurs amis de d'Artagnan au début de *Vingt ans après*. Le temps apaise certaines passions politiques et les méchants du drame de l'Histoire changent de rôle et de costume. Ce traitement théâtral du romanesque apparaît clairement dans *Le Capitaine Fracasse*, « roman comique » – selon l'acception du XVII^e siècle – de Théophile Gautier². Une des multiples figures du mythe littéraire de Dom Juan, *grand seigneur méchant homme*³, le duc de Vallombreuse est le reflet négatif de Sicognac ; ce dernier est gentilhomme, ruiné, mais réalise les idéaux de la noblesse, alors que le premier est riche mais déshonore son nom et ces mêmes idéaux par son comportement, ses tentatives malheureuses de conquérir Isabelle et d'éliminer physiquement Sicognac-Fracasse. Vallombreuse est proprement le *méchant rival* de l'imagerie du théâtre itinérant illustré dans le roman de Gautier. Contrairement à son illustre archétype, il connaîtra la rédemption par une *mort initiatique* qui le fera passer du monde du Mal en celui du Bien ; en effet, les blessures que lui inflige Sicognac amènent l'évanouissement, suivi de la guérison, puis de la réconciliation avec le héros du roman, lequel a recouvré sa fortune ; un épilogue qui met en scène la réhabilitation des valeurs aristocratiques. Le combat du bon contre le méchant n'est-il pas, dans le roman, le sujet d'une comédie ? Au dénouement, chacun reprend son véritable rôle : Sicognac abandonne son masque de Fracasse, Vallombreuse celui du méchant, Isabelle redevient la comtesse de Lineuil, sœur de ce dernier et le décor du château de la Misère a été remplacé par celui du Bonheur. Changement de costumes et de décors, mais pas de personnages, scène finale. L'affrontement du Bien et du Mal disparaît donc avec la tension qui opposait le héros et sa classe sociale.

¹ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, *op.cit.*, p. 1200 (Épilogue, 7).

² Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse* (1861-1863), Librairie Générale Française 1985.

³ Le personnage et le discours du père de Vallombreuse, qui surgit sur la scène de bataille, ne sont pas sans rappeler ceux de Dom Louis dans la scène 4 de l'Acte IV de la pièce de Molière.

7. *Mal et sauvagerie*

L'affrontement se manifeste également quand

le héros quitte soudain, volontairement ou non, son monde familier, pour se retrouver projeté dans un univers différent dont l'ensemble des spécificités – dangers, violence, hasard, irrationnel, étrangeté des êtres et des choses – s'oppose à l'univers quotidien¹

Cet « univers différent » peut s'articuler à un espace géographique peu éloigné de celui du lecteur, tel les bas-fonds des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue qui déclenchent le dépaysement social. Balzac nous propose aussi des portraits de chouans ou de paysans fortement marqués d'animalité, ainsi celui de Marche-à-terre : « Cet individu, homme trapu, large des épaules, lui montrait une tête presque aussi grosse que celle d'un bœuf, avec laquelle elle avait plus d'une ressemblance² », ou du père Fourchon : « Ses yeux, trop petits pour son énorme visage, inclinés comme ceux du cochon, exprimaient à la fois la ruse et la paresse³ ». Ce paradigme de l'animalité et de la laideur inscrit délibérément les chouans et les paysans dans un espace d'autant plus menaçant qu'il est proche géographiquement de celui du parisien Blondet dont la narration adopte le point de vue :

– Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il ? se disait Blondet pris de curiosité. Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore⁴ !...

La campagne – bretonne et insurgée⁵ ou bourguignonne – est donc l'espace du *sauvage*, de *l'autre*, où va se déchaîner la violence du Mal. Les paysans qui vivent autour des terres du général Montcornet, pillent ses bois et tuent son garde-chasse pour le forcer à quitter le pays. Cette image sans nuance de la paysannerie – contrastant avec celle, édifiante, de George Sand dans *La Mare au Diable* (1846) – ce choix du « culte de la laideur physique et morale⁶ », lié, selon Claude Millet, à un certain romantisme, s'accompagnent, chez Balzac, de remarques redondantes, inspirées par la lecture de la littérature d'outre-Atlantique :

là, le génie de la civilisation moderne s'effraie de pénétrer à travers d'immenses forêts primordiales. Une incroyable férocité, un entêtement brutal, mais aussi la foi du serment ; l'absence complète de nos lois, de nos mœurs, de notre habillement, de nos monnaies nouvelles, de notre langage, mais aussi la simplicité patriarcale et d'héroïques vertus s'accordent à rendre

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures*, *op.cit.*, p. 39.

² Honoré de BALZAC, *Les Chouans*, *op.cit.*, p. 34 (1).

³ *Id.*, *Les Paysans* (1855), Paris, Librairie Générale Française, 1968, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p.50.

⁵ Pour Pierre Barbéris la fonction de Marche-à-terre est « essentiellement symbolique » ; « la description que donne Balzac de ce personnage c'est-à-dire l'énonciation plutôt que l'énoncé, le fait surgir dès l'abord comme la Bretagne personnifiée et non comme simple protagoniste personnel et indetifiable [...] ». (Pierre BARBÉRIS, *Roman historique et roman d'amour, Lecture du « Dernier Chouan »*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France, Le Roman Historique*, mars-juin 1975, 75^{ème} année, n°2-3, p. 299.

⁶ Claude MILLET, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 267.

les habitants de ces campagnes plus pauvres de combinaisons intellectuelles que ne le sont les Mohicans et les Peaux rouges de l'Amérique septentrionale, mais aussi grands, aussi rusés, aussi durs qu'eux¹.

L'auteur des *Paysans* réitère sa référence à Fenimore Cooper par le regard de Blondet sur le père Fourchon : « – Voilà les Peaux-Rouges de Cooper [...] il n'y a pas besoin d'aller en Amérique pour observer des sauvages². » Eugène Sue revendique lui aussi l'ambition de « mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper³. » On se souvient en outre que Dumas fera publier *Les Mohicans de Paris* (1854-1855)⁴, référence plus qu'évidente à l'auteur américain du *Cycle de Bas-de-cuir* (1823-1841). L'espace nord-américain occupera une place non négligeable dans la multiplicité des cadres spatiaux de Verne, initialement grand lecteur de Cooper⁵. La lecture des « sauvages peuplades » par Sue peut paraître pour le moins schématique : l'opposition entre le Bien et le Mal épouse, pour ce qui est du *Dernier des Mohicans*, le système des alliances entre les ennemis – Anglais et Français – et diverses tribus indiennes ; ces alliances conduisent à une violence qui culmine lors du massacre des occupants de Fort William-Henry – hommes, femmes et enfants – par les Hurons alliés à Montcalm⁶. La violence des Hurons se nourrit ici de celle qui oppose les deux puissances colonisatrices. Par ailleurs, Cooper n'attribue aucune légitimité à la conquête de l'homme blanc, à son avance inexorable vers l'ouest ; au contraire, par le regard du personnage de trappeur qui traverse tout le cycle, Nathaniel Bumppo, dit « Bas-de-cuir », dit « Natty », dit « Œil-de-Faucon », le narrateur déplore – tout en admettant sa fatalité – la destruction de la forêt et de la prairie originelle : « Je suis las de vivre dans un endroit où depuis le matin jusqu'au soir je n'entends à mes oreilles que le bruit de la hache et du marteau⁷ ». L'espace de la sauvagerie, du *wilderness*, peut être celui d'une violence qui échappe aux lois de la civilisation européenne mais pas celui du Mal. Le héros coureur des bois, qui donne son surnom au cycle de Bas-de-cuir, « renvoie à une sagesse véritable du monde sauvage qui emprunte aux poncifs du rousseauisme⁸ ». Si l'ennemi est le Français dans *Le Dernier des Mohicans*, il peut s'incarner

¹ Honoré de BALZAC, *Les Chouans*, *op.cit.*, p. 39 (1).

² *Id.*, *Les Paysans*, *op.cit.* p. 51.

³ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, *op.cit.*, p. 35 (I, 1).

⁴ Certains personnages de ce roman révèlent de curieuses similitudes avec ceux des *Mystères de Paris* de Sue.

⁵ « Je ne me suis jamais lassé de Fenimore Cooper ; certains de ses romans méritent l'immortalité » ; entretien avec Marie A. Belloc, paru sous le titre *Jules Verne at home* dans *The Strand Magazine* (février 1895), dans *Entretiens avec Jules Verne*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Michel MARGOT, Genève, Slatkine, 1998, p. 105.

⁶ James Fenimore COOPER, *Le Dernier des Mohicans* (1826), traduction par A.J.B. Defauconpret, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, Chapitre XVII.

⁷ *Id.*, *Les Pionniers* (1823), Traduction par A.J.B. Defauconpret, Paris, UGE (Coll. 10/18), 1994, p. 509.

⁸ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op.cit.*, p. 326.

dans l'Anglais dans les fictions d'Alfred Assolant comme *Les Aventures du Capitaine Corcoran* (1867) dont le héros éponyme, aventurier malouin, s'allie à un souverain hindou pour défendre son indépendance contre le colonisateur britannique¹. Citons aussi un court roman de Dumas, peu connu, *Le Capitaine Paul*² (1838), dont le titre désigne un corsaire français qui affronte les navires anglais pour le compte de la jeune république américaine. La géopolitique contemporaine n'est pas absente des affrontements guerriers du roman d'aventures.

8. *Ambiguïté de la vision de l'homme noir*

Au-delà des rivalités historiques entre nations, le roman du XIX^e siècle, quand il transporte le lecteur au-delà des mers – et ce sera un des paradigmes majeurs de l'univers de Verne – dessine une représentation de *l'altérité*. Le regard sur *l'autre*, au siècle précédent, était la source, chez les philosophes des Lumières, d'une dénonciation commune d'un Mal absolu : l'asservissement de l'être humain et, notamment, parce que la traite négrière se développait librement, l'asservissement des Africains. *De l'esprit des lois* de Montesquieu (1748), *Candide ou l'optimisme* de Voltaire (1759), *Du contrat social* de Rousseau (1762), pour ne citer que les plus célèbres, le Mal de l'esclavage fait l'objet de la condamnation la plus virulente³. Contraire aux « droits de l'humanité⁴ », l'esclavage sera aboli le 4 février 1794⁵. Le récit du nègre du Surinam⁶ comme la défense ironique des positions esclavagistes par Montesquieu⁷ ont-ils trouvé des prolongements chez les écrivains du début du XIX^e siècle ? Quelle a été la part de l'affirmation du Bien, la liberté des individus contre la permanence de l'esclavage ? Une première remarque : l'homme africain noir, en ces premières décennies du XIX^e siècle, est représenté, le plus souvent, indirectement, non en tant qu'habitant d'un continent exploré

¹ Le motif de l'Inde comme espace oriental d'une lutte contre l'Angleterre menée par d'anciens officiers de Napoléon est également présent dans *Le Juif errant de Sue* et *Les Mohicans de Paris* de Dumas, sous les traits, respectivement, des généraux Simon et Lebastard.

² Alexandre DUMAS, *Le Capitaine Paul* (1838), Paris, Gallimard, 2017.

³ Nous nous devons de mentionner la prise de position doublement remarquable comme Républicaine et comme femme, au sein d'une Révolution masculine où elle perdra la vie, d'Olympe de Gouge dans sa pièce *Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs* (1785) aux accents un peu naïfs mais qui, contrairement à *L'Île des esclaves* de Marivaux (1725), ne transpose pas le thème dans une antiquité aux couleurs contemporaines.

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du Contrat social* (1762), Paris, Editions Sociales, 1971, Chapitre IV, p. 61.

⁵ Mais rétabli par Napoléon sous le Consulat. La traite sera interdite en 1815 mais l'esclavage lui-même ne sera définitivement aboli qu'en 1848.

⁶ VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme* (1759) dans *Romans de Voltaire*, Paris, Gallimard (Le Livre de Poche), 1961, Chapitre XIX, pp. 197-198.

⁷ MONTESQUIEU, *De l'Esprit des lois*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, Tome 1, Livre XV, pp.389-406.

principalement par ses marges côtières (il n'est pas encore venu, le temps des découvreurs chers à Jules Verne) mais comme un être *déporté* au-delà des mers. Le Noir, c'est l'esclave.

Le jeune Hugo, dans *Bug-Jargal*, condamne, par la voix de son narrateur interne, d'Auverney, la condition des esclaves de Saint Domingue et la dureté de certains maîtres : « Je vous avouerai que la triste condition des esclaves était encore aggravée par l'insensibilité de leur maître¹ », mais il ne plaide pas pour l'abolition de l'esclavage, au contraire, sa position sur ce sujet semble en retrait sur les celle des abolitionnistes français (Nous soulignons) :

Il m'arriva une seule fois de prendre une part un peu vive à un débat sur les affaires du jour. C'était à l'occasion de *ce désastreux décret* du 15 mai 1791, par lequel l'Assemblée nationale de France admettait les hommes de couleur libres à l'égal partage des droits politiques avec les blancs. Dans un bal donné à la ville du Cap par le gouverneur, plusieurs jeunes colons parlaient avec véhémence sur cette loi, qui blessait si cruellement l'amour-propre, *peut-être fondé*, des blancs².

Nous sommes encore loin de l'écrivain homme politique exilé qui prendra, en 1859, la défense de l'abolitionniste américain John Brown, lors de sa condamnation à mort³. En revanche, les couleurs de la sauvagerie sont employées délibérément pour peindre la révolte des esclaves noirs et mulâtres, le roman se transformant parfois, selon Léon Hofmann, en « véritable catalogue d'horreurs commises par les noirs sur les blancs⁴. » Le personnage de *Bug-Jargal*, un des chefs des esclaves noirs révoltés – mais qui sauve la vie de d'Auverney – désigne l'ambiguïté de la représentation par le tout jeune écrivain monarchiste d'un système esclavagiste générateur de violence. Le roman propose une esquisse de fraternisation sans lendemain entre les deux hommes (D'Auverney est le narrateur) :

Il me tendit la main et ajouta :

– Frère, es-tu content ?

Je le serrai de nouveau dans mes bras ; je le conjurai de ne plus me quitter, de rester avec moi parmi les blancs ; je lui promis un grade dans l'armée coloniale. Il m'interrompit d'un air farouche.

– Frère, est-ce que je te propose de t'enrôler parmi les miens⁵ ?

L'amour du métis Bug-Jargal pour la jeune créole Marie est un amour impossible, et selon Franck Laurent,

s'il n'est pas maudit, [...] n'en est pas moins tragique : il n'a littéralement aucun sens dans une société qui ne connaît, y compris et surtout entre les sexes, que les rapports de domination et d'aliénation maxima produits par l'esclavage⁶.

¹ Victor HUGO, *Bug-Jargal*, *op. cit.*, p. 37 (4).

² *Ibid.*, pp. 42-43 (5).

³ Victor HUGO, *Choses vues, 1849-1869*, Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 347 (octobre 1859).

⁴ <Léon HOFMANN, *L'Idéologie de Bug-Jargal*, compte-rendu de la communication au groupe Hugo du 25 mai 1989 (groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/89-05-25Hofmann.pdf).>

⁵ Victor HUGO, *Bug-Jargal*, *op. cit.*, p. 230 (56).

⁶ Franck LAURENT, *Victor Hugo : Espace et Politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 34-35.

Pourtant cet amour prouve

[que] ce noir n'est pas un esclave, pas même un esclave révolté ; [...]. Il incarne l'idéal de la noblesse : une autorité hors domination et qui, pour le Hugo d'alors, vaut sans doute autant dans les rapports intimes que dans les rapports sociaux et politiques¹.

Les contextes géographique et politique du roman de Dumas, *Georges* (1843), présentent plus d'une similitude avec ceux de *Bug-Jargal* : insularité (L'île Maurice), grandes plantations et esclavage. Si les propriétaires d'esclaves sont français, l'île est devenue colonie britannique. Le héros éponyme, le mulâtre² Georges Munier, combat les préjugés qui veulent l'empêcher d'épouser une jeune créole, sans confondre toutefois sa destinée avec celle des esclaves noirs de l'île : « ces blancs qui me menacent et me méprisent, ces blancs qui veulent me fouetter comme un nègre marron, ces blancs seront à mes pieds³. » Son père, grand propriétaire, possède lui-même 200 esclaves et, en sa compagnie, Georges négocie l'achat d'esclaves à son frère Jacques, capitaine négrier. Il ne prend la tête d'une révolte servile que pour se venger d'un affront ; celle-ci échoue parce que les Noirs, décrits comme des êtres versatiles, abandonnent le combat pour une beuverie généralisée. La revendication de l'égalité – au sein d'une société cloisonnée – ne vaut que pour le héros, le mulâtre Georges, méprisé par les colons blancs. L'esclavage n'est jamais remis en cause. De même, la nouvelle de Mérimée, *Tamango* (1829), qui raconte une révolte d'esclaves sur un navire négrier, n'exprime aucune remise en cause du Mal de l'esclavage. Tamango est un chef africain, lui-même trafiquant d'esclaves, dont la révolte s'achève piteusement. Pas de héros positif, nul n'est épargné par le grotesque et la dérision, équipage, commandant négrier, Africains. Une représentation ironique et désabusée de la traite, soutenue par l'emploi du discours indirect libre.

La vision de l'homme noir, dans les romans et la nouvelle cités est évidemment déformée par le contexte récurrent dans lequel celui-ci apparaît : l'asservissement, rouage essentiel d'un système économique – les grandes plantations coloniales – éloigné du territoire français lui-même. Le discours contre le crime de « lèse humanité » comme le nommait Victor Schœlcher, n'est pas, dans ces fictions, aussi net et tranché que dans les écrits des penseurs du XVIII^e siècle. L'ouverture de l'espace romanesque au monde entier, qui favorisera le succès du roman d'aventures en général et de l'imaginaire vernien en particulier, déterminera une vision plus nuancée de l'Autre, même si elle n'inscrit pas systématiquement ce dernier loin s'en faut – dans la sphère du Bien.

¹ *Ibid.*

² La personne de Dumas lui-même n'est pas absente de la construction romanesque de ce héros.

³ Alexandre DUMAS, *Georges* [1843], Paris, Gallimard (Folio), 1974, p. 303 (XVIII).

Chapitre 2

Un siècle postrévolutionnaire marqué par le conflit des idéologies et des valeurs

Peu après le début de la seconde partie du XIX^e siècle, Jules Verne choisit de rejoindre les rangs des auteurs de romans d'aventures par la rédaction de *Cinq Semaines en ballon*. Nous verrons que son imaginaire adoptera, plus ou moins franchement, les modes narratifs et les motifs d'autres genres et sous-genres, tels les récits fantastique et policier. Le foisonnement de son œuvre romanesque est lié en partie à la nature d'un lectorat de destination bien défini : l'enfant écolier *et* sa famille. Or, en ce siècle où le procureur Pinard requiert contre Flaubert, Baudelaire et Sue – qui s'adressent à un public adulte –, l'écriture pour la jeunesse ne saurait faire l'économie d'une attention scrupuleuse aux valeurs morales dominantes qui parcourent la société française. Le siècle de Jules Verne est celui de la révolution industrielle, des profondes mutations sociales et politiques ; c'est aussi celui des ingénieurs, des marins, des explorateurs qui arpentent le globe – et préparent la colonisation. Si le territoire et la société français sont presque absents des récits de Verne, ses héros – et anti-héros – sont des figures de référence du monde de l'aventure proposé aux jeunes lecteurs de feuilletons. Le Bien et le Mal ne sont donc pas de pures notions issues exclusivement des navires, des jungles ou des déserts de glace, et ils sont placés au centre même de la relation entre le roman et le lecteur qui, selon H.R. Jauss,

peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la perception esthétique. L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne¹.

Si les trois passagers de l'obus de la Columbiad, à la fin de *De la Terre à la Lune*, parviennent à échapper à l'attraction terrestre, l'imaginaire de l'auteur reste lié au mouvement général des idées qui parcourent le siècle, comme le souligne Marthe Robert :

L'histoire – réelle ou idéale, passée ou présente ; la morale – depuis la plus haute jusqu'au conformisme banal et à l'obéissance aux mœurs ; la vérité – religieuse, philosophique, métaphysique –, toutes ces catégories extra-littéraires deviennent autant de « tribunaux » devant lesquels le roman est sans cesse traduit²...

¹ Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

² Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p.27.

Le religieux occupe une place déterminante dans la réception des œuvres littéraires au XIX^e siècle.

1. Déchristianisation et renouveau

Ce XIX^e siècle postrévolutionnaire voit naître et s'intensifier, au cours des décennies, une tension entre deux systèmes idéologiques, le catholicisme d'une part et les idéaux républicains et laïques d'autre part. Si cette tension n'a pas suscité d'affrontements significatifs, comme ce sera le cas lors des lois de séparation des Églises et de l'État, elle s'est cristallisée dans un espace polémique, celui de la construction du système éducatif national.

La société française, à l'aube du XIX^e siècle, connaît une réelle déchristianisation, en particulier au sein des élites bourgeoises qui restent perméables aux idées des Lumières. La constitution civile du clergé qui a divisé le monde catholique durant les années révolutionnaires n'est pas étrangère à ce recul de la foi et de la pratique catholique.

Des pans entiers de la société échappent à l'influence de l'Église : l'armée et les acquéreurs de biens nationaux sont hostiles, la bourgeoisie est majoritairement voltairienne. La déchristianisation active de l'An II a transformé en déserts religieux les régions les moins pratiquantes¹.

Le renouveau de la foi et la reconquête catholique se nourrissent, entre autres, des idées et de l'action de Félicité Lamennais (1782-1854) ; le prêtre breton, pamphlétaire ultraroyaliste au début, s'oriente vers un catholicisme libéral et social ; il manifeste sa méfiance envers l'épiscopat gallican et l'alliance du trône et de l'autel. Cette hostilité ultramontaine aux compromissions politiques conduit à la condamnation de ses doctrines par le pape en 1832. Il convient de noter que cette époque (la Restauration, puis la monarchie de Juillet) de la contribution des idées de Lamennais au renouveau catholique est aussi celle du développement du romantisme littéraire. Lamartine, Hugo et Vigny "collaborent occasionnellement au périodique mennaisien *L'Avenir*"². Par la suite, le courant de pensée de Lamennais évolue vers un catholicisme social, comme le démontre Paul Bénichou qui souligne « ...l'ampleur d'une

¹ Xavier de MONTCLOS, *Histoire religieuse de la France*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 1988, p. 95.

² Gérard CHOLVY & Yves-Marie HILAIRE (direction), *Histoire religieuse de la France- 1800-1880*, Toulouse, Editions Privat, 2000, p. 88.

courbe qui conduit des régions extrêmes de la contre-révolution catholique jusqu'aux frontières, finalement franchies, de l'humanitarisme laïque¹ »

Les héritiers du prêtre breton suivent deux voies assez divergentes : un catholicisme libéral et social d'une part, une tendance plus intransigeante d'autre part, renforcée dans l'opinion par les crises politiques de 1848-1851². La France catholique, animée par le renouveau de la piété christique et du culte marial, représente donc une part déterminante de l'opinion publique ; de 1830 à 1878 les effectifs des divers clergés passent de 80000 à 215000³.

2. *Morale laïque et enseignement*

L'enseignement est le terrain sur lequel les porte-parole de cette France catholique affrontent, pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, les concepteurs d'une morale républicaine et laïque. Cette morale a comme racines le rationalisme des Lumières qui a trouvé de nombreux interprètes pendant la période révolutionnaire ; elle est liée à la critique d'une raison révélée, comme le précise Laurence Loeffel :

Il s'agit en somme d'épurer la religion de tous ses aspects surnaturels pour n'en conserver que l'essence naturelle et universelle, ce qui la rend accessible par la seule lumière de la raison et de la conscience⁴.

Par ailleurs, les penseurs républicains, pour une partie d'entre eux, ont pu être sensibles aux tendances déiste et théiste qui cherchaient « à unir la morale et la religion dans une sorte de catéchisme naturel de la conscience humaine⁵ ». Le principe de laïcité qui anime ces réflexions vise à « établir les principes d'une morale pour tous, croyants ou non-croyants⁶. » Ainsi, plutôt que de nier la foi et la religion, on combat le cléricalisme. Mais la progression de la morale laïque est indissociable de la mise en place, au cours du XIX^e siècle, d'une école d'État. C'est François Guizot (1787-1874), ministre de l'instruction publique sous la monarchie de Juillet, qui, par la loi du 28 juin 1833, établit les bases d'un système scolaire sous contrôle étroit de

¹ Paul BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 121.

² Gérard CHOLVY & Yves-Marie HILAIRE, *op.cit.*, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ Laurence LOEFFEL, *La Question du fondement de la morale laïque sous la III^e ème République (1870-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 9

l'État : l'instruction primaire « comprend nécessairement l'instruction morale et religieuse¹ » (Article 1) et l'instituteur, dans chaque commune, est surveillé étroitement par le maire et le curé, entre autres (Titre IV, Article 17²). Dans sa circulaire aux instituteurs du 17 juillet 1833, Guizot tient à rappeler que « partout où l'enseignement primaire a prospéré, une pensée religieuse s'est unie, dans ceux qui le répandent, au goût des lumières et de l'instruction³. » Sous la Seconde République, la *Loi du 15 mars 1850 relative à l'enseignement*⁴, appelée communément « Loi Falloux » du nom du ministre de l'instruction publique et des cultes alors en exercice, confirme le rôle de « surveillance » et de « direction morale » confié au clergé au sein de toutes les instances, du Conseil supérieur de l'instruction au niveau communal⁵.

La chute du Second Empire, l'avènement et la consolidation de la Troisième République favorisent la mise en place d'une école laïque ; la *Loi du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire*, en particulier, fait disparaître l'enseignement religieux des programmes et de l'enceinte de l'école (Art 1)⁶ ; bien plus, l'enseignement religieux est facultatif dans les écoles privées⁷. Les instituteurs ne sont plus soumis au contrôle du clergé. Le ministre Jules Ferry, à l'origine de cette loi, précise à leur intention dans sa lettre du 17 novembre 1883 : « L'instruction religieuse appartient aux familles et à l'église, l'instruction morale à l'école⁸. » Il prône l'enseignement d'une morale humaniste et universelle :

...avant de proposer à vos élèves un précepte, une maxime quelconque, demandez-vous s'il se trouve à votre connaissance, un seul honnête homme qui puisse être froissé de ce que vous allez dire. [...]...ce que vous allez communiquer à l'enfant, ce n'est pas votre propre sagesse, c'est la sagesse du genre humain, c'est une de ces idées d'ordre universel que plusieurs siècles de civilisation ont fait entrer dans le patrimoine de l'humanité⁹.

La volonté des initiateurs de l'enseignement laïque et obligatoire d'instaurer une instruction morale et civique solide favorise une floraison de publications à partir des années 1880 ; mais déjà, sous l'éphémère Seconde République, Jean Macé (1815-1894) avait rédigé son *Petit catéchisme républicain*. Le garde national de 1848, le futur directeur – aux côtés de

¹ Eugène BROUARD, *Essai d'histoire critique de l'instruction primaire en France : de 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1901, p. 26.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Circulaires et instructions officielles relatives à l'instruction publique (années 1831-1839)*, Tome 2, Paris, Typographie de Jules Delalain, Imprimeur de l'Université de France, 1865, p. 126.

⁴ Eugène BROUARD, *Essai d'histoire critique de l'instruction primaire en France : de 1789 jusqu'à nos jours op.cit.*, p. 83.

⁵ Cette subordination de l'instituteur au curé de la commune est mise en scène au chapitre VI de *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert (Paris, le Livre de Poche, 1959).

⁶ Edmond DETOURBET, *La Loi du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire obligatoire, commentaires, exposé de doctrine, jurisprudence, formules*, Paris, Librairie administrative Berger-Levrault et Cie, 1884, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ Paul ROBIQUET, *Discours et opinions de Jules Ferry* (Tome IV), Paris, Armand Colin, 1896, p. 259.

⁹ *Ibid.*, pp. 261-262.

P.J. Hetzel – du *Magasin d'Education et de Récréation* (1864), le futur fondateur de la Ligue de l'Enseignement (1866), y professe la foi républicaine sur le mode des questions et réponses.

La même année 1848, dans son *Manuel républicain de l'Homme et du Citoyen*, Charles Renouvier (1815-1903) prône l'épanouissement de l'individu, par la fraternité et la justice, au sein d'une société :

De même qu'il faut que chacun de nous soit juste et charitable envers ses frères, de même il faut que ceux qui ont un pouvoir sur tous les hommes et qui veulent les conduire soient justes et charitables envers tous les hommes¹.

La morale républicaine de Renouvier, dans sa vision humaniste, dépasse les frontières de la jeune république de 1848 car le philosophe y défend des principes anti-esclavagistes et le droit de l'esclave à « revendiquer sa liberté, même par la violence² » ainsi que les « devoirs de la République française envers les peuples opprimés³. » Dans le *Catéchisme* de Macé comme dans le *Manuel* de Renouvier, si les Églises sont absentes, le sentiment religieux n'est pas nié et fonde même les principes républicains chez le premier :

D. Sur quoi se fonde l'Égalité ?

R. Sur ce principe que c'est le même Dieu qui fait tous les hommes.

[...]

D. Sur quoi se fonde la Fraternité ?

R. Sur le même principe que l'Égalité. Nous devons tous nous aimer comme des frères, étant tous les enfants du même Dieu.

D. Une République démocratique fondée sur la Liberté, l'Égalité, la Fraternité, n'est donc autre chose que la loi de Dieu ?

R. Ceci est clair⁴.

Quant à l'auteur du *Manuel*, il annonce que :

Le temps est venu où la morale, enseignée jusqu'ici dans les églises au nom de Jésus Christ, doit entrer dans les assemblées des hommes qui font des gouvernements et des lois⁵.

Trente-quatre ans plus tard, la loi du 28 mars 1882 affirme, dès l'article premier, l'obligation d'un « enseignement moral et civique⁶ ». Les publications à visée pédagogique sont donc nombreuses ; citons en particulier l'*Instruction morale et civique à l'usage de l'enseignement primaire* de Jules Steeg (1882), l'*Instruction civique à l'école* de Paul Bert (1883) et le monumental *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* de Ferdinand Buisson (1887-1888). Parmi les principes récurrents de ces discours pédagogiques, le *libre arbitre* de l'homme y est réaffirmé, par exemple par Buisson :

¹ Charles RENOUVIER, *Manuel républicain de l'Homme et du Citoyen*, Paris, Pagnerre, 1848, p.8

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Jean MACÉ, *Petit catéchisme républicain*, Paris, Garnier frères, Libraires, 1848, pp. 5-6.

⁵ Charles RENOUVIER, *Manuel républicain de l'Homme et du Citoyen*, *op.cit.*, p. 8.

⁶ Edmond DETOURBET, *La Loi du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire obligatoire, commentaires, exposé de doctrine, jurisprudence, formules*, *op.cit.*, p.9.

Nous sentons que nous sommes libres, c'est-à-dire que nous pouvons choisir entre tel ou tel motif d'action, vouloir ou ne pas vouloir, et cela suffit pour établir notre responsabilité¹.

ou par Jules Steeg : « L'homme est libre, il peut choisir à son gré le bien ou le mal². ». Steeg détaille, dans la suite de son ouvrage, les vertus et valeurs morales auxquelles les enfants des écoles doivent être familiarisés : *le devoir*³, *la tempérance*⁴, *la conservation de soi*⁵, *le courage*⁶, *le respect de la vie d'autrui*⁷ ; comme chez Renouvier en 1848 l'esclavage est évoqué et condamné ce qui permet de convoquer des *exempla* issus de l'histoire récente des États-Unis : « l'honnête président Abraham Lincoln qui a eu l'honneur d'attacher son nom à cette mesure de justice et d'humanité⁸ » et John Brown⁹. Sont condamnés : *le mensonge*, *la supercherie*, *la dissimulation*, *l'hypocrisie*¹⁰ et *la calomnie*¹¹ ; les leçons de morale de ce type de manuel s'accompagnent évidemment d'un apprentissage lexical. Steeg traite également des « devoirs religieux », de l'existence d'une « force cachée », une « raison suprême », un « auteur mystérieux de tout ce qui existe » et que « nous appelons Dieu ». Cependant ce devoir religieux s'exerce *en dehors de toute église et de tout culte* :

Tous ces devoirs nous sont personnels et ne regardent qui que ce soit en dehors de nous-mêmes. [...] Tels sont les devoirs généraux de l'homme envers Dieu. Quant aux devoirs spéciaux que prescrivent les diverses religions, ce sont les ministres des cultes ou les livres sacrés reconnus par chaque croyance qui se chargent de les enseigner¹².

Paul Bert ne partage pas cette position de Steeg assez proche du déisme ; dans son *Instruction civique à l'école* il mentionne rapidement l'existence des trois cultes reconnus à l'époque en France¹³ et peint un tableau peu nuancé de la France d'avant la Révolution et du rôle des clergés sous l'Ancien Régime.

¹ Ferdinand BUISSON, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Librairie Hachette et Cie, Tome II, 1888, article *Morale*, p. 1350.

² Jules STEEG, *Instruction morale et civique. L'homme. Le citoyen. À l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Librairie classique N. Fauvé et F. Nathan, 1882, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹ *Ibid.*, pp.90-91. Le nom de l'abolitionniste américain, exécuté en 1859, avait été popularisé par Victor Hugo qui avait pris sa défense.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² *Ibid.*, pp. 123-126.

¹³ Paul BERT, *L'Instruction civique à l'école (Notions fondamentales)*, Paris, Librairie Picard-Bernheim et Cie, 1883, Sixième leçon, *Les cultes*, pp. 95-96.

3. Réaction catholique

L'opposition catholique à cet enseignement moral et civique – et surtout à l'indifférentisme religieux qu'elle y reconnaît – est évidemment virulente et s'exprime à la Chambre, au Sénat, dans des ouvrages et des organes de Presse. Cette opposition s'appuie notamment sur la publication, quelque vingt ans auparavant, du *Syllabus* de Pie IX qui condamne les idéaux laïques issus de la période révolutionnaire ; il s'agit en fait d'une liste de ce que le Vatican nomme « les principales erreurs de notre temps¹ ». Dans cette liste de quatre-vingts « erreurs » figure, dans le chapitre « Erreurs relatives à la société civile, considérée soit en elle-même, soit dans ses rapports avec l'Église », le principe suivant, partagé, selon l'Église par les tenants de la société laïque : « Toute la direction des écoles publiques [...] peut et doit être attribuée à l'autorité civile². » A cela, l'Abbé Falconi répond en 1876, donc avant la promulgation des lois « Ferry » : « Cette instruction, l'Église l'a toujours considérée comme la part la plus importante de son autorité ecclésiastique et de son gouvernement.³ » La loi du 28 mars 1882 renforcera cette position ; l'Abbé Chalot, en particulier, part en guerre contre les ouvrages d'instruction morale et civique, au premier rang desquels, ceux de Jules Steeg et Paul Bert : « L'instruction civique de Paul Bert, faite pour apprendre aux enfants à se passer de religion, est-elle un livre innocent, irréprochable, comme on a osé l'affirmer⁴ ? » Et, plus loin : « Nous sommes *obligés* d'avoir de la religion, il ne nous est pas permis de n'en avoir aucune⁵. » La liberté religieuse défendue par les républicains laïques apparaît comme le plus grand danger : « C'est encore un devoir pour l'Etat de défendre la vérité contre l'erreur. Il ne peut permettre aux faux cultes et aux fausses doctrines de se produire en toute liberté⁶. » Cette opposition aux lois de 1882 trouve un écho à cette époque dans de vifs débats à la Chambre et au Sénat. Les manuels recommandés dans les écoles catholiques sont souvent ceux publiés par les Frères des Écoles Chrétiennes, comme l'*Enseignement civique* qui, tout en adoptant un discours généralement objectif en ce qui concerne l'étude des institutions et des lois, expose, dès la préface son intention de

¹ Abbé Léonard FALCONI, *Le Syllabus pontifical ou Réfutation des erreurs qui y sont condamnées*, Paris, Société générale de Librairie catholique, 1876, p. 15.

² *Ibid.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Abbé CHABOT, *La Question des manuels d'instruction morale et civique*, Librairie Poussielgue frères, 1884, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

bien faire connaître aux enfants les institutions qui régissent le pays [...] sans chercher à donner de l'éloignement pour la religion, nécessaire à tous les hommes, dans tous les temps, dans tous les pays et sous tous les régimes¹.

Les principes des auteurs sont par ailleurs présents dans les chapitres traitant de la famille², l'organisation du culte catholique³, l'Instruction publique⁴ et le mariage⁵.

Le développement de l'éducation en France au XIX^e siècle répond donc aux préoccupations des laïques aussi bien que des catholiques ; il est également le signe d'une véritable *soif d'école* parmi toutes les couches sociales. Le nombre total d'élèves de l'enseignement primaire un an après la naissance de Jules Verne (1829) était de 1357934, en 1863, année de la publication de *Cinq Semaines en ballon*, ce nombre a plus que triplé (4336368) et atteindra 5341211 en 1881-1882, années de la mise en place des lois laïques républicaines⁶. Les effectifs des collèges et lycées progressent également, passant de 54275 en 1820 à 160161 en 1887⁷. Un pourcentage non négligeable de ces élèves (44%) fréquente les établissements catholiques et ceux qui suivent une scolarité au sein de l'enseignement public sont, ainsi que leurs familles, sensibles, plus ou moins fortement selon l'appartenance géographique ou sociale, aux idéaux catholiques. Cette réalité ne peut être ignorée, ni par les fondateurs du *Magasin d'Education et de Récréation*, Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé, ni par Jules Verne lui-même⁸ dans la construction de ses différents univers fictionnels à destination des écoliers et de leurs familles.

¹ Frères des Ecoles chrétiennes, *Enseignement civique*, Paris, Poussielgue, 1883, p. 2.

² *Ibid.*, pp. 13 & sq.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 78. Il est à noter que, nonobstant ces opinions clairement affichées, l'ouvrage a été autorisé pour les *écoles publiques* par la circulaire ministérielle du 17 novembre 1883.

⁶ <Raymond GREW, Patrick J. HARRIGAN, James B. WHITNEY, M.B. ALBARET, J. VALENSI, *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 39^{ème} année, N°1, 1984, pp. 116-157. Consultable sur : http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1984_num_39_1_283045>

⁷ Yves GAULUPEAU, *La France à l'école*, Paris, Gallimard (Découvertes. Histoire), 1992, p. 164.

⁸ Les deux premiers ont suivi leurs études secondaires au collège Stanislas, à Paris.

Chapitre 3

Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel : un cadre éditorial et auctorial précis

Les progrès de la scolarisation en France favorisent la croissance d'un lectorat potentiel important. Mais les effectifs de l'enseignement croissent à peu près simultanément dans l'enseignement public et les établissements confessionnels dont les principes moraux et civiques diffèrent sur plusieurs points, en particulier la place du spirituel dans la vie publique et notamment à l'école. L'écrivain et son éditeur ne pouvaient donc choisir d'écrire et de publier pour une partie seulement des enfants et des parents. L'œuvre de Verne telle que nous la lisons aujourd'hui est, aussi, le fruit de relations entre l'écrivain et son éditeur déterminées par des conditions spécifiques où les impératifs financiers, moraux et narratifs sont prépondérants.

1. Hetzel et le projet du Magasin d'Éducation et de Récréation

Pierre-Jules Hetzel, à qui Jules Verne, à l'automne 1862, soumet le manuscrit de *Voyage en l'air* – qui sera publié sous le titre de *Cinq Semaines en ballon* – est alors un personnage qui jouit d'une certaine notoriété dans les milieux littéraires et artistiques, fruit d'une expérience d'éditeur, d'écrivain¹, et, plus ponctuellement, d'homme politique². La fonction proprement éditoriale³ qui sera celle d'Hetzel, apparaît en France sous la Monarchie de Juillet et s'accompagne du développement de la fonction auctoriale ; ce sont « l'avvers et le revers d'une même médaille, les deux acteurs d'un même jeu, les deux composantes d'une même

¹ Sous le pseudonyme de Pierre-Jules Stahl.

² L'éditeur républicain, dans la nuit du 23 au 24 février 1848, se rend chez Lamartine malade et le convainc de participer au gouvernement provisoire ; Lamartine sera ministre des Affaires étrangères et Hetzel son chef de cabinet. Après le coup d'état de décembre 1851, l'éditeur part en exil en Belgique ; bénéficiant d'une amnistie, il revient en France en 1859.

³ Une fonction qui se différencie progressivement de celles de l'imprimeur et du libraire.

structure¹ ». Hetzel publiera de nombreux auteurs passés à la postérité : Balzac, George Sand, Hugo (*Les Châtiments*, *Napoléon le Petit* ; *Les Contemplations*, imprimés à Bruxelles pendant l'exil de l'écrivain), Proudhon, Erckmann-Chatrion, ...). L'imprimé, le livre et la presse, connaît un développement considérable, porté principalement par les progrès de l'alphabétisation et de l'instruction parmi les classes populaires de la société. Au plus haut niveau de l'Etat, comme l'explique Maurice Crubellier,

On jugea qu'il ne suffisait pas de faire lire les élèves dans de bons manuels mais qu'il fallait offrir aux plus experts d'entre eux des lectures parallèles irréprochables. Dans ce but furent créées, sur l'initiative du ministre Rouland, en 1862, des bibliothèques scolaires [...]. La stratégie officielle visait l'adulte, les parents, à travers l'enfant².

« Le livre de prix », récompense solennelle des meilleurs élèves, représentera alors une part non négligeable de l'activité éditoriale à destination de la jeunesse. Dans ce cadre, jusqu'au vote des lois Ferry sur l'éducation, les éditeurs catholiques, tels Mame, acquièrent un certain poids dans la production de romans : « Le clergé fait peser sur le livre d'enfance de telles contraintes que celui-ci semble n'être parfois qu'une catégorie nouvelle de la littérature de pieuse édification³. »

C'est Hetzel qui exprime, de manière quelque peu polémique, la nécessité d'une production romanesque « digne de l'enfance, en rupture avec la longue série d'ouvrages insipides qui usurpent le beau nom de bibliothèque de l'enfance⁴ », que l'éditeur attribue à « des fruits secs de l'éducation, à des professeurs sans élèves, à des institutrices sans emploi, à des hommes de lettres avortés⁵. » Il applaudira au contraire les vertus éducatives d'un récit qui ne « rappelle en rien cette tisane littéraire qu'on verse d'ordinaire par petites cuillérées dans l'esprit des enfants » et pour lequel « l'expérience des faits, l'expérience personnelle est la plus efficace des leçons⁶. » Ce souci d'une production éditoriale de qualité à destination de la jeunesse n'a jamais quitté Hetzel. En 1843, il fonde le *Nouveau Magasin des enfants*, dont les publications se poursuivront jusqu'en 1857. L'année 1864 voit la naissance du *Magasin d'Éducation et de Récréation* et, conjointement, de la *Bibliothèque d'Éducation et de*

¹ Pascal DURAND et Anthony GLINOER, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2005, p. 22.

² Maurice CRUBELIER, *L'Élargissement du public*, dans Robert CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, Tome 3 : *Le Temps des éditeurs, Du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard Promodis, 1990, p. 35.

³ Jean GLÉNISSON, *Le Livre pour la jeunesse*, dans Robert CHARTIER et Henri-Jean MARTIN, *Histoire de l'édition française*, Tome 3 : *Le Temps des éditeurs, Du romantisme à la belle époque*, op.cit., p. 463.

⁴ L'éditeur catholique Alfred Mame (1811-1893) avait fondé la *Bibliothèque de la Jeunesse Chrétienne*.

⁵ Pierre-Jules HETZEL, préface à Louis RATISBONNE, *La Comédie enfantine*, 2^{ème} édition, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

⁶ Pierre-Jules HETZEL, préface à Louis DESNOYERS, *Les Mémoires de Jean-Paul Choppart*, 3^{ème} édition, Paris, Hetzel, 1865.

Récréation. On connaît les prises de position résolument laïques de Jean Macé, fondateur de la Ligue de l'Enseignement en 1866 et franc-maçon ; celui-ci prend en charge le secteur éducatif du *Magasin* et Verne la vulgarisation scientifique, Hetzel s'occupant du volet récréation. Participent également à la conception des numéros certains scientifiques politiquement engagés, tels Élisée Reclus (1830-1905), anarchiste et futur communard.

Le *Magasin* et ses auteurs comme le jeune Verne sont-ils alors destinés à faire transparaître – sinon à professer – dans leurs écrits des valeurs résolument républicaines et laïques, faisant fi de toute référence spirituelle ? Loin s'en faut ; A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle soulignent l'esprit d'ouverture de l'éditeur alsacien qui s'entoure de collaborateurs issus de divers horizons politiques :

A l'égard des auteurs, même libéralisme : il lui en venait de tous les côtés [...] ; si leurs ouvrages lui en semblaient dignes, il les publiait. Seule comptait pour lui, dans le domaine littéraire, la valeur intellectuelle et morale¹.

N'oublions pas que les objectifs récréatif, éducatif et scientifique sont portés par une entreprise éditoriale donc commerciale, bien qu'Hetzel minimise ce dernier aspect :

Bien que, à notre grand regret, nous ne donnions pas cette publication absolument pour rien, nous prions instamment les familles de vouloir bien croire que si nous n'avions qu'un but de spéculation, [...], nous n'aurions pas pensé à l'œuvre d'une si grande difficulté que nous entreprenons aujourd'hui².

Le contenu du *Magasin* doit donc séduire un public assez large, un lectorat familial, comme le précisent d'emblée les deux fondateurs dans leur avant-propos au premier numéro :

Il s'agit pour nous de constituer un enseignement de famille dans le vrai sens du mot, un enseignement sérieux et attrayant à la fois, qui plaise aux parents et profite aux enfants. [...] Il fallait choisir enfin : ou faire une publication à l'usage des seuls bébés, ou parler et pour eux et pour les jeunes gens et les jeunes filles, et par suite, que les parents nous permettent de le dire, pour les jeunes pères et les jeunes mères aussi³.

L'éducation *morale* devait alors occuper une place prépondérante dans les pages du *Magasin*. Loin de s'inscrire dans un cadre flou et de se traduire en généralités de convenances, la morale telle qu'Hetzel la concevait visait à proposer un ensemble complet de principes éducatifs : « Il s'agit bien d'un enseignement de règles simples aux enfants du peuple, pas d'une discipline philosophique, même si l'on s'interroge parfois sur ses fondements⁴. » Pour ce qui

¹ A. PARMÉNIE et C. BONNIER DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 628.

² Jean MACÉ et Pierre-Jules STAHL, *Magasin d'Éducation et de Récréation, Avis de l'éditeur*, Paris, Hetzel, 1864 (1^{er} semestre), p. 3.

³ *Ibid.*, *Avant-propos*, pp. 1-3.

⁴ Guy GAUTHIER, *Une Morale laïque sous le Second Empire : la morale de Stahl dans le Magasin d'Éducation et de Récréation*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, St Sébastien, ACL Édition, 1988, p.190.

est des « fondements » de la morale, il ne s'agit pas pour Hetzel-Stahl de nier – et, moins encore, de combattre – la morale chrétienne :

Comme les pères fondateurs de la République, il pensait qu'il n'y avait qu'une morale, la morale républicaine, universelle, n'ayant emprunté à la morale chrétienne que ce qu'il fallait, et trouvant avec les autres morales les preuves de son universalité¹.

2. *Hetzel-Stahl, éditeur et écrivain moraliste*

La part spirituelle de la pensée de l'éditeur-écrivain associe celle-ci plus à un certain déisme qu'à de l'athéisme pur et simple. Il n'est pas inutile de rappeler qu'en 1837 le jeune Pierre-Jules vend « des paroissiens, des bréviaires, des missels et toutes sortes de livres de piété² » et qu'il publie, l'année suivante, un livre d'heures. « Athée privé, Hetzel devient « bigot » en édition³ » affirme Olivier Dumas ; une vision un peu catégorique de l'éditeur qui écrit en 1862 :

Il n'y a pas d'athée solitaire, l'homme seul croit en Dieu, car l'homme qui ne croit point en Dieu ne peut croire qu'en lui-même, et il n'est que l'homme seul qui puisse savoir le peu qu'il est. [...] Un jour viendra où, sentant sa faiblesse, il s'écriera : Mon Dieu !⁴

Une réflexion qui trouvera un écho singulier dans les dernières paroles de Némo et l'excipit de *En Magellanie*. Quoi qu'il en soit, la démarche intellectuelle de l'éditeur-auteur ne s'apparente pas à un quelconque militantisme laïque ; ce volet d'éducation morale qu'il assigne notamment au *Magasin* occupe une place prépondérante dans sa production d'auteur, comme le souligne un critique de l'époque :

La morale est, pour ainsi dire, sa muse en titre, celle dont il prend le premier conseil et dont il suit le dernier avis, celle qui a présidé à la composition de ses plus légères fantaisies comme de ses pages les plus sérieuses⁵.

Comment se manifeste cette « muse en titre » dans une de ses œuvres, sa *Morale familiale*, publiée dans le *Magasin* en 1868 ? La première partie, *Contes et récits*, est composée de nouvelles, d'apologues illustrant les valeurs que l'enfance doit faire siennes et respecter ; la

¹ *Ibid.*, p. 196.

² A. PARMÉNIE et C. BONNIER DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P.-J. Hetzel (Stahl)*, *op. cit.*, p. 16.

³ Olivier DUMAS, *Hetzel censeur de Verne*, dans Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, *op.cit.*, p. 128.

⁴ Cité par A. PARMÉNIE et C. BONNIER DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P.-J. Hetzel (Stahl)*, *op.cit.*, p. 383.

⁵ Émile MONTÉGUT, *P.-J. Stahl*, dans *Esquisses littéraires*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1893, p. 136.

seconde, *Conseils et leçons pratiques de la vie*, est consacrée à l'analyse de caractères positifs ou négatifs. Hetzel-Stahl y développe les exemples vivants et les principes d'une morale à destination de toutes les générations : « La morale comme la raison est de tous les âges [...] ce qui est vrai pour l'enfant, le jeune homme et la jeune fille, est vrai pour tous¹. » De courts récits édifiants, dans lesquels les voix de l'auteur et du narrateur se confondent, mettent en valeur la générosité (*Les Quatre Cri-Cris de la boulangère*²), le travail (*Un Anniversaire à Londres*³, *Les Petits Ruisseaux et les Petits Enfants*⁴), le respect, la patience (*Le Commencement*⁵), la bonté (*Il faut être très bon*⁶)... En revanche, il peint les conséquences de certains comportements : la paresse (*La Paresse a toujours tort*⁷), la moquerie (*De la Moquerie et de l'esprit de moquerie*⁸), la trahison (*La Trahison*⁹) un des motifs majeurs du système des personnages verniens, nous le verrons... Certains passages sont restés singulièrement actuels, tel celui du récit *Le Dernier*, consacré à ce que l'on n'appelait pas encore le harcèlement au collège :

Ils jouaient, ils riaient, ils se battaient. Les plus forts faisaient, comme par plaisir, du mal aux plus faibles ; les petits ne savaient où se cacher quand ils les rencontraient : c'était ça le collège¹⁰ !

Ou, dans *Du trop d'aplomb et du trop de timidité*¹¹ une analyse assez fine de l'adolescence (nommé « l'âge ingrat » par Stahl) qui a pu faire réfléchir Verne aux prises avec un fils, Michel, souvent rebelle aux principes familiaux ! Stahl déploie une morale de l'individu différente, selon Guy Gauthier, « d'une conception de l'histoire qui mettait au début de toute explication les inégalités sociales¹² ». Le conte *Le Mendiant et l'Enfant* propose une explication de l'injustice et de la misère bien éloignée des théories socialistes... ou de celles de Proudhon ou d'Hugo qu'Hetzel avait publiés :

Les pauvres d'aujourd'hui, les vrais pauvres ne le sont que par suite de revers de fortune, de maladresses, d'erreurs, de maladies et d'accidents, dont les autres hommes, leurs semblables, ne sont pas coupables¹³.

¹ Pierre-Jules STAHL, *Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière*, Paris, Hetzel, Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 1881 (10ème édition), préface p. I.

² *Ibid.*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁰ *Ibid.*, p. 266.

¹¹ *Ibid.*, p. 332.

¹² Guy GAUTHIER, *Une Morale laïque sous le Second Empire : la morale de Stahl dans le Magasin d'Éducation et de Récréation*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, *op.cit.*, p. 201.

¹³ Pierre-Jules STAHL, *Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière*, *op. cit.*, p. 69.

Il sera assurément fructueux d'examiner plus loin si le Mal, chez certains personnages de Verne, résulte d'un environnement social ou d'imperfections individuelles. Si le Mal de la pauvreté et certains comportements néfastes, selon sa *Morale familière*, peuvent être corrigés au sein du lectorat de destination de Stahl, par l'enfant et sa famille, donc en France, l'éditeur-auteur propose, dans le même conte, une rapide vision de l'injustice et de l'oppression dans un cadre géopolitique plus large, vision qui épouse parfaitement celle que traduit l'imaginaire de Jules Verne – un imaginaire qui ne trouve pratiquement jamais son espace en France :

Mais malheureusement il est encore des contrées dans le vaste monde où le faible est opprimé par le fort ; il y a encore des vaincus, des proscrits, des esclaves, des races et des individus qui n'ont mérité ni leur défaite, ni la perte de leur patrie, ni celle de leurs biens, ni leur servitude¹.

Chez Stahl, les références au spirituel sont régulières mais non systématiques et non prescriptives. L'Église catholique n'est pas mentionnée² ; la morale de l'auteur alsacien « prend appui sur un Dieu lointain et quelque peu abstrait³. » L'auteur s'en explique :

Il est des sujets que je n'ai pas cru devoir aborder. Les uns m'ont paru trop intimes, les autres trop sacrés pour qu'il me parût possible de les traiter sans empiéter sur la part de la tâche qui revient, qui appartient soit au père et à la mère seulement, soit à ceux qui ont mission ici-bas de parler des choses saintes⁴.

Cette position sera adoptée tacitement par Jules Verne dans la plupart de ses récits, sans qu'elle ne soit jamais prescrite expressément par son éditeur et les références au spirituel, hors de toute doctrine, ne seront pas rares.

Nous avons évoqué une « Morale familière » destinée aux enfants ; mais quels principes Stahl défend-il dans ses fictions pour les adultes ? Respectant un « lien de continuité qui unit, dans son œuvre, les ouvrages destinés aux adultes à ceux qui ont été conçus pour les enfants⁵ », Stahl écrit, comme beaucoup d'autres, des récits où le sentiment amoureux tient la première place ; il condamne cependant la *passion* dont « la fin [...] est une satisfaction égoïste et personnelle⁶ », lui préférant « le double respect de soi-même et de l'être qu'on aime⁷ », avançant même que « les amours chastes connaissent seules les vraies voluptés. L'amour c'est

¹ *Ibid.*, p. 72.

² On peut remarquer la mention répétée de Saint François de Sales (*La Trahison, Il ne faut pas parler tous à la fois, Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière*, p. 384.)

³ Guy GAUTHIER, *Une Morale laïque sous le Second Empire : La Morale de Stahl dans le Magasin d'Éducation et de Récréation*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, *op.cit.*, p. 196.

⁴ Pierre-Jules STAHL, *Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière*, *op. cit.*, préface p. IV.

⁵ Jacques CHUPEAU, *Le Moraliste des enfants : P.-J. Stahl*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, *op. cit.*, p. 207.

⁶ Pierre-Jules STAHL, *Théorie de l'amour et de la jalousie*, Bruxelles, J.-B. Tarride, Libraire-éditeur, 1853, p.30.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

peut-être l'innocence.¹ » Les amours extra-conjugales ne sont pas méconnues mais ne connaissent pas de fin heureuse ou n'aboutissent pas à une liaison adultérine : « Oui, mariez-vous ; n'essayez pas, n'essayez plus de l'amour à côté du mariage. Le meilleur est forcément empoisonné dès sa source². » Les auteurs du *Magasin* – et particulièrement Verne – ne sauraient donc franchir les limites de la morale selon Hetzel-Stahl. Les trois volets programmatiques du *Magasin, éducation, récréation et science*, sont étroitement dépendants et l'empreinte morale qui les détermine pourrait se résumer parfaitement par l'un des *conseils* prodigués dans la *Morale familière* : « Donc, faites le bien ; – soyez l'homme de bien et advienne que pourra³. » Ce conseil, plus généralement, éclaire le parcours de « Cette veine moralisatrice » qui, selon Nathalie Prince, « restera longtemps une des constantes de la littérature de jeunesse⁴. »

3. Naissance d'un imaginaire contraint

Le premier contact entre l'éditeur et Jules Verne, agent de change sans enthousiasme, auteur dramatique et de courtes fictions encore boudé par le succès, coïncide avec le mûrissement du projet de création d'une bibliothèque et d'un périodique pour enfants, projet stimulé par le développement de l'enseignement et son corollaire : la création de bibliothèques scolaires. Les progrès scientifiques et, notamment, les découvertes géographiques doivent se voir ménager un espace dans les productions du *Magasin d'Education et de Récréation*. Verne n'est pas un scientifique de formation (il avait fait, à l'instigation de son père, des études de droit) mais « Il est, à la bibliothèque nationale, un lecteur assidu des livres de voyages, de sciences et d'explorations⁵ » et, surtout, il a fait, en 1851, la connaissance de l'explorateur Jacques Arago (1799-1855)⁶. Avant de devenir le motif principal de son premier roman édité par Hetzel, l'aérostat a fait l'objet d'une nouvelle, *Un Voyage en ballon*, parue en 1851 dans *Le*

¹ *Ibid.*

² Pierre-Jules STAHL, *Les bonnes fortunes parisiennes. Les Amours d'un pierrot*, Paris, Hetzel, 1862, p. 226.

³ Pierre-Jules STAHL, *Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière, La Puissance du bien, op. cit.*, p. 382.

⁴ Nathalie PRINCE, *La Littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38.

⁵ Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormerie, 1978, p. 69.

⁶ Verne deviendra membre en 1865 de la *Société de Géographie de Paris* ; il y « côtoiera » un de ses personnages de papier, le savant géographe distrait des *Enfants du capitaine Grant*, Jacques Paganel, secrétaire de ladite société... dans le roman !

*Musée des Familles*¹. L'année 1863 qui voit le succès de *Cinq Semaines en ballon* est aussi celle de l'ascension du *Géant*², un ballon, grâce à la souscription lancée par l'ami de Verne, Nadar³. L'ascension du *Géant* métaphorise en quelque sorte la naissance littéraire de Verne :

Le rêve de Hetzel, d'une entreprise commerciale qui séduirait les acheteurs assoiffés de connaissance, par-dessus tout pour leurs enfants, rencontrait un auteur prêt et disposé à transformer le nouveau monde de la découverte et de l'invention en récits lisibles⁴.

Un court extrait d'une des premières lettres de Verne à son éditeur éclaire l'état d'esprit de l'auteur de *Cinq Semaines en ballon* à cette époque ; Hetzel vient de refuser – de manière assez abrupte – le manuscrit d'un roman, *Paris au XIX^e siècle*⁵ :

Ce n'est point un directeur qui m'a écrit, c'est un ami en qui j'ai la plus entière confiance ; [...] Ce que je voudrais devenir avant tout, c'est un *écrivain*, louable ambition que vous approuverez pleinement⁶.

La genèse de l'imaginaire vernien va désormais se développer sur le mode des « contraintes » comme l'analyse Philippe Scheinhardt⁷. Contrainte du champ référentiel des fictions ; il s'agit, ni plus ni moins, de

résumer toutes les connaissances *géographiques, géologiques, physiques, astronomiques*, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers⁸.

Cet avertissement programmatique et totalisant, qui précède le second roman de Verne publié par Hetzel, n'est que la manifestation ponctuelle de rapports contractuels assez exigeants qui vont lier l'éditeur et son auteur : trois volumes par an (Traité du 11 décembre 1865) puis deux à partir de 1871. Une production romanesque assez intense et suivie, chapitre après chapitre, et avec une grande acuité, par l'éditeur lui-même : car les manuscrits des romans de Verne sont lus attentivement par Hetzel, du titre à l'excipit, et le second ne se prive pas de suggérer, de façon plus ou moins pressante, des ajouts, des suppressions, des modifications...

¹ Récit réédité chez Hetzel en 1874 sous le titre : *Un Drame dans les airs*.

² Que Victor Hugo inscrit dans l'avenir de l'humanité dans une des dernières pièces de *La Légende des siècles, Plein ciel* (Victor HUGO, *La Légende des siècles. Les petites épopées*, Le Livre de Poche classique, 2000, p.487.

³ Verne est le « censeur » de la *Société d'encouragement pour la locomotion aérienne au moyen d'appareils plus lourds que l'air*, fondée cette même année.

⁴ Herbert R. LOTTMAN, *Jules Verne* (traduction de l'anglais par Marianne Véron), Paris, Flammarion, 1996, p. 111.

⁵ Ce manuscrit eut un destin singulier : considéré comme définitivement perdu pendant des décennies, il fut retrouvé au début des années 1990 par l'arrière-petit-fils de l'écrivain, Jean Verne, puis publié par Piero Gondolo della Riva en 1994.

⁶ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Genève, Slatkine, 1999, Tome 1 (1863-1874), Lettre Verne-Hetzel n°7 du 25 avril 1864, p. 27.

⁷ <Philippe SCHEINDART, *Jules Verne, un processus d'écriture sous contraintes*, Genesis [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 30 septembre 2016, URL : <http://genesis.revues.org/636> ; DOI : 10.4000/genesis.636>

⁸ Pierre-Jules HETZEL, *Avertissement de l'éditeur*, dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (2 volumes), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978.

Une tutelle, d'allure le plus souvent bienveillante, paternelle – sinon amicale, qui s'exerce dans plusieurs domaines : la logique de la succession des événements, les personnages, les dénouements et les valeurs ou opinions – religieuses, philosophiques – portées par l'écrivain. Certaines propositions d'Hetzel – auxquelles Verne a, heureusement, résisté – sont restées célèbres parmi les verniens : les petits Chinois qu'il voulait faire embarquer par le *Nautilus* pour amuser l'équipage¹, ou le « gavroche » qui devait se joindre à Michel Strogoff et Nadia dans leur course vers Irkoutsk ou encore « l'oculiste [...] s'obstinant à guérir » Michel Strogoff de sa cécité feinte² ! Une des préoccupations majeures de l'éditeur est la réception des fictions par un lectorat familial conservateur et les critiques verniens apprécient diversement la tutelle épistolaire de Hetzel dans le processus d'écriture de son auteur. Si Jean-Pierre Picot dénonce – pour le moins brutalement – chez le premier : « le moralisme calamiteux, l'opportunisme commercial, l'absence de génie poétique, l'esprit de punaise de sacristie laïque³ », d'autres se montrent plus modérés et considèrent l'influence de Hetzel comme un moindre mal, ainsi Matasaka Ishibashi doute-t-il fort « que l'auteur et son éditeur aient pu se comporter autrement l'un par rapport à l'autre⁴ ». Olivier Dumas, nuance également son jugement :

Certes, le poids de l'éditeur est pénible, ses idées parfois discutables, son point de vue souvent commercial, mais ce harcèlement incessant auquel il soumet l'écrivain lui est bénéfique. Sans Hetzel, les *Voyages extraordinaires* existeraient-ils ? Certainement pas⁵.

Il est rejoint par Simone Vierende :

Pourquoi boudier notre plaisir ? L'œuvre de Jules Verne, telle que nous l'avons, est l'une des plus importantes de cette fin du XIX^e siècle. C'est grâce à Hetzel, le bon Hetzel, l'enthousiaste Hetzel, que nous l'avons⁶.

Certaines interventions de l'éditeur, acceptées ou refusées par son auteur, seront évoquées au cours de notre analyse ; elles pourront permettre de mieux saisir les limites du champ d'expression du Mal.

¹ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 1, *op. cit.*, p. 101 (lettre Hetzel-Verne n°70 du 25 avril 1869).

² *Id.*, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 2 (1875-1878), p. 41 (Lettre Hetzel-Verne du 25 février 1875).

³ Jean-Pierre PICOT, *Tombeaux et sépultures en papier*, Bulletin de la Société Jules Verne n°84, 1987, pp. 9-14.

⁴ Matasaka ISHIBASHI, *Le Projet Verne et le système Hetzel*, Amiens AARP & Centre Rocambole Encreage Edition, 2014, p. 86.

⁵ Olivier DUMAS, *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 133.

⁶ Simone VIERNE, *Portrait d'un éditeur à travers les lettres de George Sand et Jules Verne*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un Éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, *op.cit.*, p. 155.

Nous avons souhaité, au début de cette première partie, porter un regard – partiel – sur la fascinante diversité des figures du Mal dans l’espace romanesque – principalement français et, pour une part, anglophone. Comment Jules Verne, que l’on situe encore aujourd’hui dans la galaxie des écrivains pour la jeunesse, « le poète de l’âge ingrat¹ », peut-il figurer dans ce panorama littéraire ? Quelles figures du Mal peuvent naître de ces récits d’aventures offerts, pendant de nombreuses années, comme prix de fin d’année ou étrennes aux élèves du XIX^e siècle ? Seront-elles de même essence que celles dont nous avons tenté de tracer une rapide ébauche ?

L’entreprise romanesque dans laquelle notre auteur s’engage en 1864, mettre en scène « le voyage au sens plein du mot, qui va du déplacement physique à l’aventure et de l’apprentissage à la quête² », prend la forme d’un *défi* : proposer un nouveau type de littérature enfantine *et* familiale en faisant de la science – notamment la géographie – l’essence et le souffle mêmes de l’aventure et de la narration. Il devait ainsi

faire passer dans les mots, non seulement le véritable amour des cartes et des estampes, mais ce trouble aussi que nous pouvions éprouver enfants, à feuilleter manuels de physique, chimie et astronomie³.

Ce défi de l’écrivain presque débutant, faire connaître au lecteur le « plaisir d’être au milieu de l’univers⁴ », fait surgir, pour la mise en scène du Mal, un cadre spécifique qui dépasse les dimensions habituelles du système romanesque des personnages ; le Mal, péché ou souffrance, se manifestera au sein d’un espace nouveau et illimité, peuplé de personnages *extraordinaires*.

« Le passage du réel à l’imaginaire⁵ » devra cependant respecter les contraintes éditoriales, donc morales, de son ami Hetzel ; car les romans de Verne figuraient dans les listes de prix scolaires en épousant un système de valeurs communes aux élèves et familles de son époque.

¹ Eugène MOREL, *Jules Verne* (1905) dans *Entretiens avec Jules Verne*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, *op. cit.*, p. 236.

² Michel FABRE, *Le Problème et l’épreuve, Formation et modernité chez Jules Verne*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 13.

³ Michel BUTOR, *Le Point suprême et l’âge d’or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, dans *Essais sur les modernes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 39.

⁴ Jacques RIVIÈRE, *Le Roman d’aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 27.

⁵ Michel BUTOR, *Le Point suprême et l’âge d’or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 41.

Deuxième partie
Le Mal moral et ses figurations

Jules Verne entrevoyait-il déjà, en 1863, même de manière confuse, tous les contours de l'univers romanesque qu'il allait patiemment construire pendant plus de quatre décennies ? C'est peu probable. Le rythme de son écriture se révélera très vite assez intense ; le 21 août 1866, il écrit à Hetzel : « Je travaille assidûment. Tout en faisant le 3^e volume de *Grant*, je ne puis m'empêcher de penser au *Voyage sous les eaux*¹ ». Dans un courrier du 29 janvier, nous apprenons aussi qu'il s'adonne également à la rédaction d'un ouvrage en deux volumes, la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*². Les espaces, les thèmes, les aventures possibles se proposent à lui sans logique géographique, comme le montre la liste chronologique de ses romans, mais au gré d'inspirations souvent enthousiastes, comme dans cette lettre du 2 avril 1872 : « Si vous saviez comme ce *voyage autour du monde en 80 jours* m'amuse à faire ! J'en rêve ! Puisse-t-il amuser autant nos lecteurs³. » Cette poïétique passionnée suscitait le surgissement d'une foule de personnages dont le traitement narratif se trouvait évidemment soumis aux contraintes éditoriales évoquées dans la partie précédente. La conception des événements romanesques et, partant, des *êtres de papier* qui leur donnaient vie, devait obéir, plus ou moins fidèlement et plus ou moins consciemment, à une « éthique⁴ » partagée tacitement avec Hetzel, et dont les principes épousaient aisément ceux des récits moraux de l'éditeur.

Le héros du roman d'aventures géographiques et scientifiques, enfanté par une écriture en partie didactique et moralisatrice, ne pouvait donner corps à cette vision duelle de l'humain, cette « imperfection originale des créatures » selon Leibniz⁵, exprimée parfois de façon plus sombre par des auteurs comme Montaigne⁶, Baudelaire⁷ ou Wilde, par la bouche de son célèbre

¹ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 1, *op. cit.*, p.42 (lettre Verne-Hetzel n°42 du 25 avril 1866). Le *Voyage sous les eaux* était le titre initialement envisagé pour *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

² *Ibid.*, lettre Verne-Hetzel du 29 janvier 1867, p. 47.

³ *Ibid.*, lettre Verne-Hetzel du 2 avril 1872, p. 165. Le titre deviendra : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*.

⁴ Roland Sublon, dans ses lectures de Platon et Kant, définit l'éthique comme « un discours théorique, à visée normative. Sa prétention est de fonder les règles de conduite [...], l'éthique juge de la pertinence de ces règles eu égard au Bien et au Mal » (Roland SUBLON, *Du Mal*, dans *Revue des Sciences Religieuses*, tome 74, fascicule 4, 2000, pp. 507-523).

⁵ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de théodicée* (1710), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 205.

⁶ « Honteux, insolent ; chaste, luxurieux ; bavard, taciturne ; laborieux, délicat ; ingénieux, hébété, chagrin, débonnaire ; menteur, véritable ; savant, ignorant, et libéral, et avare, et prodigue, tout cela, je le vois en moi aucunement, selon que je me vire. » Michel de MONTAIGNE, *Essais II, I* (1588), Paris, Gallimard 1965, p. 20.

⁷ « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade : celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre » Charles BAUDELAIRE, *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 2016, p. 88.

personnage éponyme¹. Une vision que traduisent, en particulier, chez Stevenson, des incarnations de la *dualité*, de Long John Silver² à James Durie³, en passant par Jekyll-Hyde⁴.

A cette dualité, Claudie Bernard, dans son étude sur le roman historique, oppose le *dualisme* ou

la coexistence, en un même espace, de deux entités plus ou moins mal compatibles. Intrinsèque, la dualité mine ce qui se donne pour individu, indivis, totalité ; le dualisme au contraire permet à l'individu ou à la totalité de s'affirmer contre son autre, son antagoniste⁵.

Une réflexion sur la dialectique du Bien et du Mal à l'aune de cette notion de dualisme nous amène à prendre en compte, pour ce qui est de l'œuvre romanesque de Jules Verne, le système des personnages, ce que Philippe Hamon a désigné comme « le personnel du roman⁶ ». Outre la nature, les espaces, les forces cosmiques, la science..., le personnage est l'actant essentiel de l'imaginaire narratif de Verne, où s'expriment, selon Jean-Yves Tadié, « les passions humaines élémentaires, la peur, le courage, la volonté de puissance, l'abnégation, l'instinct de mort, l'amour⁷. » Ces passions se manifestent en particulier par l'*action*, comme le souligne Claudie Bernard en évoquant le roman d'aventures :

Car c'est l'action qui l'intéresse : l'action pour l'action, et engendrant l'action. Il met aux prises des bons et des mauvais en une lutte à rebondissements bourrée d'adjuvants, d'opposants et de traîtres⁸ ...

Le dualisme qui se réalise en actions conduit à considérer ces territoires du Bien et du Mal sillonnés par les personnages verniens.

¹ « Chacun de nous porte en soi le ciel et l'enfer » Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)*, 1890, traduction d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau, Paris, Stock, 1965, p. 197 (13).

² Robert Louis STEVENSON, *L'Île au trésor (Treasure Island)*, 1883, traduction de Jacques Papy, Paris, Gallimard, 1997.

³ *Id.*, *Le Maître de Ballantrae, (The Master of Ballantrae)*, 1889, traduction de Théo Varlet, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

⁴ *Id.*, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde)* 1886, traduction de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie GÉNÉRALE Française, 1999

⁵ Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p.223.

⁶ Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 2011.

⁷ Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures* (en particulier la partie consacrée à Jules Verne, pp. 69 à 112), Paris, Gallimard, 2013, p. 9.

⁸ Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé*, *op. cit.*, p. 101.

Chapitre 1

La sphère du Bien :

des types romanesques divers conduisant à l'identification

Le personnel du roman vernien fait l'objet d'une perception traditionnelle de la part de son lectorat, et au-delà ; celle, notamment, qui renvoie à l'opposition schématique qui parcourt les récits d'aventures et que résume Matthieu Letourneux : « Le héros, homme soucieux du droit, du Bien, affronte des hors-la-loi ou des sauvages¹. » Une opposition topique qui parcourt les souvenirs de lectures enfantines de Jean-Paul Sartre, par exemple :

Des indiens, des Hindous, des Mohicans, des Hottentots ravissaient la jeune fille, ligotaient son vieux père et se promettaient de le faire périr dans les plus atroces supplices. C'était le Mal pur. Mais il n'apparaissait que pour se prosterner devant le Bien² ...

Cette évocation amusée rejoint la perception du héros vernien, au sein d'un lectorat intergénérationnel, assidu ou occasionnel, et se nourrit des figures les plus connues : Nemo, Strogoff, les colons de *L'Île mystérieuse*, Phileas Fogg..., statures romanesques dont la popularité a été portée – plus ou moins heureusement – par une abondante production cinématographique. Pourtant, ces créations exceptionnelles ne doivent pas voiler l'extraordinaire diversité du personnel romanesque de Verne et ses personnages, qui composent une foule, ne sont pas tous construits selon des schémas préétablis et standardisés, loin s'en faut. L'espace géographique – et cosmique, parfois – est un chronotope majeur du roman d'aventures vernien et il est peu de contrées de notre globe que ses personnages n'aient arpentées. Mais dans ces divers espaces naissent des diégèses où l'aventure géographique est associée (jusqu'à se voir supplantée) à des sous genres tels que le récit d'aventures historiques (*Nord contre Sud*, *Le Chemin de France*, *La Maison à vapeur*, etc.), fantastiques (*Maître Zacharius*, *Frritt-Flacc*, *Le Château des Carpathes*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, etc.) ou

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, op. cit., pp. 21-22.

² Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 63 (I : Lire).

policieuses (*Les Frères Kip, Un Drame en Livonie*)¹. Cette diversité – cette richesse – générique complexifie toute tentative d’appréhension du système des personnages de l’imaginaire vernien.

Le dualisme de ce système s’articule sur la notion de mal commis, ou mal moral, explicitée clairement par Paul Ricœur : « le mal moral – le péché en langage religieux – désigne ce qui fait de l’action humaine un objet d’imputation, d’accusation et de blâme². » Pour dessiner, avec le plus de précision possible, l’emprise du Mal dans le système des personnages, il nous faut tenter une esquisse de ce qu’on peut nommer le héros positif, celui qui n’est l’auteur d’aucune « violation du code éthique dominant dans la communauté considérée³ », communauté intra-diégétique bien sûr, mais aussi celle aux valeurs de laquelle on invite le lecteur à adhérer. D’emblée, s’avancent tous ces héros masculins, revêtus des attributs de ceux qui affrontent constamment le Mal. Mais, à leurs côtés – et même à leur tête – il est des femmes, et non des moindres, que leur statut social, leur sexe ou leur âge semblent réduire à une relative subordination, dans tel ou tel récit ou dans toute la *galerie de portraits verniens*. Elles donnent cependant une substance aux *valeurs morales* qui sont un des enjeux du projet d’écriture de Verne.

1. Ceux du savoir, du voir et du vouloir

Le paysage romanesque de Jules Verne est parcouru par des *personnages types* aisément reconnaissables ; plus qu’à des catégories sociales identifiables dans l’univers de référence du lecteur, comme les personnages de Balzac ou Zola, les héros verniens renvoient à des *fonctions narratives*. S’ils sont pour la plupart contemporains de leurs premiers lecteurs, ils n’évoluent pas dans les mêmes sphères spatiale et sociale. Les espaces scientifique et, surtout,

¹ Nous nous appuyons, pour ce qui est de la diversité structurelle du roman d’aventures, sur le travail de Matthieu Letourneux qui souligne, pour ce qui est de la typologie du genre, l’importance du *dépaysement*, « une des principales conditions de possibilité du roman d’aventures. Rien d’étonnant alors à ce que, vecteur de l’aventure, il conditionne en partie les étapes de cette dernière mais aussi sa formulation thématique. [...] Les spécificités thématiques et structurelles que les différents dépassements impriment au récit expliquent qu’il soit possible d’utiliser cet élément pour opérer des distinctions au sein du roman d’aventures. Aussi parle-t-on généralement de roman d’aventures géographiques (ou exotiques), d’aventures historiques ou d’aventures fantastiques. » (Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d’aventures, op. cit.*, pp. 173-174)

² Paul RICŒUR, *Le Mal. Un Défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 22.

³ *Ibid.*, p. 22.

géographique, qu'ils parcourent ne sont pas immédiatement familiers aux jeunes (et moins jeunes) lecteurs du XIX^e siècle.

Scientifiques découvreurs

Les zones grises abondent sur les planisphères et ce siècle est celui de l'appropriation scientifique des espaces à découvrir, précédant l'appropriation politique, la conquête et la colonisation. Plus que les précédents, il est celui des voyages de découverte. Les explorations de Mungo Park (1771-1806), Caillé (1799-1838), Clapperton (1788-1827), Parry (1790-1855), Livingstone (1813-1873), Burke (1821-1861), Stanley (1841-1904), Brazza (1852-1905), etc., font l'objet de narrations par les personnages, ou les narrateurs, des *Voyages extraordinaires*. Verne nourrit en outre son imaginaire géographique de sa fréquentation de personnalités comme Jacques Arago et de ses lectures de revues scientifiques à la salle de lecture de la Société industrielle d'Amiens¹. Pour réaliser son projet, « la peinture de la Terre sous la forme du roman² », il crée, anime, déploie et nous rend familiers une foule de *personnages savants*, « des outils pédagogiques entre les mains de leur auteur³ », qui construiront et animeront le savoir scientifique. Par ce qualificatif, nous désignons ceux qui disposent d'un savoir scientifique préexistant et qui confirment et étendent celui-ci grâce au voyage et à l'aventure, tel Ferguson dans *Cinq Semaines en ballon*. À ce groupe nombreux appartiennent les spécialistes d'une discipline scientifique : l'astronomie (le colonel Everest⁴, Thomas Black⁵, Palmyrin Rosette⁶), la géographie (Ferguson⁷, Paganel⁸), la médecine (Clawbony⁹, le Dr Sarrasin¹⁰, le Dr Antékirtt¹¹), la zoologie (Aronnax¹², Benedict¹³), la balistique (Maston¹⁴)... Ceux qui pratiquent une « science en action¹⁵ », qui, au-delà de la théorie, fabriquent et transforment, les

¹ Olivier DUMAS, *Jules Verne, op. cit.*, p. 158.

² Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, Genève, Slatkine, 2004, Tome 1 (1886-1896), Lettre J.Verne-L.-J. Hetzel n° 140 du 13 octobre 1890, p. 125.

³ Christian CHELEBOURG, *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne. Une poétique de la science*, Les Cahiers du Murs n°10, Automne 1987, p.42.

⁴ *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1872)

⁵ *Le Pays des fourrures* (1873)

⁶ *Hector Servadac* (1877)

⁷ *Cinq Semaines en ballon* (1863)

⁸ *Les Enfants du capitaine Grant* (1867)

⁹ *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1865)

¹⁰ *Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879)

¹¹ *Mathias Sandorf* (1885)

¹² *Vingt mille lieues sous les mers* (1870)

¹³ *Un Capitaine de quinze ans* (1878)

¹⁴ *De la Terre à la Lune* (1865), *Autour de la Lune* (1869), *Sans dessus dessous* (1889)

¹⁵ Christian CHELEBOURG, *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne. Une poétique de la science, op. cit.*, p. 48.

fabri, les ingénieurs, au premier rang desquels Cyrus Smith¹ (le « forgeron », en anglais), Marcel Bruckmann, diplômé de l'École centrale²,... sans oublier le capitaine Nemo lui-même. Verne peut peindre ses savants sous des traits variés, ceux de l'homme d'action, tel Cyrus Smith :

les yeux ardents, la bouche sérieuse, la physionomie d'un savant de l'École militaire. [...] Ses muscles présentaient de remarquables symptômes de tonicité. Véritablement homme d'action en même temps qu'homme de pensée³...

ou ceux de types plus communs, n'excluant pas un comique proche de la caricature, comme le Docteur Clawbony : « un homme de petite taille, assez gros, à figure fine et réjouie, au regard aimable⁴... »

Voir et faire voir : savants, marins et journalistes

Ces personnages sont animés non seulement par le *savoir*, mais aussi par le *voir* ; comme le remarque Christian Chelebourg, « Verne a calqué tous ses savants sur le modèle dynamique des géographes. Tous doivent voir pour savoir⁵. » Celui qui sait est donc celui qui *fait voir* le monde aux autres personnages comme aux lecteurs et le discours didactique épouse le flux de la narration et les voix des savants : Aronnax décrivant le spectacle des abysses, Paganel racontant à Helena Grant l'exploitation de l'or en Australie, la découverte de l'Australie⁶, ou encore Clawbony, auquel Hatteras fait tragiquement écho, dévoilant à un équipage fasciné la catastrophe de Sir John Franklin⁷. L'ingénieur détenteur du savoir technique, Cyrus Smith, explore lui aussi, non plus horizontalement comme les voyageurs, mais verticalement en dévoilant à ses compagnons comme aux lecteurs, les ressources de l'Île Lincoln⁸ : « ils "savaient", et l'homme qui "sait" réussit là où d'autres végéteraient et périraient inévitablement⁹. » Quand, par une altération du personnage du savant, ce dernier ne voit que lui-même, ou plutôt sa science, il véhicule alors les motifs et effets comiques, ce sont le cousin Benedict, l'entomologiste, qui ne voit rien d'autre que ses « hexapodes », même quand on ne lui a pas encore enlevé ses lunettes, le physicien-chimiste Aristobulus Ursiclos, « Il n'écoutait

¹ *L'Île mystérieuse* (1875)

² *Les Cinq Cents millions de la Béguin* (1879)

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1977, p. 7 (I, 2).

⁴ Jules VERNE, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 20 (I, 3).

⁵ Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, l'œil et le ventre, une poétique du sujet*, Paris. Caen, Lettres modernes minard, 1999, p. 35.

⁶ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1975, pp. 307-309 (II, 14).

⁷ Jules VERNE, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, pp.133-136 (I, 17).

⁸ Une île idéale, une « île à naufragés », selon Pencroff (*L'Île mystérieuse*, p.253, II, 9), par le regard duquel Verne considère ironiquement sa robinsonnade.

⁹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 150 (I, 19).

pas, il ne voyait rien, il ne se taisait jamais¹ » ou encore Nicolas Palander, entouré de crocodiles « ne voyant rien, n'entendant rien, [...] calculant sans doute² ! » Verne offre ainsi à ses jeunes lecteurs les figurations diverses d'une science qui marie le sérieux à l'humain et la fantaisie. Ces savants distraits³ ou agités appartiennent à la sphère du sympathique et du Bien, ou, tout au moins, de l'inoffensif (*Fig 1*).



Fig. 1 : Paganel

La navigation et le quadrillage des mers accompagnent la quête du savoir et véhiculent l'aventure scopique : trente-six titres offrent le récit de voyages maritimes plus ou moins longs, et nombreux sont les personnages de marins, du matelot au capitaine. Les illustrations des *Voyages extraordinaires* ont immortalisé la silhouette hiératique de *l'officier de marine*, casquette et galons, dressée sur la dunette de son navire⁴. L'iconographie complète ici le portrait écrit qui facilite l'identification du lecteur adolescent à des officiers comme John Mangles : « il avait trente ans, les traits un peu rudes, mais indiquant le courage et la bonté⁵. », Robert Kurtis,

¹ Jules VERNE, *Le Rayon vert*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p.387 (7).

² Jules VERNE, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, p.111 (11).

³ La distraction de Paganel, son erreur majeure, en Australie, sauvera l'expédition de lord Glenarvan.

⁴ Pour ce qui est de la navigation maritime, Verne usait abondamment des conseils de son frère Paul, officier de marine jusqu'en 1857.

⁵ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 27 (I, 5).

le second du Chancellor : « Il est là, le corps droit, l'allure aisée, le regard superbe¹ ». L'officier de marine concentre les compétences scientifiques (la navigation), les qualités physiques et morales : il tient tête aux mutineries, nombreuses chez Jules Verne et, comme Henry d'Albaret ou Gilbert Burbank, défend les indépendantistes grecs² et les abolitionnistes américains³. « La mer n'est que le véhicule d'une surnaturelle et prodigieuse existence ; elle n'est que mouvement et amour⁴ », le discours hyperbolique de Nemo explique que, selon Verne, l'élément marin peut générer des personnages d'exception (*Fig 2*).



Jem West était né sur mer. (Page 36.)

Fig 2 : Le Sphinx des glaces

Outre le nombre important de ceux qui savent, transforment l'environnement et sillonnent les océans, les héros positifs appartiennent à diverses catégories, comme par exemple les journalistes⁵ ; leur popularité accompagne le développement de la presse au XIX^e siècle et ils participent à la diffusion du savoir sur les mondes explorés. Gédéon Spilett et Claudius Bombarnac possèdent la compétence de curiosité qui leur fournit un savoir utile à la

¹ Jules VERNE, *Le Chancellor*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 10 (4).

² *L'Archipel en feu* (1884).

³ *Nord contre Sud* (1887).

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, (1869-1870), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 94 (I, 10).

⁵ C'est une jeune journaliste américaine, Nellie Bly, du *New York World*, inspirée par le roman de Jules Verne, qui réalise, de novembre 1839 à janvier 1890, un « tour du monde en 72 jours », au début duquel elle rencontre l'auteur à Amiens.

colonisation de l'Île Lincoln¹ ou à la découverte des contrées traversées par le train « Grand-Transasiatique² ». Ils conjuguent audace, décontraction et humour, à l'image de Harris T. Kymbale³ ou Alcide Jolivet et son rival Harry Blount ; dotés respectivement d'une

perfection de la vue et de l'ouïe [...], ces deux hommes étaient passionnés pour leur mission en ce monde, [...] ils aimaient à se lancer comme des furets sur la piste des nouvelles les plus inattendues, [...] rien ne les effrayait ni ne les rebutait pour réussir, [...] ils possédaient l'imperturbable sang-froid et la réelle bravoure des gens du métier⁴

Volonté et action

Ces personnages sont animés par le motif du *vouloir*, et c'est la condition de la mise en œuvre de la mécanique narrative du roman d'aventures. Le héros vernien fait preuve d'une volonté exceptionnelle dont les marques physiques et morales le caractérisent d'un roman à l'autre. Dans leur majorité, les portraits programmatiques de ces héros les désignent d'emblée comme appartenant au territoire de l'*action* et du *mouvement* ; un territoire, pour employer la qualification de Philippe Hamon⁵, différent par nature de ceux des romans de Balzac, Zola ou Sue (les quartiers et salons de Paris⁶, certaines catégories sociales, des champs de bataille, une province rurale) un territoire en expansion qui s'étend, se dilate selon le vouloir du héros, ses projets, sa quête, sans oublier le programme scientifique et didactique du récit. L'univers est ainsi parcouru dans son horizontalité – les voyages des personnages tracent un maillage serré autour du globe – et dans sa verticalité : recherche de l'inconnu vers le centre de la Terre, ou vers l'éther, l'espace, l'au-delà de la connaissance. L'espace de la diégèse peut également n'occuper qu'un périmètre assez réduit : les îles des robinsonnades, ou des régions bien précises, la région d'Aberfoil et son sous-sol en Écosse⁷, le Telemark au sud de la Norvège⁸, la Transylvanie centrale⁹, Riga, en Livonie¹⁰, ou la cité hongroise de Ragz¹¹. La création romanesque accorde ici une large place à des genres de l'espace clos : le fantastique, l'intrigue politico-policière, le secret familial... Mais la transmission du *savoir* par la mise en œuvre du *voir* ne s'efface pas pour autant : les monts de Norvège et de Transylvanie, les lacs d'Écosse, etc., font l'objet d'une nomenclature précise issue d'une ample documentation. Par ailleurs, le

¹ *L'Île mystérieuse* (1875)

² *Claudius Bombarnac* (1892)

³ *Le Testament d'un excentrique* (1899)

⁴ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, pp.7-8 (I, 1).

⁵ Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, (1983), *op. cit.*, pp. 205 & sq.

⁶ *Paris au XXème siècle* fait exception mais il prend place dans un espace futur, involutif, et Michel Dufrénoy est un héros de la souffrance et du renoncement.

⁷ *Les Indes noires* (1877)

⁸ *Un Billet de loterie* (1886), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978.

⁹ *Le Château des Carpathes* (1892)

¹⁰ *Un Drame en Livonie* (1904) 1904, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977.

¹¹ *Le Secret de Wilhelm Storitz* (1910)

savoir et le *voir*, s'ils se nourrissent moins des motifs du voyage, sont actualisés par les sources du fantastique et du mythe : le visible, l'invisible et la mort dans *Wilhelm Storitz*, *Le Château des Carpathes* et *Les Indes Noires*, la sortie du monde souterrain pour accéder à celui de la surface dans ce dernier titre, le secret et le dévoilement dans *Un billet de loterie* et *Un Drame en Livonie*.

2. *Les subordonnés et la transfiguration*

Mais le personnel du récit vernien n'est pas composé que d'audacieux savants, explorateurs ou navigateurs, certains « rôles secondaires », qui accompagnent les héros dans leurs pérégrinations, et dont la fonction dépasse – et de loin – celle des « confident(e)s » de la tragédie classique. Ces types sont, d'un récit à l'autre, inévitables, et leurs silhouettes sont inséparables de celles des héros.

Valets et domestiques

Nous évoquons ici des personnages issus de la réalité sociale du siècle de Verne : les domestiques, les valets attachés à la personne de héros tels que le Dr Ferguson (Joe), Phileas Fogg (Passepartout), Aronnax (Conseil), Kin-Fo (Soun), Cyprien Méré (Matakit), les ordonnances d'officiers comme Hector Servadac (Ben Zouf), le capitaine Hod (Fox), le colonel Munro (Mac Neil). Quelques figures féminines sont accompagnées, comme Paulina Barnett : « la célèbre voyageuse avait dans sa compagne Madge une servante, mieux qu'une servante, une amie dévouée, courageuse, qui ne vivait que pour elle¹... » ; Mrs Kear, créature « insignifiante, nonchalante, indifférente » est accompagnée de Miss Herbey, « demoiselle de compagnie » que l'atonie de sa maîtresse amènera à endosser le rôle d'héroïne féminine du *Chancellor*². Zermah, esclave métisse, est la nourrice de la petite Diana – et un personnage d'exception – dans *Nord contre Sud*. Le domestique se voit souvent attribuer la responsabilité des *effets comiques* : Passepartout, acrobate improvisé de la troupe des « Longs-Nez-Longs-

¹ Jules VERNE, *Le Pays des fourrures*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 10 (I, 1).

² *Id.*, *Le Chancellor*, *op. cit.*, p. 11 (4).

Nez »¹, Soun et sa natte que son maître mutile à chaque faux-pas², Frycollin, le valet d'Uncle Prudent et « un parfait poltron³ » ou encore Ben Zouf, qui regarde la butte Montmartre comme « la seule montagne sérieuse [...] dans l'univers et, le quartier de ce nom, [...] comme un composé de toutes les merveilles du globe⁴. »

Une présence déterminante

Mais la fonction narrative du personnage du domestique ne se réduit pas, chez Verne, à une réécriture de Sganarelle ou « d'opposition substitution [...] de faire-valoir⁵ ». Sous la livrée de Ruy-Blas, et à l'instar de celui-ci, ils recèlent des compétences narratives. De titre en titre, pour la majorité d'entre eux, les valets, ordonnances, servantes, gouvernantes, etc., actualisent des qualités humaines, la *fidélité* et le *dévouement*. Malgré les aventures extraordinaires, mais aussi – et surtout – périlleuses où il l'entraîne, aucun ne pense à abandonner son maître – ni bien sûr à le trahir ! De manière corrélative, « Le dévouement, selon l'analyse de Luc Cassayre, [...] est le mode habituel des relations entre maîtres et valets⁶... » ; la série étymologique du dévouement est omniprésente dans les segments de récits où interviennent les domestiques. Un petit nombre d'entre eux traduisent cette qualité en un courage, une témérité, un esprit de sacrifice qui les font non seulement accéder à la sphère de l'héroïsme mais leur confèrent un statut d'*actants essentiels de la narration*. Conseil faisant montre d'un « imperturbable sang-froid⁷ », sauve la vie d'Aronnax au début de leur odyssée sous-marine à bord du *Nautilus* ; quant à Joe, alors que le *Victoria* va s'abîmer dans les eaux du lac Tchad,

La chute devint moins rapide, mais les malheureux tombaient toujours !
« Jetez ! jetez encore ! s'écria une dernière fois le docteur.
- Il n'y a plus rien, dit Kennedy.
- Si ! » répondit laconiquement Joe en se signant d'une main rapide.
Et il disparut par-dessus le bord de la nacelle.
[...] Le *Victoria* délesté reprenait sa marche ascensionnelle⁸...

Dans *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, ce n'est pas Phileas Fogg qui sauve Mrs Aouda du bûcher mais bien Passepartout, *et de sa propre initiative* :

C'était passepartout lui-même qui s'était glissé vers le bûcher au milieu de la fumée épaisse !
C'était Passepartout qui, profitant de l'obscurité profonde encore, avait arraché la jeune femme

¹ *Id.*, *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, Chap. XXIII.

² *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, p. 35 (4).

³ *Id.*, *Robur-le-conquérant*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, p. 44 (4).

⁴ *Id.*, *Hector Servadac*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, p. 145 (I, 2).

⁵ Luc CASSAYRE, *Le Système des personnages dans Les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, Thèse de Doctorat soutenue en 1999, (direction : Jacques Noiray), Paris IV, p. 192.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 56 (I, 7).

⁸ *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, p. 191 (32).

à la mort ! C'était Passepartout qui, jouant son rôle avec un audacieux bonheur, passait au milieu de l'épouvante générale¹ !

Le courage et le sens du sacrifice ne sont pas l'apanage des domestiques masculins : l'esclave Zermah, capturée par Texar avec la petite Diana, tient tête à ce dernier, l'espionne, découvre l'existence de deux jumeaux Texar, s'échappe en protégeant l'enfant contre des chiens furieux et prend donc une part importante à la victoire contre les esclavagistes². La vieille « négresse » libre Nan, au service de Mrs Weldon, si discrète dans le récit, capturée en Afrique, comme tous les autres, par des trafiquants d'esclaves, protège un enfant pendant une marche forcée et meurt, massacrée à coups de hache par les gardiens de la colonne³. La figuration du combat du Bien contre le Mal au sein d'une microsociété, dans le récit du naufrage du *Chancellor*, trouve sa complétude dans le personnage de Miss Herbey.

Dévouement, don de soi, courages moral et physique : les subalternes, les domestiques, « les personnages de niveau intermédiaire⁴ », fournissent aussi aux lecteurs de Verne leur *exempla*, dont les statures signalent les frontières du Bien. Un certain nombre de ces « subalternes » sont des femmes, ce qui nous conduit à examiner la place de ces dernières au sein du groupe nombreux des personnages positifs.

3. *Le personnage féminin*

Dans son enquête sur le roman d'aventures, Isabelle Guillaume souligne que

l'exclusion des femmes fournirait une caractéristique du genre. Proposer de définir le roman d'aventure en fonction d'un personnel romanesque exclusivement masculin serait lapidaire mais assez juste⁵.

L'abondante production romanesque de Jules Verne, si elle place au premier plan une foule de héros masculins, ne laisse pas dans une ombre opaque son « personnel féminin ». Mais quel est le traitement narratif de ce dernier ?

¹ *Id.*, *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 79 (13).

² *Id.*, *Nord contre Sud*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, chap. XI-XV.

³ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1977, chap. VIII.

⁴ Luc CASSAYRE, *Le système des personnages dans Les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 208.

⁵ Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventure depuis L'Île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 163.

Misogynie de Verne ?

Les jugements sur le traitement narratif des femmes par Jules Verne divergent parmi les études verniennes. Ghislain de Diesbach souligne que les femmes « sont absentes de beaucoup de romans verniens, surtout des meilleurs » et jouent « le rôle d'*utilités* indispensables à un rebondissement de l'action ou au dénouement de la situation¹. » Simone Vierende estime que « les romans de Jules Verne n'abondent pas en figures féminines, surtout en figures de femmes capables de susciter le désir²... », et explique par ailleurs qu'elles « sont, à une exception près, visiblement exclues du monde des initiés³. » La « misogynie » de Verne ou, du moins, sa « misogamie » ont été souvent évoquées, à propos, notamment, de certains personnages malheureux en ménage, comme le négociant Van Mitten dans *Kéraban-le-têtu* ou hostiles au mariage comme Clovis Dardentor :

Clovis Dardentor était célibataire [...] Ce n'est pas qu'il se montrât misogyne, car il se plaisait dans la société des femmes, mais il était misogame au plus haut degré. Cet ennemi du mariage ne concevait pas qu'un homme, sain d'esprit et de corps, lancé dans les affaires, eût le temps d'y songer⁴.

Notre auteur aime à semer çà et là, dans ses récits des plaisanteries qui soulèveraient aujourd'hui l'ire des réseaux sociaux :

Les deux époux s'aimaient ! Ils devaient s'aimer toujours ! Mille et dix mille félicités les attendaient dans la vie !
Il faut aller en Chine pour voir cela⁵ !

Ou cette réponse de Jos Meritt à Zach Fren, dans *Mistress Branican* :

Moi aussi, je suis à la recherche...
- De votre femme ?
- Oh !... Très bien !... Si j'avais perdu ma femme, je ne la chercherais pas⁶.

Verne ne se privait d'ailleurs pas de rejoindre en cela ses personnages, lors de ses entretiens, avec Adrien Marx, du Figaro, par exemple :

Je demandais un jour à Verne pourquoi il ne mettait jamais de femmes en scène dans ses œuvres.
- « Non ! Non, me dit-il, pas de femmes ! Elles parleraient tout le temps et les autres ne pourraient rien dire⁷. »

¹ Ghislain de DIESBACH, *Le Tour de Jules Verne en quatre-vingts livres*, Paris, Julliers, 1969, p. 233.

² Simone VIERNE, *Jules Verne, op. cit.*, p. 254.

³ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Les éditions du Sirac, 1973, p. 453.

⁴ Jules VERNE, *Clovis Dardentor*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1980, pp. 350-351 (3).

⁵ *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine, op. cit.*, p. 240 (22).

⁶ *Id.*, *Mistress Branican*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, p. 251 (II, 2).

⁷ Adrien MARX, *Jules Verne (1873) dans Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT*, op. cit., p. 20. Verne ne s'est pas autorisé cette plaisanterie avec une femme journaliste, par exemple la jeune – et jolie – Nellie Bly, rencontrée en 1889 (Nellie BLY, *Le Tour du monde en 72 jours* (1890), Traduction Hélène Cohen, Paris, Seuil, 2016, chap. 4.

Une plaisanterie pour le moins facile qui illustre cette « misogynie » de Verne, laquelle, selon Simone Vierende, ne semble pas dépasser celles « de la bonne bourgeoisie de l'époque¹... » Mais quelle est la réalité de la présence effective du personnage féminin dans l'imaginaire de Verne ?

Mère ou compagne discrète

On ne peut nier que ses récits mettent en scène un grand nombre de personnages stéréotypés, les vieilles servantes comme Marthe (*Voyage au centre de la Terre*) ou Grad (*Maître du Monde*), ou les jeunes filles discrètes, rougissantes et désirées telles Graüben (*Voyage au centre de la Terre*), Lucy (*Paris au XX^e siècle*), Jeanne (*Les 500 millions de la Begum*) ou Suzel (*Une Fantaisie du Dr Ox*). Mais les femmes jouent un rôle souvent déterminant dans plus de la moitié des romans et nouvelles de Verne. Leur absence des rangs du personnel des œuvres les plus connues peut d'ailleurs se comprendre aisément : il s'agit de récits d'aventures où les personnages sont astreints à des conditions d'existence pour le moins inhabituelles pour une femme du XIX^e siècle. Quelle place Verne aurait-il pu réserver à une jeune femme de son époque dans la nacelle du *Victoria*, à bord du *Nautilus* ou sur l'Île Lincoln² ? « Je vous accompagnerais volontiers, si une pauvre fille ne devait être un embarras pour vous³. » affirme Graüben à Axel avant son départ. Certains personnages féminins du genre romanesque français du XIX^e siècle ne sont d'ailleurs pas plus lisibles. La femme – aristocrate ou grande bourgeoise – y semble enfermée dans un territoire géographique et social, le salon ou le bal, de la Sanseverina⁴ à Renée dans sa « serre »⁵, en passant par Antoinette de Langeais qui « menait cette vie creuse, exclusivement remplie par le bal, par les visites faites pour le bal⁶... » La « misogynie » de certains personnages masculins de Balzac peut, selon Lucette Csyba, conduire la femme à une « réification⁷ », ainsi Paquita, maîtresse de De Marsay dans *La Fille aux yeux d'or* : « Elle est d'un pays où les femmes ne sont pas des êtres, mais des choses dont on fait ce qu'on veut, que l'on vend, que l'on achète, que l'on tue⁸... » A l'opposé, le territoire social, tout aussi immuable, peut être celui du labeur et de la pauvreté où évoluent

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 454.

² Dans *Seconde patrie* (1900), Jenny Montrose est recueillie par Fritz Zermatt mais le jeune homme vit déjà une robinsonnade familiale - et pieuse - avec ses parents et ses frères.

³ Jules VERNE, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 36 (7).

⁴ STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* (1839).

⁵ Emile ZOLA, *La Curée* (1872).

⁶ Honoré de BALZAC, *La Duchesse de Langeais* (1833) dans *Histoire des Treize*, Paris, Jules Rouff éditeurs, p. 188.

⁷ Lucette CSYBA, *Misogynie et Gynophobie dans La Fille aux yeux d'or* dans Roger BELLET (direction) *La Femme au XIX^e siècle, Littérature et idéologie*, PU de Lyon, 1979, p. 146.

⁸ Honoré de BALZAC, *La Fille aux yeux d'or* (1833) dans *Histoire des Treize*, op. cit., p. 384.

certaines héroïnes de Zola. Les romans de Verne, qui ne visent pas à une critique sociale, ne proposent pas d'ouvrières victimes brisées par les conditions d'existence ni de séductrices mondaines, lectorat oblige – et Hetzel veille. Les maîtresses de maison sont des épouses et mères attachées à leur foyer comme la femme du Dr Sarrasin (*Les Cinq Cents millions de la Bégum*), Madge Ford (*Les Indes noires*), Martine Mac Carthy (*P'tit Bonhomme*) ou Mrs Burbank, « une compagne aimante, affectueuse, à laquelle il devait pour une grande part le bonheur de sa vie. La généreuse femme n'existait que pour son mari, pour ses enfants qu'elle adorait¹... » Cette présence discrète est aussi le reflet de la condition féminine au XIX^e siècle, et, plus particulièrement, d'un statut juridique qui, en France, la rend presque totalement dépendante de son mari² comme Jane Burker (*Mistress Branican*).

Amour et sens du devoir

Cette figuration spéculaire de la mère, proposée aux jeunes lecteurs, ne domine cependant pas dans l'imaginaire de Verne : les jeunes héros sont souvent orphelins de leur mère, ce qui les amène à partir à la recherche de leur père disparu, motif récurrent chez l'auteur (*Les Enfants du capitaine Grant*, *Le Superbe Orénoque*, *Les Forceurs de blocus*, *Michel Strogoff*). Les personnalités féminines d'exception, dotées d'une grande force de caractère, d'une volonté et, partant, d'une épaisseur narrative, même si elles n'accèdent pas, à une exception près, au statut d'héroïne principale, actualisent des qualités comme le dévouement, le courage physique, la persévérance et surtout font preuve d'*amour*. *L'amour maternel* qui peut adopter les teintes du tragique et conduire à la mort, c'est le cas d'Andronika Starkos qui, malgré l'infamie de son fils Nicolas, alias Sacratif, et la malédiction dont elle l'a accablé, ne survit pas à sa fin violente : « Tout ce qui peut survivre de sentiment maternel dans le cœur d'une mère, même après tant de crimes avait réagi en elle³. » Les mêmes sentiments caractérisent Djemma, la mère du chef rebelle Targui dans *L'Invasion de la mer* (1905) et Marfa Strogoff qui accepte la torture plutôt que de révéler la présence de son fils. L'amour se conjugue avec le sens du devoir chez deux figures de l'héroïsme féminin au relief accentué : Helena Glenarvan qui, la première, prend l'initiative d'une expédition pour retrouver le capitaine Grant :

Le *Duncan* est un brave et bon navire ! Il peut affronter les mers du Sud ! il peut faire le tour du monde et il le fera, s'il le faut ! Partons, Edward ! Allons à la recherche du capitaine Grant⁴ !

¹ Jules VERNE, *Nord contre Sud*, op. cit., p. 37 (I, 4).

² Lire à ce propos : Jean-François TETU, *Remarques sur le statut juridique de la femme au XIX^e siècle*, dans : Roger BELLET, *La Femme au XIX^e siècle, Littérature et idéologie*, op. cit., pp. 5-17. George Sand met en scène, dans *Indiana*, une jeune femme qui souffre de son asservissement à un mari autoritaire et un amant égoïste. (George SAND, *Indiana*, 1832, Paris, Gallimard, 2020).

³ Jules VERNE, *L'Archipel en feu* (1884), Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1979, p. 511 (15).

⁴ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 26 (I, 5).

Cette « âme forte généreuse » est aussi l'apanage de Dolly Branican, la plus accomplie des héroïnes de Verne, qui organise une expédition pour retrouver son mari, disparu depuis quatorze ans :

A dater de mon départ de San Diégo, j'ai étudié le continent australien, en lisant et relisant les récits des voyageurs qui l'ont visité [...]. Non ! je n'ignore rien des fatigues ni des dangers d'une telle campagne. Mais je vais où le devoir me commande d'aller¹.

La femme, l'épouse, quitte ainsi le chronotope de l'immobilité, de la ville et du foyer pour accéder à celui – habituellement masculin – du voyage et de l'aventure.

Eurydice

Enfin, le personnage féminin revêt une autre dimension littéraire et révèle la présence du *mythe* dans le romanesque vernien ; elle est l'être qui est arraché au monde de la mort et ramené à la vie – ou à un simulacre de vie. La traduction du mythe d'Eurydice connaît une certaine diversité chez Verne ; aux confins du genre fantastique, « la morte vivante et la femme sans ombre », pour reprendre la désignation de Jean-Pierre Picot², empruntent, successivement, les traits d'Ellen (*Une Ville flottante*, 1870), devenue folle après son mariage forcé avec le démoniaque Drake, guérissant de la folie face aux chutes du Niagara ; de Nell (*Les Indes noires*, 1877), retenue prisonnière dans le monde souterrain par Silfax et sauvée, à demi-morte, par Harry, qui lui fera découvrir la lumière du jour éclairant les lacs d'Écosse ; de Laurence Munro (*La Maison à vapeur*, 1880), « la Flamme errante », laissée pour morte lors des massacres de Cawnpore, en Inde, et retrouvant son mari et sa raison³ ; de la Stilla (*Le Château des Carpathes*, 1892) qui connaît un simulacre de résurrection par la voix et l'image. Quant à Myra, Wilhelm Storitz l'a rendue invisible avant de mourir ; elle vit parmi les siens, mais seule sa voix signale sa présence. Si l'on excepte le traitement relativement pessimiste du mythe dans *Le Château*

¹ Jules VERNE, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p.274 (II, 4). Pour Marc Soriano, le personnage de Dolly Branican a été inspiré par la directrice nantaise de la pension Sambain où ses parents envoient le tout jeune Jules Verne : « Mme Sambain est la femme d'un capitaine au long cours qui s'est embarqué, tout de suite après son mariage, et qui n'a plus donné signe de vie » (Marc SORIANO, *Jules Verne (le cas Verne)*, *op. cit.*, p. 21). A ces souvenirs s'est superposée très certainement la figure célèbre de Lady Jane Franklin, épouse de l'explorateur arctique disparu en 1847. Lire à ce propos Olivier DUMAS, *Les dessous de Mistress Branican*, Bulletin de la Société Jules Verne n° 99 et la lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 mai 1890 : « Je termine en ce moment le premier volume d'un nouveau roman, Mistress Branican, dont je vous ai parlé (une lady Franklin) » (Olivier DUMAS, Volker DEHS & Piero GONDOLO della RIVA, Correspondance inédite de Jules & Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel, T.1, (1886-1896), *op. cit.*, p. 114.). Enfin, le navire sur lequel s'embarque John Branican au début du roman se nomme le *Franklin*.

² Jean-Pierre PICOT, *La Morte-vivante et la femme sans ombre*, dans *Émergences du fantastique*, Revue des Lettres Modernes Jules Verne N°5, Paris, LM Minard, 1987, pp. 77-99.

³ Le motif du retour à la raison et à la vie est également présent dans *Mistress Branican*.

des Carpathes, ces récits expriment une foi irrésistible dans la victoire de la vie et de l'amour sur le monde du Mal.

Ces personnages féminins aux portraits et fonctions narratives divers ne pouvaient que satisfaire l'attente de lecture qui animait les familles : les femmes et les jeunes filles, nombreuses, côtoient les héros masculins adultes, scientifiques, navigateurs, aventuriers... Tout en restant minoritaires les femmes des romans et nouvelles de Verne – si l'on excepte une poignée de créatures du Mal – ne se réduisent jamais, quand leurs silhouettes et leurs rôles narratifs se précisent – à de pâles répliques des hommes. Leur sens du devoir, leur dévouement et leur courage sont la source d'émotions et de sentiments comme l'admiration et la compassion.

4. Jeune lecteur, jeune héros

Cette promenade en compagnie des personnages qui habitent les *territoires du Bien* de l'imaginaire vernien ne serait pas complète si nous n'y rencontrions ceux dont l'âge les rapproche des lecteurs de destination du *Magasin d'Education et de Récréation* : les adolescents.

Adolescence et initiation

Il convient d'emblée de préciser ce que recouvrait la notion d'adolescence au XIX^e siècle. Agnès Thiercé relève que « si le XIX^e siècle n'a pas inventé l'adolescence, il a créé le « modèle » adolescent¹. » L'appréhension de cette période de la vie s'appuie, selon elle, sur les limites temporelles de 11-13 ans à 20-21 ans pour les filles et de 14-15 ans à 24-25 ans pour les garçons. Une période encadrée par des seuils physiologiques, éducatifs et culturels : la puberté, la sortie de l'éducation primaire et la communion solennelle d'une part, l'achèvement de la croissance physique, la sortie des études et le service militaire d'autre part. Elle souligne également que « jusque dans la dernière décennie du XIX^e siècle, l'adolescence se réfère étroitement à l'enseignement secondaire². » Nous classerons donc dans la même catégorie les

¹ Agnès THIERCÉ, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris, Belin, 1999, p. 7.

² *Ibid.*, p.24.

adolescents proprement dits et les enfants qu'ils furent d'abord (P'tit Bonhomme), comme les « jeunes gens » non encore entrés totalement dans le monde des adultes.

Une première remarque : les adolescents ne figurent comme personnages principaux que dans une dizaine de romans. Qu'ils soient dotés d'autonomie ou restent dans l'ombre des adultes, la majorité de ces héros réalisent, par leurs aventures, un parcours initiatique ; il s'agit d'effectuer un passage à *l'âge d'homme*, que cette expression désigne une réalité physiologique (Axel et Harbert Brown ont dix-neuf ans à la fin de leurs aventures, Erik Hersebom, vingt-deux), ou plus simplement sanctionne une initiation adolescente accomplie (Dick Sand, P'tit Bonhomme, ont quinze ou seize ans à l'issue de leurs parcours). Les héros de ce type sont, pour un grand nombre, orphelins ou enfants trouvés, ce qui autorise la construction, aux côtés du « disciple », d'un « maître », cela constituant un « chaîne initiatique¹ ». La nature initiatique des aventures des jeunes adolescents est fortement soulignée dans l'écriture par les autres personnages ou le narrateur : « Comme il a grandi ! C'est un homme² ! » s'écrie Harry Grant quand il retrouve son fils Robert ; « à leur retour », nous dit le narrateur des petits robinsons de *Deux ans de vacances*, dans l'excipit du roman, « les petits étaient presque des grands, les grands presque des hommes³. » Quant à Dick Sand, « la fermeté, le courage, la constance déployés dans ses épreuves, avaient fait de lui une sorte de héros⁴. » (Fig. 3)

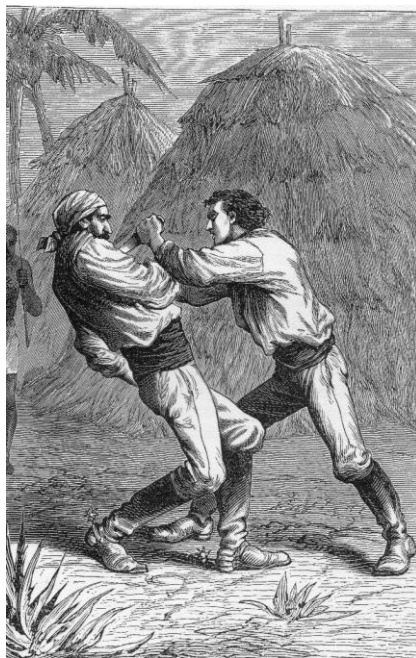


Fig. 3 : Un Capitaine de quinze ans

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 285.

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 536 (III, 21).

³ *Id.*, *Deux Ans de vacances* (1888), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, p. 505 (30).

⁴ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit., p. 377 (II, 20).

Acquisition du savoir

Le passage à l'âge d'homme et le parcours initiatique des « novices¹ », comme les désigne Simone Vierende, peuvent se réaliser par la mise en œuvre de qualités préexistantes comme le courage physique, une certaine habileté, une grande moralité², « le travail initiatique doit s'effectuer sur une *materia prima* apte à le supporter³ » ; mais cette surdétermination du héros novice ne serait pas complète sans le désir et l'acquisition, au cours de l'initiation, du *savoir*. Les fictions proposent donc souvent la figure de ces adolescents studieux, avides d'un savoir scientifique : Harbert Brown et Robert Grant se feront donc, grâce aux leçons et exemples puisés dans les décors de leurs aventures, les élèves attentifs de Cyrus Smith et Paganel respectivement. La posture – à valeur exemplaire – du jeune qui se consacre à l'acquisition du savoir se reproduit de récit en récit. Jean Cascabel « studieux et réservé [...] cherchait à s'instruire où et quand il le pouvait⁴ » ; P'tit Bonhomme, malgré les conditions déplorables de la « ragged-school » montrait « un certain goût à s'instruire⁵ ». Quant au jeune « capitaine de quinze ans », Dick Sand, qui, parce qu'il n'a pas encore complété sa formation, n'a pu s'apercevoir de la fausse route suivie par le *Pilgrim* : « Oui, répétait-il souvent. Si, à bord du *Pilgrim* j'avais su tout ce qu'un marin devait savoir, que de malheurs auraient été épargnés⁶ ! » Ses aventures n'auraient pas été possibles non plus... Dick Sand n'est pas, dans le roman, initié par un maître ; c'est lui le « capitaine » et le savoir qu'il acquiert lui est dispensé par les péripéties et l'espace géographique et humain, hostile, qu'il parcourt. Le personnage adolescent est d'ailleurs à même de transmettre son savoir scientifique à d'autres, tel Harbert Brown informant Pencroff de la comestibilité des « lithodomes » et des œufs des « pigeons de roche⁷ ». Ce savoir scientifique, corollaire de l'initiation et de l'aventure géographique, est ainsi dispensé au lecteur adolescent par l'entremise de son analogon personnage. La fluidité de la fonction didactique du récit vernien répond en cela au projet contractuel du *Magasin d'Education et de Récréation*. On peut opposer à ces adolescents studieux le personnage grotesque du jeune Agathocle, dans *Clovis Dardentor* :

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., I, 2.

² P'tit Bonhomme, pourtant nullement épargné par la misère, se refuse toujours à voler ou mendier.

³ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 329.

⁴ Jules VERNE, *César Cascabel* (1890), Editions Rencontre, Lausanne (fac-simile de l'édition Hachette de 1969), p. 20 (I, 2).

⁵ *Id.*, *P'tit Bonhomme* (1893), Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1979, p. 34 (I, 3).

⁶ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit., p. 376 (II, 20).

⁷ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, op. cit., pp. 24 & 30 (I, 4).

Agathocle fit au lycée ces mauvaises études qui sont le lot des paresseux et des ineptes. De vocation pour ceci plutôt que pour cela, il n'en montrait aucune. Ne rien faire dans la vie lui paraissait l'idéal d'une nature humaine¹.

Mais ce personnage est une création « hors du temps », déjà figé dans une sénilité précoce. La plupart des adolescents romanesques de Verne sont construits pour être placés face à des épreuves :

Seuil de la vie d'adulte, l'adolescence définit [...] ce moment de vacance et de disponibilité où il convient de procéder à un choix entre différentes virtualités. Parmi celles-ci s'inscrivent deux modèles opposés, celui de la vie confortable et celui de l'aventure².

Deux personnages verniens incarnent parfaitement ces deux modèles : Octave Sarrasin, à l'annonce de l'héritage fabuleux de son père, ne pense qu'à s'organiser une existence de dandy parisien, tandis que son ami Marcel Bruckmann poursuit ses études d'ingénieur et se prépare à affronter le terrible Dr Schultze³.

Idylles

Le faisceau de qualités physiques et surtout morales associe fortement le personnage adolescent au monde du Bien, de la période de l'entrée dans l'adolescence, c'est le cas d'Harry Grant, à celle de la complétion de son parcours, tel Marcel Bruckmann qui, à vingt ans, parfait son initiation intellectuelle de diplômé de l'Ecole centrale d'une initiation virile et militaire : sa participation à la défense de Paris, en 1871⁴. Mais l'initiation par l'aventure conduit aussi à la maturité sexuelle que parachève un mariage proche ou à venir. C'est Axel, dans *Voyage au centre de la Terre*, qui réalise le plus complètement ce passage de l'adolescence à l'héroïsme et à l'équilibre social et conjugal. La jeune Graüben, loin de larmoyer quand il lui annonce l'imminence de sa quête souterraine, s'érige en destinatrice de celle-ci : « Va, mon cher Axel, va, [...], tu quittes ta fiancée, mais tu trouveras ta femme au retour⁵. » Outre ce couple de sages fiancés, les amours unissant des adolescents, ou des jeunes gens à peine entrés dans l'âge adulte, sont loin d'être rares. Sur la totalité des romans et nouvelles composant notre corpus, une quarantaine offre le récit – ou, du moins, son esquisse – de liens amoureux⁶ ! Cela peut paraître surprenant de la part d'un auteur qui écrivait à son éditeur :

¹ *Id.*, Clovis Dardentor, *op. cit.*, p. 355 (3).

² Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventure depuis l'Île au trésor*, *op. cit.*, p. 18.

³ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, *Voyage au centre de la Terre*, 1864, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1977, p. 42 (7).

⁶ Nous n'incluons pas dans ce total les relations amoureuses – certaines à peine entrevues – impliquant des personnages qui ne sont plus des adolescents : Phileas Fogg et Mrs Aouda (*Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*), Jasper Hobson et Paulina Barnett (*Le Pays des fourrures*), Fabian Mac Elwin et Ellen Hodges (*Une Ville flottante*), etc. En revanche, nous tenons compte des jeunes filles amoureuses d'hommes déjà adultes.

Je suis très maladroit à exprimer des sentiments d'amour. Ce mot-là seul "amour" m'effraye à écrire. Je sens parfaitement ma gaucherie, et je me tortille pour n'arriver à rien. Aussi, pour esquiver la difficulté, je compte être sobre de ces scènes. Vous me demandez de mettre *un mot du cœur* en passant ! Rien que cela ! Mais il ne vient pas, ce mot du cœur, sans quoi, il y serait depuis longtemps¹ !

Il est vrai que les sentiments qui animent tous ces jeunes gens, Henry d'Albaret et Hadjine Elizundo², Sava Toronthal et Pierre Bathory³, Nadia⁴, Marcel Bruckmann⁵, Erik Hersebom⁶, etc., sont l'objet de menaces et de rivalités ; mais ils ne constituent quasiment jamais le principal problème à résoudre dans les récits où ils figurent. Jules Verne n'écrit pas de romans d'amour proprement dits et l'attraction qu'éprouvent l'un pour l'autre Helena Campbell et Olivier Sinclair dans *Le Rayon vert* (1882) épouse harmonieusement, sans le voiler jamais, le spectacle des côtes d'Écosse visitées par les personnages. Les amours des jeunes héros des romans ne connaissent ni crises, ni trahisons, ni tromperies. Pas de désamour ni de Manon Lescaut chez Jules Verne ! Ses récits sont destinés à la jeunesse. Ces idylles, selon l'acception littéraire d'« aventure amoureuse naïve et tendre, souvent chaste⁷ », contribuent à la complétion de la construction dramatique du roman et au parcours des personnages en suggérant un écho aux idéaux sentimentaux de l'adolescence, des images aux teintes douces qui signalent l'entrée prochaine dans une vie adulte plus ou moins rêvée. Malgré ses hésitations proclamées à exprimer les sentiments amoureux, Verne semble bien hériter de cette époque romantique qui

consacre aussi les valeurs juvéniles, sa littérature surtout, qui peint les passions, les amours, les élans enthousiastes de la jeunesse et à laquelle certaines représentations futures de l'adolescence emprunteront⁸.

Nombre de ces idylles n'acquièrent une réalité que par l'évocation d'un mariage proche et ne se traduisent entre les protagonistes que par le jeu des regards échangés ; le marivaudage est rare et l'aveu tardif. Seule la menace d'une fin presque certaine provoque l'aveu de Mary Grant à John Mangles, quand ils sont prisonniers des Maoris : « John, je puis vous le dire, dans cet instant suprême, ne suis-je pas depuis longtemps votre fiancée dans le secret de votre cœur⁹ ? » Parfois, l'idylle, lors de l'excipit, est à *venir* et discrètement suggérée :

¹ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 1, *op. cit.*, p.40 (lettre Verne-Hetzel n°19).

² *L'Archipel en feu*

³ *Mathias Sandorf*

⁴ *Michel Strogoff*

⁵ *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*

⁶ *L'Épave du Cynthia*

⁷ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010.

⁸ Agnès THIÉRCÉ, *Histoire de l'adolescence*, *op. cit.*, p.8.

⁹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 468 (III, 12).

Quant à P'tit Bonhomme, il n'oublie pas, il n'oubliera jamais qu'il est leur enfant par adoption, et il pourra bien se faire, un jour, qu'il se rattache à eux par des liens plus étroits. En effet, Jenny va sur ses dix ans, elle promet d'être une belle jeune fille... Mais c'est sa filleule, dira-t-on ? Eh bien ! qu'importe, et pourquoi pas¹ ?...

On peut s'étonner que le narrateur envisage déjà, sur un ton jovial, l'avenir conjugal d'une enfant de moins de dix ans ; plus étonnantes peut-être, ces amours – chastes et muettes, il est vrai, mais consacrées par un mariage – entre de très jeunes filles mineures et des hommes entrés de plain-pied dans l'âge adulte : Mary Grant et John Mangles (seize et trente ans)², Jenny Halliburt et James Playfair (quinze et trente ans)³, Nell et Harry Ford (quinze-seize et vingt-cinq ans)⁴ (*Fig. 4*), Jeanne de Kermor et Jacques Helloch (seize-dix-sept et vingt-six ans)⁵, et les plus célèbres : Nadja Fédor et Michel Strogoff (seize-dix-sept et trente ans)⁶. Toutes ces idylles accompagnent un motif vernien, *la recherche du père*, et c'est sous l'égide de ce dernier, une fois retrouvé, que peuvent, simultanément, s'exprimer l'aveu des sentiments et se dessiner un horizon conjugal proche⁷. Plus largement, l'idylle souligne la nécessité d'une stabilité sentimentale et conjugale opposée à l'errance et la fascination de l'aventure, qu'elle soit scientifique, géographique ou policière. Le sentiment amoureux, même timide et mutique, chez les jeunes gens peut donc avoir pour objectif d'adoucir le rythme des péripéties, souvent violentes, qui anime les aventures verniennes.

J'ai toujours souhaité » dit-il à la journaliste américaine Marie A. Belloc « que mes histoires puissent être placées sans la moindre hésitation entre les mains de tous les jeunes et j'évite scrupuleusement toute scène qu'un garçon n'aimerait pas que sa sœur lise⁸.

L'amour naissant d'André Letourneur et Miss Herbey sur le radeau du *Chancellor*, joint à la spiritualité de cette dernière, fonctionne comme une sphère d'humanité confiante au sein de la bestialité et de l'anthropophagie des naufragés. Les idylles discrètes qui unissent de nombreux personnages peuvent aussi avoir pour but de capter l'intérêt des « grandes sœurs » des jeunes lecteurs épris de voyages imaginaires...

Dans son étude du chronotope du roman idylle, Mikhaël Bakhtine souligne l'importance, dans ce genre de récit, de *l'unité de lieu* qui

¹ *Id.*, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 509 (II, 15).

² *Les Enfants du capitaine Grant*

³ *Les Forceurs de blocus*

⁴ *Les Indes noires*

⁵ *Le Superbe Orénoque*

⁶ *Michel Strogoff*

⁷ Agnès Thiercé précise qu'au XIX^e siècle « la fille est jugée responsable et majeure en matière de « séduction » dès l'âge de quinze ans » (Agnès THIERCÉ, *Histoire de l'adolescence*, *op. cit.*, p.21.). Le code civil napoléonien imposait l'âge minimal de quinze ans pour le mariage des filles. Il n'est passé à dix-huit ans qu'en 2006.

⁸ Marie A. BELLOC, *Jules Verne chez lui* (1895) dans *Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés* par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, *op. cit.*, p. 103.

rapproche et confond le berceau et la tombe [...]. Cette atténuation de toutes frontières du temps, par l'unité de lieu, contribue de façon substantielle à créer le rythme cyclique du temps qui caractérise l'idylle¹.

Pour ce qui est de Jules Verne, il semble que le chronotope se déplace du lieu spatial au lieu social : *le mariage* qui consacre des amours à peine esquissées et s'affirme comme un des motifs romanesques du Bien, en opposition au désordre, à la violence et la cupidité qui sont les marques des êtres du Mal. Les destinées positives de ses personnages adolescents ont peut-être pour vertu inconsciente de compenser, chez notre auteur, ces idylles sans lendemain, avec sa cousine Caroline puis une certaine Herminie. Il se mariera en 1857 avec une jeune veuve de vingt-sept ans, Honorine².

Pas d' «adolescents à problèmes»

Dans l'imaginaire de Verne, le personnage adolescent – ou au seuil de la vie adulte – est donc porteur d'un ensemble de *valeurs*, travail, courage, curiosité, honnêteté, et, s'il évolue souvent à l'ombre de héros adultes, il joue pleinement son rôle d'*exemplum* dans la réception d'un lectorat jeune. Cependant, il ne reproduit pas exactement les traits communs de cette tranche d'âge : il n'est pas sujet à « la révolte, le malaise, le mal-être³ ». Il ne correspond pas non plus au regard rousseauiste du précepteur d'Emile :

Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent l'enfant presque indisciplinable. Il devient sourd à la voix qui le rendait docile ; c'est un lion dans sa fièvre ; il méconnaît son guide, il ne veut plus être gouverné⁴.

Pas de conflit, donc, entre les adolescents et leurs parents (ou, parce qu'ils sont très souvent orphelins, leur « père de substitution », l'oncle). Le garçon qui sort de l'enfance fait montre d'une parfaite obéissance et d'une sincère vénération envers les adultes, impatient d'acquérir un savoir comme Harbert Brown, Robert Grant, Erik Hersebom ; ce dernier peut vouer à la dédaigneuse Kajsa « le modèle de toutes les élégances et de toutes les perfections mondaines [...] une admiration sans réserve⁵ » il n'en apporte pas moins « une ardeur passionnée [...] à ses études⁶ ». Remarquons que, dans la construction de ces adolescents studieux et au caractère lisse, Verne ne fait preuve d'aucun aveuglement : ses rapports avec son fils Michel, à l'époque des quatorze-quinze ans de ce dernier, sont très conflictuels :

¹ Mikhaël BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1978, p. 367.

² Lire à ce propos : Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, op. cit., pp. 25-41.

³ Agnès THIÉRCÉ, *Histoire de l'adolescence*, op. cit., p.34.

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou de l'éducation* (1762), Paris, Garnier-Flammarion, 2009, p. 304.

⁵ Jules VERNE & André LAURIE, *L'Épave du Cynthia* (1885), Paris, Les Humanoïdes Associés, 1977, p. 120 (10).

⁶ *Ibid.*, p. 121 (10).

L'enfant se braqua de plus en plus, fit tout à rebrousse-poil. Jules Verne usa alors d'une procédure légale qui étonne aujourd'hui : l'incarcération d'un enfant en maison de correction par autorité paternelle. Le jeune garçon y cassa tout. Il le fit alors embarquer dix-huit mois sur un trois-mâts en partance pour les Indes. [...] Bien sûr, à son retour, le jeune homme continua ses fantaisies manifestement anti-paternelles. [...] Finalement, il l'émancipa à vingt ans, le laissant partir avec la chanteuse d'une troupe ambulante qu'il épousa, puis abandonna pour séduire une jeune fille de dix-sept ans¹.

Visiblement, alors qu'il s'adonne à la rédaction d'*Un Capitaine de quinze ans*, Verne construit un personnage d'adolescent dont le « pauvre Michel », comme le qualifie Hetzel, serait le négatif :

Sa vanité, qui est intraitable, son manque absolu de respect envers tout ce qui est respectable en font un sourd à toutes les observations. [...] il y a chez cet enfant qui a 25 ans à 16 [sic] une perversité précoce².

Verne n'était sans doute pas le seul père de son époque aux prises avec un fils rebelle, mais, dans son personnel romanesque adolescent le Bien et le Mal sont très inégalement répartis, les adolescents « méchants » étant très rares, et ce n'est guère que dans *P'tit Bonhomme* qu'ils apparaissent aux deux extrémités de la hiérarchie sociale ; d'une part, les pensionnaires de la « ragged school » de Galway : « aucun soin [...], aucune moralisation n'est capable de les empêcher de devenir des êtres malfaisants³ », ils sont peints comme des « gnomes vicieux de corps et d'esprit⁴ » ; d'autre part le jeune comte Ashton,

un petit monsieur élevé à ne voir que des inférieurs parmi ceux qui l'approchaient, [...] d'une ignorance à peu près complète, malgré la demi-douzaine d'instituteurs qui avaient accepté l'inutile tâche de l'instruire⁵.

Loin d'une lecture spéculaire du personnage adolescent, Jules Verne propose à ses jeunes lecteurs des *modèles*, dans la logique du projet *éducatif* du *Magasin d'Éducation et de Récréation* et des conseils prodigués par l'auteur-éditeur Stahl-Hetzel : « Être bon, c'est faire le bien et empêcher le mal. Celui qui ne fait ni l'un ni l'autre est le complice du méchant ; il est de son côté. La bonté est une chose active, non passive⁶. »

¹ Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, op. cit., pp. 121-122.

² Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*. T 2, op. cit., lettre Verne-Hetzel (mi-août 1877), p. 193.

³ Jules VERNE, *P'tit Bonhomme*, op. cit., p. 29 (I, 3).

⁴ *Ibid.*, p. 33 (I, 3).

⁵ *Ibid.*, p. 265 (II, 1).

⁶ Pierre-Jules HETZEL, *Morale familiale*, op. cit., p. 291.



Fig. 4 : *Les Indes noires*

Ces diverses figures du Bien, hommes du voir, du vouloir et du savoir, femmes du courage et du devoir, adolescents de l'étude et l'imitation, doivent être immédiatement et définitivement reconnaissables dans la narration par le lecteur. Bien plus, si le héros connaît une évolution, ce ne peut être que vers le Bien. Les enfants robinsons de *Deux ans de vacances* sont devenus « presque des hommes » à l'issue de leurs aventures, ainsi que Dick Sand ; Dolly Branican, jusqu'à ses retrouvailles avec son mari, fait preuve de la même détermination ; Cyrus Smith reste ce qu'il a toujours été, prêt, après l'engloutissement de l'Île Lincoln, à refonder une colonie dans l'état d'Iowa. Les personnages verniens appartenant aux territoires du Bien, et dont nous avons voulu présenter quelques types, peuvent déterminer chez le jeune lecteur les deux types d'identification analysés par H.J. Jauss¹, l'« identification admirative » et l'« identification par sympathie » :

L'identification admirative avec le héros parfait, le « modèle », l'exemple qui doit être suivi, est objectivée esthétiquement et se dégrade en un comportement qui ne fait que satisfaire le besoin d'évasion, le goût du spectaculaire et la tendance à la simple édification sentimentale²

Ce type d'identification est celui qui conduit le personnage de Verne à « se refléter psychologiquement dans l'esprit du lecteur, s'incarner et devenir chair, et non pas seulement

¹ Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit., pp. 164-168.

² *Ibid*, p. 165.

être de papier¹ » Une réalité que la lecture insuffle au personnage du Bien, chez des lecteurs enfants comme Jean-Paul Sartre :

J'adorais les ouvrages de la collection Hetzel [...]. Quand je les ouvrais j'oubliais tout : était-ce lire ? Non, mais mourir d'extase : de mon abolition naissaient aussitôt des indigènes munis de sagaies, la brousse, un explorateur casqué de blanc. J'étais *vision*, j'inondais de lumière les belles joues sombre d'Aouda, les favoris de Phileas Fogg².

Cette identification admirative entraîne chez le lecteur un processus de *non identification*, d'antipathie, de différenciation d'avec une catégorie de personnages types du roman d'aventures, ceux qui se montrent hostiles au héros, aux personnages positifs – et donc au lecteur – et font obstacle aux différentes fonctions de ceux-ci : *le vouloir*, *le voir*, *le savoir*. Si « l'aventure est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer³ », l'identification avec le personnage positif, acteur du Bien, génère le désir du déséquilibre, du basculement vers la remise en question du Bien, ce phénomène que Raphaël Baroni nomme « tension narrative », une « attente caractérisée par une anticipation mêlée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception⁴. »

Il s'agit de l'attente fascinée de l'apparition du Mal.

¹ Nathalie PRINCE, *La Littérature de jeunesse*, op. cit., p. 84.

² Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, op. cit., p. 62 (I : Lire).

³ Jacques RIVIÈRE, *Le Roman d'aventure*, op. cit., p. 66.

⁴ Raphaël BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 18.

Chapitre 2 :

Un type de personnage vernien : le méchant

La Vie, notre vie, notre expérience, nos mythes, religions, l'Histoire, notre civilisation,... nous ont amenés à identifier, le plus souvent à créer, une multitude de rivaux, d'adversaires, d'ennemis, de renégats. L'Adversaire est l'ange déchu qui cherche à nuire, l'Ennemi séculaire qui nous guette au-delà d'une mer ou d'une frontière. Cet autre est, par nature, le *méchant*, et il hante évidemment les coulisses de nos œuvres théâtrales et les pages de nos romans ; tout particulièrement de nos romans d'aventures.

Nous désignons par ce substantif le personnage qui commet *délibérément* le Mal, celui qui, à un moment ou un autre de la fable, *veut* nuire au(x) héros positif(s) et, par voie de conséquence, contrevient aux valeurs et aux lois de la communauté à laquelle appartiennent les lecteurs. Cette prise en compte de *l'intention* de nuire exclut de notre cohorte de méchants verniens les personnages comme les Boutardin de *Paris au XX^e siècle*, qui, indifférents, égoïstes et méprisants, ne commettent ni mal ni bien, et sont aveugles à la perte de *Michel Dufrénoy*. Plus que de personnages bien précis, le Mal, est ici l'expression d'une société dystopique dominée par la finance et les « sciences appliquées ». Le recours au substantif *méchant* induit par ailleurs des enjeux sémantiques : il est « le participe présent adjectivé [...] de l'ancien verbe *mescheoir* [...] qui signifie en construction impersonnelle *arriver malheur*¹. » Les acceptions de l'étymon en ancien français : « qui tombe mal », « qui n'a pas de chance ; misérable » qui ont précédé celle, actuelle, de « mauvais », amènent à examiner la possibilité d'une *chute* de certains personnages dans l'univers du Mal ; chute sociale, à l'image de celle de Jean Valjean. La chute du Bien vers le Mal implique également la recherche d'une *dualité* chez le méchant et pose le problème de son *rachat* possible.

Enfin, nous ne parlerons, dans les pages qui suivent, que des *individus nommés*, qui accèdent à la fonction d'actants, au même titre que les héros positifs. L'appartenance éventuelle

¹ Alain REY, (direction) *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

au monde du Mal de divers *peuples* ou *collectivités* qui affrontent ces derniers ne peut pas faire l'objet de la même réflexion et requiert un développement ultérieur.

1. A quoi reconnaît-on un méchant ?

Sur l'ensemble des romans et nouvelles de notre corpus, quarante-neuf mettent en scène une figuration humaine du mal. Le paradigme de la méchanceté dans cette « vaste cohorte¹ » des méchants se décline selon divers degrés d'intensité, de la volonté de meurtre d'un Ivan Ogareff dans *Michel Strogoff* ou du professeur Schultze dans *Les 500 millions de la Begum* à la « simple » agressivité anti-slave de Karl Johausen dans *Un Drame en Livonie*.

Un type physique

Le méchant, tel qu'il surgit dans la narration, est d'abord *un type physique* proposé à la lecture, au déchiffrage, à la reconnaissance. Les marques de la méchanceté sont clairement identifiables selon les compétences du lecteur et le portrait du personnage participe au dessin d'un horizon d'attente, attente de la nuisance et de l'attaque, qui peuvent déséquilibrer l'axe de la quête du héros. Ainsi le matelot Hearne, dans *Le Sphinx des Glaces*, est identifié comme un danger potentiel par : « ses manières brutales, l'audace farouche que révélait toute sa personne²... » ; le professeur Schultze pourrait faire partie des scientifiques débonnaires, comme un *analogon* de Paganel ou Lidenbrock, mais son portrait affiche délibérément des détails thériomorphes :

[sa] bouche [...] était grande, garnie d'une de ces doubles rangées de dents formidables qui ne lâchent jamais leur proie [...]. Tout cela composait un ensemble inquiétant et désobligeant pour les autres³...

Verne peut avoir recours à la typologie physiologique, qu'affectionnait Balzac, entre autres ; Drake, dans *Une ville flottante*, révèle

des signes non équivoques d'une profonde duplicité. Cet individu avait un sentiment de haine générale stéréotypé sur les traits, auquel ne se fussent mépris ni les physionomistes ni les physiologistes ; le front plissé par une ride verticale, le regard à la fois audacieux et inattentif, l'œil sec, les sourcils très rapprochés, les épaules hautes, la tête au vent, enfin tous les indices d'une rare impudence jointe à une rare fourberie⁴

¹ Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne, de la fable à la fiction, Une anamorphose du réel*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 72.

² Jules VERNE, *Le Sphinx des glaces*, (1897), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, p. 130 (I, 11).

³ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, p. 32 (3).

⁴ *Id.*, *Une Ville flottante* (1870), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, pp. 412-413 (9).

Le méchant romanesque porte d'emblée les *stigmates du Mal* dont il est la créature ; il est opposé par là au héros positif : Marcel Bruckmann, qui combattra Herr Schultze, dépeint plus haut, offre, dès les premières pages du roman, tous les indices de l'appartenance à la catégorie des *bons*,

C'était à vingt ans un grand corps déhanché et robuste, plein de vie et d'action, une machine organique au maximum de tension et de rendement. Sa tête intelligente était déjà de celles qui arrêtent le regard des esprits attentifs¹.

Masque révélateur

Dans son analyse des « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », Mikhaël Bakhtine souligne que « Ces personnages apportent à la littérature, [...], un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air². » La *surdétermination physique* du méchant vernien n'est pas sans évoquer, en effet, le masque de théâtre, l'accessoire qui « comme le costume et le maquillage, [...] différencie les types, cache et révèle, représente, accentue et symbolise³. » Comme les masques de la *Commedia dell'arte*, les portraits physiques de certains méchants de Verne⁴ – qui fut, rappelons-le, auteur dramatique – s'apparentent quelquefois à la caricature tels celui de Pantalacci et sa « face de potence⁵ » ou celui de Texar, : « sa bouche large avec (ses) lèvres minces et rentrées, comme si elle eût été faite d'un coup de sabre, son nez court, percé de narines de fauve⁶. » Cette détermination physique chez les méchants verniens peut connaître des exceptions ; Sarcany, présenté d'emblée, dès les premières pages de *Mathias Sandorf*, comme un fourbe, affiche pourtant les traits d'un héros positif :

Si jamais physionomie fut trompeuse, c'était bien celle de Sarcany. Il eût fallu être très observateur pour démêler en cette figure régulière, yeux noirs et beaux, nez fin, bouche bien dessinée qu'ombrageait une légère moustache, l'astuce profonde de ce jeune homme. Nul œil n'aurait pu découvrir sur sa face, presque impassible, les stigmates, du mépris, du dégoût, qu'engendre un perpétuel état de révolte contre la société. Si les physionomistes prétendent – et ils ont raison en la plupart des cas – que tout trompeur témoigne contre lui-même en dépit de son habileté, Sarcany eût donné un démenti formel à cette proposition. A le voir, personne n'eût pu soupçonner ce qu'il était, ni ce qu'il avait été. Il ne provoquait pas cette irrésistible aversion qu'excitent les fripons et les fourbes. Il n'en était que plus dangereux⁷.

¹ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Béguine*, *op. cit.*, p. 14 (2).

² Mikhaël BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 305.

³ Christian BIET & Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p. 386.

⁴ De nombreux méchants apparaissent et agissent *masqués* aux autres personnages et au lecteur ; la construction de leur portrait physique doit donc faire l'objet d'une lecture différente.

⁵ Jules VERNE, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 47 (I, 5).

⁷ *Id.*, *Mathias Sandorf* 1885, Paris, Michel de l'Ormerie, 1979, pp. 2-3 (I, 1).

Ce portrait, justifié par les agissements ultérieurs de Sarcany dans l'entourage d'un héros intelligent et méfiant comme Mathias Sandorf, révèle, par contraste, la redondance des marques de la fourberie et du crime sur les multiples visages qui se succèdent, d'un roman à l'autre. Les traits accusés – accusateurs – et parfois grotesques de ces visages de méchants sont interprétés par le lecteur comme des marqueurs axiologiques et permettent de déceler la présence, et de prévoir les effets du « mal moral ». Ainsi, comme l'explique Northrop Frye,

tout [son] intérêt se concentre sur l'affrontement du héros et de son adversaire, et s'appuyant sur les valeurs auxquelles il tient, le lecteur se trouve sans réserve dans le même camp que son héros¹.

L'écriture puis le dévoilement qu'elle génère, révéleront la présence du *mal moral*, du *péché*. De quels « péchés » les méchants verniens se montrent-ils coupables ? Les modes de transgression d'une morale commune à l'auteur et à l'ensemble de son lectorat de destination épousent les choix fictionnels de Verne, les cadres géographiques privilégiés et la sélection de son personnel romanesque.

2. *La cupidité*

Le péché le plus répandu dans l'imaginaire vernien, celui qui se fait source des crimes et perversions des *adversaires* est assurément, la *cupidité*, le désir des biens matériels et la volonté de se les approprier. La traduction en actes, en comportements, de ce péché majeur se décline diversement selon les récits mais la mer est un chronotope vernien privilégié, présent dans trente-sept titres², et les héros des voyages et aventures maritimes sont régulièrement victimes de mutineries et d'actes de piraterie.

¹ Northrop FRYE, *Anatomie de la critique* (trad. Guy Durand), Paris, Gallimard, 1969, p. 228.

² Nous devons mentionner également les voyages, plus ou moins longs, sur des voies fluviales ou des lacs (*Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, *Michel Strogoff*, *Les Indes noires*, *Un Capitaine de quinze ans*, *La Jangada*, *Le Superbe Orénoque*, *Le Beau Danube jaune*...) ou sur des « mers » imaginaires comme celle de la comète Galia (*Hector Servadac*) ou du désert d'Afrique du nord (*L'Invasion de la mer*).

Pirates

Une des premières nouvelles de Verne, *Les Premiers Navires de la marine mexicaine*¹ raconte ainsi la prise de contrôle d'un brick espagnol et le massacre de son capitaine par des mutins, dans l'intention de le vendre à la jeune république mexicaine. Les figures plus ou moins patibulaires des marins mutins vont dès lors se succéder dans les titres qui suivront : Ayrton (*Les Enfants du capitaine Grant*), Gordon (*L'Oncle Robinson*), Borupt (*Seconde patrie*)². Ces méchants de la mer côtoient ou deviennent des *pirates*, comme Walston (*Deux ans de vacances*), Sarol (*L'Île à hélice*), Markel (*Bourses de voyage*), Kongre (*Le Phare du bout du monde*). Ces pirates rappellent leurs prédécesseurs des siècles précédents, illustrés par Stevenson, mais les progrès techniques offrent de nouvelles séductions à ces délinquants maritimes : si Ayrton tient à s'emparer du *Duncan*, c'est que le navire de Lord Glenarvan est un rapide « steamer » (*Les Enfants du capitaine Grant*) ; Sarol et son équipage malais, aidés par des tribus des Nouvelles Hébrides, attaquent *Standard Island*, une *Île à hélice* de 27 km², pour la transformer en base pirate. Quant au seigneur Ker Karraje, démoniaque avatar du capitaine Nemo, il sévit à partir de son repaire de Back-Cup, employant son « tug », un sous-marin mû par l'électricité (*Face au drapeau*). Ulysse affrontait des mers peuplées de divinités hostiles et de leurs créatures magiques ou monstrueuses. Les héros verniens du XIX^e siècle subissent les attaques des bandits de la mer dont la création romanesque est adossée à une réalité – peut-être moins visible que dans les fictions de Verne – les rébellions d'équipages. Pour Alain Cabantous, « Si l'on voulait proposer un ordre de grandeur à l'échelle nationale, il faudrait avancer le chiffre de 200 à 250 rébellions [...] entre 1680 et 1789³. » Dans ses mémoires, un ancien officier mentionne le cas d'un certain capitaine Noguez, disparu en mer lors d'un naufrage, selon son équipage rescapé : « Inutile de dire que je n'ai pas cru un mot de ce conte et que pour moi mon cousin avait été assassiné, ainsi que sa femme, par un équipage composé de bandits⁴. » Quant à Jules Verne, dans un ouvrage sur les explorateurs du XIX^e siècle⁵, il ne mentionne que la fameuse mutinerie de la *Bounty*, dont il tirera le sujet d'une nouvelle⁶.

¹ Paru en 1851 dans le *Musée des familles* et repris, avec des modifications, en 1876, dans *Le Magasin d'Éducation et de Récréation* sous le titre *Un Drame au Mexique*.

² Nous avons choisi d'évoquer ultérieurement les mutineries qui ne sont pas suscitées par la cupidité proprement dite, mais plutôt par les conditions de vie sur le navire.

³ Alain CABANTOUS, *La Vergue et les fers, Mutins et déserteurs dans la marine de l'ancienne France*, Paris, Tallandier, 1984, p. 11.

⁴ Jean-Baptiste DESPARMET, *Journal d'un vieux marin*, Paris, Editions France Empire, 1983, p.60.

⁵ Jules VERNE, *Les Voyageurs du XIX^e siècle* (présenté et annoté par Jean-Yves Paumier), Paris, Editions Paulsen, 2015, pp. 74 & sq.

⁶ *Les Révoltés de la Bounty*, 1879, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1976.

Points de vue variés sur la richesse

La cupidité des méchants verniens ne se limite pas au monde de la mer, elle se traduit en une multiplicité de comportements criminels du roman d'aventures et de figurations du Mal.

L'appropriation de la fortune d'autrui ; c'est le cas par exemple de Sandgoïst, dans *Un Billet de loterie* ; l'usurier norvégien veut s'approprier – légalement – la maison de Dame Hansen, imprudemment hypothéquée après des opérations financières hasardeuses. Len Burker profite de la folie de Dolly Branican, suite à la noyade de son jeune enfant, et de l'amnésie qui s'ensuit, pour détourner son héritage (*Mistress Branican*). Détournement d'héritage également, de la part de Tudor Brown (*L'Épave du Cynthia*).

Le trafic d'êtres humains, la traite des esclaves, représente aussi une source de profit pour les frères Texar, (*Nord contre Sud*), Tudor Brown, Harris, Negro, Alvez et Coïmbra (*Un Capitaine de quinze ans*), Torrès (*La Jangada*) et Starkos (*L'Archipel en feu*).

Les comportements issus de la cupidité des divers méchants conduisent à s'interroger sur le regard de l'auteur sur *la richesse* et un motif corrélatif récurrent, *l'or*, en tant que métal précieux.

La fortune n'est pas, *a priori*, source du Mal chez Verne ; elle ne fait pas l'objet de condamnation ou de blâme. Les entreprises scientifiques qui font le sujet de nombreux romans ne peuvent se réaliser sans argent, sans beaucoup d'argent : traverser l'Afrique en ballon, atteindre le Pôle nord – ou le Pôle sud, envoyer un obus habité sur la Lune, naviguer autour de la Terre pour retrouver un capitaine écossais disparu, faire le tour du monde en quatre-vingts jours... Ce sont là, pour employer les outils de l'analyse de Michel Fabre, des « problèmes » scientifiques et techniques qui génèrent des « épreuves » humaines¹ ; le dessein des héros est de résoudre les problèmes et pas de faire fortune. Le docteur Sarrasin n'a rien de commun avec le Saccard de Zola. « L'argent ne fait jamais problème : le coût de l'opération n'entre pas dans les fonctions d'évaluation du projet. Dès le départ, on le néglige, certain que les dollars couleront à flot². » Adjuvant de la quête, l'argent, le financement, dans ces romans de projets techniques et géographiques, trouve sa source selon les nationalités des héros : Glenarvan, Lord écossais, « possédait une fortune immense, il l'employait à faire beaucoup de bien³... ». Pour ce qui est de la traversée du *Victoria*, le Daily Telegraph précise que

¹ Michel FABRE, *Le Problème et l'épreuve, Formation et modernité chez Jules Verne*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 95.

³ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *op. cit.*, p.15 (I, 3).

La proposition de cette exploration scientifique a été faite hier officiellement à la Société Royale de Géographie ; une somme de deux mille cinq cents livres est votée pour subvenir aux frais de l'entreprise¹.

Quant au projet de l'Américain Barbicane, il est financé grâce à une souscription :

La souscription ouverte dans ce but s'étendit de Baltimore au monde entier, *urbi et orbi*. Cette souscription devait réussir au-delà de toute espérance. Il s'agissait cependant de sommes à donner, non à prêter. L'opération était purement désintéressée [...] et n'offrait aucune chance de bénéfice².

Pas de souscription désintéressée, des années plus tard, pour creuser un canon dans le versant du Kilimandjaro, faire basculer l'axe de la Terre, et rendre ainsi accessibles les supposées houillères du Pôle nord, « C'était la *North Polar Practical Association* qui [...] devenait propriétaire du domaine arctique³... » Il est vrai que l'opération, entachée d'intéressement financier, connaîtra le fiasco ! La fortune peut aussi (re)surgir inopinément sous la forme d'un héritage inattendu ou d'une opération boursière ; la fable prend alors une valeur didactique : les cinq cents millions de la Bégum permettent la création de la cité utopique de France-Ville mais conduisent à la perdition Schultze et sa Stahlstadt. L'héritage de son oncle permettra à Dolly Branican de partir à la recherche de son mari et la fondation, par une riche Australienne, de *Bourses de Voyage* permettra à des élèves d'Antilian School de visiter les Antilles. Le motif du trésor caché se conjugue différemment selon les desseins – et la stature romanesque de celui qui le découvre, ou tente de le découvrir. L'irascible Maître Antifer ne parviendra jamais à trouver le fabuleux trésor de Kamyk-Pacha, trésor dont il n'aurait su que faire :

« Voyons, mon ami [...], supposons que tu les aies, ces millions [...] qu'en feras-tu ?
- Ce qui me plaira, répondit sèchement Maître Antifer.
- Tu ne vas pas acheter tout Saint-Malo, j'imagine...
- Tout Saint Malo, et tout Saint Servan, et tout Dinard, si cela me convient⁴.... »

Le trésor légué par l'Histoire, au fond de la baie de Vigo, semble inépuisable, et l'équipage du *Nautilus* est régulièrement chargé d'y

déblayer des tonneaux à demi pourris, des caisses éventrées, au milieu d'épaves encore noircies. De ces caisses, de ces barils, s'échappaient des lingots d'or et d'argent, des cascades de piastres et de bijoux. Le sable en était jonché⁵.

Au narrateur Aronnax, qui évoque « ces milliers de malheureux auxquels tant de richesses bien réparties eussent pu profiter, tandis qu'elles seront à jamais stériles pour eux ! » Némo répond : « Croyez-vous que j'ignore qu'il existe des êtres souffrants, des races opprimées

¹ *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p. 7 (1).

² *Id.*, *De la Terre à la Lune* (1865), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 71.

³ *Id.*, *Sans dessus dessous* (1889), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, p. 399 (3).

⁴ *Id.*, *Mirifiques Aventures de Maître Antifer* (1894) , Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, p. 86 (I, 9).

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., pp. 351-352 (II, 8).

sur cette terre, des misérables à soulager, des victimes à venger¹ ? » Nous l'apprendrons plus tard, ce trésor sert à soutenir, entre autres, la lutte des insurgés candiotes pour leur indépendance. Comme le montre Simone Vierne, à « une puissance que n'importe qui peut acquérir [...] par les moyens les plus criminels, ou au moins les plus égoïstes », un « or profane² », Verne oppose « des trésors que l'on peut sanctifier, en quelque sorte, et qui deviennent alors des instruments de puissance magique au service du bien³. » Ce *don* du trésor, qui participe à sa sacralisation, trouvera un prolongement dans les dernières lignes de *L'Île mystérieuse* : Nemo, avant de mourir, lègue aux colons de l'île Lincoln un coffret rempli d'or et de pierres précieuses. Après l'engloutissement de leur île, ces derniers fonderont dans l'État d'Iowa une colonie où « ils appelèrent au travail, c'est-à-dire à la fortune et au bonheur, tous ceux auxquels ils avaient compté offrir l'hospitalité de l'île Lincoln⁴. »

Banqueroute, assurance-vie et péripétie boursière s'entrelacent étroitement aux « tribulations » du riche Chinois Kin-Fo en Chine, mais la vie financière, avec ses illusions, ses fragilités n'a comme conséquence heureuse que la victoire de l'amour et de la connaissance de soi, le regard lucide sur la vie et le monde. La fortune ne peut non plus, pour Verne, être le prix du *jeu* : le pari de Phileas Fogg n'a pas pour but de gagner vingt mille livres ; il dépensera cette somme pendant son tour de monde en quatre-vingts jours en achetant au prix fort non seulement des passages sur des navires ou un traîneau à voile mais un bateau tout entier, et même un éléphant. C'est Mrs Aouda, quand, de retour à Londres, il se croit ruiné, qui démontre la vanité de l'argent en lui offrant sa main. La cupidité conduit des personnages aux pratiques financières les plus condamnables selon Verne : l'usure et la spéculation, gagner l'argent par l'argent, les

affaires interlopes des petits banquiers, des prêteurs sur gage, des acheteurs de créances à vil prix, des usuriers de bas étages, de ces loups-cerviers qui dépouillent les gens en se tenant toujours dans les limites de la légalité⁵...

Hermann Titbury, dont il est question ci-dessus, fait partie d'un groupe de candidats à un gigantesque *Jeu de l'oie*, organisé dans son testament par un riche américain, William J. Hypperbone ; les coups de dés envoient les participants dans les différents États de l'Union, le prix étant l'héritage du défunt. Le jeu s'avère être une mystification : le mort ne l'est pas et a même participé à son propre jeu sous une fausse identité ! Le coup de théâtre final illustre l'illusion de la richesse miraculeuse, l'important n'est-il pas la découverte des États nord-américains à laquelle nous prenons part en compagnie des participants au jeu, et l'idylle entre

¹ *Ibid.*, p. 354 (II, 8).

² Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 575.

³ *Ibid.*, p. 578.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 536 (III, 20).

⁵ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique* (1899). Paris, Michel de l'Ormerie, 1979, p. 52 (I, 6).

la belle Lissy Wag et le peintre français Max Real, analogon d'Olivier Sinclair (*Le Rayon vert*) ? Hermann Titbury, présenté comme un spéculateur ridicule, est moins dangereux que ses homologues autrichien et grec, les banquiers Toronthal (*Mathias Sandorf*) et Elizundo (*L'Archipel en feu*). L'appât du gain se traduit chez le premier par des « opérations, lesquelles, il faut bien le dire, ne laissaient pas d'être d'une nature assez suspecte¹ » ; le second bâtit une partie de sa fortune sur la traite des esclaves – mal suprême pour Verne –, comme le lui rappelle son complice Starkos : « C'est en trafiquant des cargaisons pillées, des prisonniers achetés et vendus pendant la guerre de l'Indépendance, que vous avez encaissé ces gains, dont le montant se chiffre par millions² ! » Ces créatures d'un des paysages du Mal, la fortune facile, l'argent fruit de l'argent, traversent l'œuvre de Jules Verne, et leur avenir romanesque est fatal : Starkos et Toronthal périront, ainsi que Len Burkner : « Cet homme, joueur ou plutôt spéculateur effréné, était de ces gens qui veulent tout donner au hasard et ne tout attendre que de lui³. »

Quelle est la part de l'expérience personnelle de Verne dans cette hostilité à la spéculation et aux opérations boursières ? Notre auteur, après ses études de droit à Paris, et l'écriture de pièces de théâtre aux succès variables, recherche une forme de stabilité sociale par le mariage : « je ne vois pas pourquoi je ne dénicherai pas une épouse dans le monde parisien, une jeune fille riche qui aurait fait une faute, par exemple, ou qui serait disposée à la faire, et allez donc⁴ ! » Il rencontrera peu après « une jeune veuve très aimable⁵ » et, presque immédiatement, dans une longue lettre aux multiples précautions oratoires, demande le soutien de son père pour l'achat d'une charge d'agent de change à Paris⁶. Il devait mener ces activités boursières tout en poursuivant ses travaux d'écriture littéraire. Qu'a-t-il retiré de cette expérience ? A-t-elle contribué à préciser son regard sur le monde de la finance ? Quoi qu'il en soit, quelques années plus tard, peu après sa rencontre avec Hetzel, il exprime sa lassitude et cherche à vendre sa charge par l'intermédiaire d'un M. Bixio : « Si vous écrivez à M. Bixio, un mot de souvenir pour moi ; s'il peut quelque chose, cela arriverait bien. J'ai ma clientèle en horreur⁷. » : Trois ans plus tard, il quittera cet univers sans regret, ainsi qu'il l'écrit à son père : « je ne mets plus le pied à la Bourse, Dieu soit loué⁸. »

¹ *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 33 (I, 3).

² *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 410 (7). Le roman a comme toile de fond la guerre d'indépendance grecque contre les Ottomans.

³ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 24 (I, 2).

⁴ Lettre de Jules Verne à sa mère du 19 février 1856, citée par Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.*, p. 391.

⁵ *Ibid.*, p. 397, lettre à sa mère du 24 mai 1856.

⁶ *Ibid.*, pp. 398-399, lettre à son père du 26 mai 1856. Pierre Verne, l'avoué nantais, sera difficile à convaincre.

⁷ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA & Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 1, *op. cit.*, p. 23 (lettre Verne-Hetzel n°2, du 4 septembre 1863).

⁸ Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.*, p. 430 (lettre de Jules Verne à son père du 29 janvier 1866).

« *Auri sacra fames* »

Le hasard, chez notre auteur, peut amener la découverte, dans les entrailles de la terre ou dans le lit des rivières, d'un poison du Mal, « Τον μέγαν Πακτωλὸν εὐχρυσον, *Le Pactole aux flots d'or*¹ », qui parcourt son imaginaire romanesque comme une veine minérale, surgissant régulièrement : *l'or*, le métal et, très souvent, le minerai. Du premier roman publié par Hetzel (*Cinq Semaines en ballon*) à l'un des tout derniers (*En Magellanie*), l'or fait l'objet, chez Verne, d'une condamnation sans appel. Le voyage de découverte autorise la présence, au sein des paysages inconnus du lectorat français, du minerai aurifère, fortune pour les uns, damnation pour les autres. Son apparition, dans le désert africain, provoque, chez Joe, le domestique du Dr Ferguson, cette « auri sacra fames » déjà condamnée par Virgile² :

- Comment, dit Joe, abandonner tous ces trésors ! Une fortune à nous ! bien à nous ! la laisser !
- Prends garde, mon ami. Est-ce que la fièvre de l'or te prendrait ? [...]
- Tout cela est vrai, répondit Joe ; mais enfin, de l'or ! Monsieur Kennedy, est-ce que vous ne m'aidez pas à ramasser un peu de ces millions ?
- Qu'en ferions-nous mon pauvre Joe ? [...] Nous ne sommes pas venus ici chercher la fortune et nous ne devons pas la rapporter³.

« L'or n'est pas un atout pour notre auteur, il ne l'aime pas et on peut constater dans de nombreux romans une certaine détestation du lucre et de l'or⁴. » Les récits des *Voyages extraordinaires* qui suivront fourniront régulièrement les mêmes arguments à l'encontre du « vil métal » comme le nomme Hector Servadac⁵. Argument conduit par le discours scientifique : pendant la traversée des mines du mont Alexandre, en Australie, Paganel fournit à Robert Grant des informations sur l'extraction de l'or et conclut :

Les pays aurifères ne sont point privilégiés. Ils n'enfantent que des populations fainéantes, et jamais les races fortes et laborieuses. Vois le Brésil, le Mexique, la Californie, l'Australie ! Où en sont-ils au dix-neuvième siècle ? Le pays par excellence, mon garçon, ce n'est pas le pays de l'or, c'est le pays du fer⁶ !

Cette posture, adoptée par le narrateur ou ses personnages, se reproduira dans *Hector Servadac* : les héros quittent sans regret la comète Gallia constituée de tellure de l'or, métal qui perdrait aussitôt sa valeur sur Terre si la comète s'y écrasait. Les colons de *Seconde patrie* découvrent eux aussi du minerai dans le sol de l'île, mais ils gardent le secret car

¹ SOPHOCLE, *Philoctète* (409 av. J.C., trad. Bellaguet), Paris, Hachette, 1844, 393, p. 48.

² « Quid non mortalia pectora cogis, Auri sacra fames ? » A quoi ne pousses-tu pas les mortels, exécration soif de l'or ? (VIRGILE, *Énéide*, 3, 56, (vers 18 av. J.C., trad. : A. Desportes) Paris, Hachette, 1862.

³ Jules VERNE, *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p.136 (23).

⁴ Fabrice BOUHMADI, *Jules Verne. Un Océan tumultueux de mots et de rêves*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 76.

⁵ Jules VERNE, *Hector Servadac*, op. cit., p. 383 (II, 8).

⁶ *Id.*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p.309.

Que l'on apprenne l'existence de ces terrains aurifères, que l'on sache la Nouvelle Suisse riche de pépites, les chercheurs d'or accourront en foule et, à leur suite, se déclareront tous les maux, tous les désordres, tous les crimes qu'entraîne la conquête de ce métal¹ !

La « fièvre endémique de l'or² », qui fait désertier la quasi-totalité de l'équipage du James Cook et permet aux méchants Flig Balt et Vin Mod de recruter de futurs mutins, prend, tout au long de la production romanesque de Verne, une dimension mythique. L'or est bien une maladie, une entité maléfique qui détruit la stabilité sociale et, selon Simone Vierende, représente même assez exactement la puissance que n'importe qui peut acquérir, et par les moyens les plus criminels, ou au moins les plus égoïstes, les moins spirituels. Cet or profane, Jules Verne le condamne systématiquement, et de plus en plus du reste dans les derniers romans³.

En effet, le motif du Mal par l'or connaît un climax dans trois des derniers romans posthumes de Verne, *l'extra-ordinaire*, marié à l'humour, nous conduit à une réflexion sur l'homme en tant qu'être social. *Le Volcan d'or* nous raconte les aventures de deux jeunes canadiens au Klondyke (Alaska), lors de la ruée vers l'or de la fin du dix-neuvième siècle. Ils tenteront de pénétrer à l'intérieur d'un volcan qui recèle d'innombrables pépites mais ce dernier entre en éruption,

Roches accumulées, laves, cendres, [...] retombaient dans les flots !...
Oui ! c'était dans l'océan arctique que le Golden Mount se vidait tout entier !...
« Ah ! s'écria Summy Skim qui ne put retenir cette exclamation, et nos pépites⁴ !... »

Le météorite d'or massif qui est tombé sur la terre, dans *La Chasse au météore*, connaît un sort comparable : il glisse doucement sur la pente d'une falaise et tombe dans la mer : « Le noyau avait fait explosion. Ses milliers de débris s'étaient éparpillés au large [...], et de ces quatre milliards, il ne restait rien de l'extraordinaire météore⁵ ! » La destruction de l'or maudit est opérée par deux des forces élémentaires majeures chez Verne, la mer et le feu du volcan qui annihilent, dissolvent le symbole de la fortune facile et rêvée⁶. Ce rêve du miracle de l'or peut conduire l'individu à sa perte, comme les bandits contre lesquels les deux héros ont eu à lutter, mais peut également dissoudre les liens sociaux. La crainte des colons de *Seconde patrie* se vérifie dans *En Magellanie*, cette chronique de la difficile fondation d'une colonie à l'extrême sud du continent sud-américain, sur l'île Hoste. Le personnage principal de ce roman posthume composé selon les nuances du clair-obscur, est le Kaw-djer, ancien anarchiste qui doit d'emblée

¹ *Id.*, *Seconde patrie* (1900), Paris, Michel de l'Ormerai, 1979, p.182 (11).

² *Id.*, *Les Frères Kip*, Paris, Hetzel, 1902, p. 3 (I, 1).

³ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op.cit.*, p. 575.

⁴ Jules VERNE, *Le Volcan d'or* (1905), Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 491 (II, 13).

⁵ *Id.*, *La Chasse au météore* (1908), Paris, Gallimard (Folio), 2002, p. 292 (16).

⁶ Avant de partir à la recherche du Volcan d'or, Ben Raddle et Summy Skin ont commencé à exploiter une surface aurifère, un « claim », mais celui-ci a été détruit par un tremblement de terre et inondé.

combattre l'anarchie prônée par une partie des colons, puis après « Six ans de prospérité » (titre du chapitre XIV), affronte les troubles provoqués par la découverte de filons. Cet épisode donne lieu à une réflexion pessimiste sur la solitude du héros face au Mal de la cupidité, un Mal inhérent à l'humaine condition :

Bien que le Kaw-djer ne se fût pas abandonné un seul instant, déployant une énergie qui ne se démentit en aucune occasion, ses amis ne furent pas sans reconnaître chez lui un profond découragement. Et comment en être surpris, lorsqu'il s'agit d'un homme sur lequel les passions humaines n'avaient jamais eu prise, si ce n'est la passion pour le bien. N'était-ce pas en elle que s'était concentrée toute sa vie ? Ne lui avait-il pas tout sacrifié ?... Et, à cette heure, après s'être rattaché par tant de liens à cette humanité, après y être revenu après une si longue rupture, voici qu'elle lui réapparaissait avec tous ses défauts, toutes ses hontes, tous ses vices¹ !

La vraie richesse : le travail

L'imaginaire vernien propose, comme antithèse de ces communautés humaines en délitement par le fait de l'or, la naissance et le développement de *Coal-city* dans *Les Indes noires* ; cette cité minière souterraine créée à la suite de la découverte d'un filon carbonifère est une réécriture *en négatif* de la colonie de l'île Hoste : « Les familles de la Nouvelle Aberfoyle prospéraient donc. Depuis trois ans, elles étaient arrivées à une certaine aisance²... » La condamnation obsessionnelle de l'or, et, plus généralement, celle du jeu de l'argent, de l'usure et de la spéculation, n'est pas celle de la fortune proprement dite. Ce n'est pas, comme l'écrivait Montaigne « un mépris philosophique pour les choses transitoires et mondaines³ » ; ce mépris n'est pas la posture du roi et de la reine de Malécarlie. Ces ex-souverains déchus se sont installés sur *Standard Island*, *l'Île à hélice*, capitale : Milliard-City, villégiature gigantesque créée pour des milliardaires américains.

Que le roi et la reine de Malécarlie ne soient pas riches, rien de plus vrai, si on les compare à la majorité des Milliardais, et relativement aux exigences de la vie à Milliard-City. Que voulez-vous y faire avec deux cent mille francs de rente, quand le loyer d'un modeste hôtel en coûte cinquante mille⁴.

Pour compléter ses revenus, le roi, à qui l'illustrateur de l'édition de 1895 semble avoir prêté les traits de Verne lui-même, a choisi de travailler comme astronome à l'observatoire de l'île. Le choix de la fonction par l'auteur n'est pas anodin : il confère au personnage, déjà pourvu d'une noblesse dynastique, une noblesse scientifique, « sidérale », qui le situe d'emblée au-dessus des *Milliardais milliardaires* qui, dans leur folie, causeront la destruction finale de *Standard Island*. Mais la noblesse scientifique ne se confond-elle pas avec celle qui pare nombre de personnages verniens – et qui scelle leur appartenance à la sphère du Bien – la

¹ Jules VERNE, *En Magellanie* (1909), Paris, Gallimard (Folio), 1987, p. 318 (15).

² *Id.*, *Les Indes noires*, *op. cit.*, p.95 (13).

³ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, (1588) T III, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, p. 221.

⁴ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, (1895), Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1977, p. 298 (II, 3).

noblesse que confère *le travail* ? La fortune, en effet, peut être héritée – et servir à la cause du Bien contre le Mal – ou gagnée par le labeur. Aux nombreux filous de ses romans, Verne oppose les héros qui s’enrichissent par le travail, tel Joam Garral :

Sous un climat dévorant qui use si vite, il avait su, par sa sobriété, la réserve de ses goûts, la convenance de sa vie, toute de travail, résister là où d’autres se courbent avant l’heure¹.

ou Cyrus Smith « un de ces ingénieurs qui ont voulu commencer par manier le marteau et le pic, comme ces généraux qui ont voulu débiter simples soldats². ». Mais la plus parfaite figuration romanesque des vertus du travail est le jeune héros éponyme du roman d’apprentissage *P’tit-Bonhomme*. Cet orphelin irlandais, dont les aventures nous sont narrées de son plus jeune âge jusqu’à l’adolescence, se refuse à la mendicité comme au vol ; il prend la tête d’un petit bazar de jouets qu’il développe ; « Il allait simplement et sûrement à la fortune à force d’intelligence, disons de courage aussi³. » Ces héros du *vouloir* et du *faire*, « ces hommes et ces femmes qui se remuent, qui s’accomplissent dans le labeur, n’espèrent en réalité qu’une chose, l’accomplissement de l’œuvre entreprise⁴. » Le docteur Sarrasin fait fructifier l’héritage de la Bégum pour la réalisation d’un urbanisme rationnel et hygiéniste dans la cité utopique de France-Ville où

il est nécessaire de donner de bonnes références, d’être apte à exercer une profession utile ou libérale, dans l’industrie, les sciences ou les arts, de s’engager à observer les lois de la ville. Les existences oisives n’y seraient pas tolérées⁵.

L’œuvre du Kaw-djer et de la famille Zermatt trouve sa finitude dans l’ouverture au monde de leurs espaces clos de misanthrope anarchiste et de naufragés helvètes : la colonie de l’île Hoste, après les troubles causés par la découverte de l’or, connaît un développement économique étonnant, de même que la Nouvelle-Suisse : « A présent, la Nouvelle-Suisse est florissante, et elle deviendra trop petite pour recevoir tous ceux qu’elle attire⁶. » Par ailleurs, dans certains romans, Jules Verne, écrivain catholique, dans le cadre plus large de l’affrontement entre le Bien et le Mal, construit un rapport antithétique entre l’or, peint comme une entité maléfique, « doué d’une puissance magnétique à laquelle la raison humaine ne peut résister⁷ » et une *dimension spirituelle*, inégalement sensible, mais révélée régulièrement, dans le cours de sa production romanesque. Le Bien, selon Verne, est proposé, incarné par des personnages. Les deux jeunes aventuriers du *Volcan d’or* voyagent vers le Klondike en

¹ *Id.*, *La Jangada* (1881), Paris, Michel de l’Ormerai, 1980, p. 26 (I, 3).

² *Id.*, *L’Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 7 (I, 2).

³ *Id.*, *P’tit-Bonhomme*, *op. cit.*, p. 495.

⁴ Fabrice BOUHADI, *Jules Verne. Un océan tumultueux de mots et de rêves*, *op. cit.*, p. 76.

⁵ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p.118 (10).

⁶ *Id.*, *Seconde patrie*, *op. cit.*, p. 488 (32).

⁷ *Id.*, *En Magellanie*, *op. cit.*, pp 317-318..

compagnie de deux religieuses qui se rendent, pour soigner les malades sur la zone aurifère, zone de l'Enfer où l'or est étroitement associé à la mort :

En vérité, leur présence était bien nécessaire, car le personnel de l'hospice ne pouvait plus suffire. En effet, à la suite de ce rigoureux hiver, les salles étaient encombrées, et on ne saurait se figurer à quel état la fatigue, le froid, la misère, avaient réduit ces pauvres gens venus de si loin ! [...] La statistique des décès s'élevait de jour en jour, et les rues livraient incessamment passage à des corbillards traînés par des chiens, conduisant au cimetière tant de malheureux qu'attendait la tombe banale, creusée dans les entrailles de ce sol aurifère¹.

Le Kaw-djer, dans les premières pages du roman, face à la mer, prononce ces mots célèbres « Ni Dieu ni maître² ! » ; le dernier chapitre, alors que la colonie de l'île Hoste renoue avec la prospérité après la folie de l'or, nous le montre dans la même posture :

Était-il encore l'homme dont toute la doctrine se résumait dans cette abominable formule : « Ni Dieu ni maître ! »
Non, et là, sur ce rocher, ce mot s'échappa de ses lèvres dans un irrésistible élan de la foi qui pénétra son âme :
« Dieu ! »
Mais, à cet instant, il aperçut un tas de pierres au bord du plateau [...]. L'une de ces pierres attira plus vivement son attention. [...] Il ne s'était pas trompé, cette pierre, zébrée de lignes brillantes, contenait de l'or [...].
Et alors, repoussant du pied l'énorme pépite :
« Va, or maudit, s'écria-t-il, va et que ne puis-je engloutir avec toi tous les maux de l'humanité ! »
La pierre roula et [...] disparut dans les profondeurs de la mer, au pied du cap³.

Ce passage, aux accents bibliques, oppose « l'or maudit », principe de la tentation, aux principes vitaux que sont, pour Verne, la mer et Dieu. Cette mise en tension des deux principes s'exprime dès le premier titre des *Voyages extraordinaires, Cinq Semaines en ballon* : les trois passagers du *Victoria* sauvent un missionnaire prisonnier d'une tribu qui le torture ; ce dernier agonise puis meurt à bord du ballon au cours de scènes où se manifeste un grand mysticisme. Il est enterré et sa tombe est recouverte de gros fragments de roc :

Savez-vous dans quelle terre cet homme d'abnégation, ce pauvre de cœur a été enseveli ?
– Que veux-tu dire, Samuel ? demanda l'Écossais.
– Ce prêtre, qui avait fait vœu de pauvreté, repose maintenant dans une mine d'or⁴ !

Cette vision oxymorique de l'inhumation d'un personnage, que les paragraphes précédents avaient en quelque sorte sanctifié, dans un élément dont l'appartenance au monde

¹ *Id.*, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p.193 (I, 11).

² *Id.*, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 39 (1).

³ *Ibid.*, pp. 343-344 (16). Michel Verne, le fils de Jules, avait fait publier les romans posthumes de son père, parmi lesquels *En Magellanie* et *Le Volcan d'or*, après avoir fait aux manuscrits d'importantes modifications ; dans le premier, paru sous le titre *Les Naufragés du Jonathan* (1909), s'il a conservé – et allégué – le jet de la pierre dans l'océan, il a supprimé l'opposition dialectique entre les deux invocations anarchiste et spirituelle. Quant aux deux religieuses du *Volcan d'or*, elles ont été tout simplement remplacées par « deux charmantes cousines devenues prospectrices, qui marivaudent avec les deux héros, jusqu'à un double mariage final. D'un roman d'aventures sobre et viril, d'une quête symbolique, le roman tombe dans le vaudeville sentimental. » (Olivier DUMAS, préface au *Volcan d'or*, *op. cit.*, p.16.)

⁴ *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, *op. cit.*, pp. 134-135 (23).

du Mal ressurgira régulièrement tout au long de la production romanesque de Verne, dévoile d'emblée aux jeunes lecteurs du *Magasin d'Éducation et de Récréation*, une des multiples orientations de la morale professée par notre auteur. Une morale qui englobe aussi les sentiments amoureux car d'autres « trésors » sont convoités par les méchants : les jeunes filles.

3. *Les méchants rivaux*

L'idylle amoureuse entre le héros et une jeune fille n'est pas rare dans les romans de Jules Verne et s'accompagne souvent de l'entrée en scène du *méchant rival*, celui qui convoite indûment la jeune fille aimée. C'est un type littéraire courant et le XIX^e siècle nous en fournit des exemples, comme Le duc d'Anjou, dans *La Dame de Monsoreau*, de Dumas (1846)¹, qui poursuit de ses assiduités Diane de Méridor et provoque la mort de son amant, le comte de Bussy ; George Sand met en scène « Le fermier des Ormeaux » qui cherche à séduire la jeune Marie dans *La Mare au Diable* (1846)² ; un des archétypes les plus complets du *méchant rival* dans le roman d'aventures est sans doute la création de Théophile Gautier dans *Le Capitaine Fracasse* (1863), le duc de Vallombreuse qui associe un faisceau de traits de caractère et de comportements : le « don-juanisme », la volonté, ou plutôt l'exigence – passagère – de conquête physique, le mépris et la morgue aristocratiques, la poursuite et l'usage de la violence. La possession charnelle est le trait commun de ces exemples et les romans qu'ils illustrent n'étaient pas écrits spécifiquement pour les enfants et les adolescents.

Quelques exemples de rivaux

Le cadre du projet éditorial et auctorial du *Magasin d'Éducation et de Récréation* est différent : le sentiment amoureux et le désir physique que le méchant pourrait ressentir pour la fiancée du héros sont peints discrètement ou même absents. Il importe avant tout – et cela s'applique au roman d'aventures en général – qu'une règle narrative soit respectée : il ne peut naître aucune hésitation, chez la jeune fille, entre les deux rivaux ; elle aime le héros et c'est un sentiment définitif. Pas de coquetterie ni de trahison amoureuse. Le méchant, quant à lui, convoite la jeune fille pour *l'épouser*, le concubinage est inenvisageable parmi le personnel romanesque vernien. Le méchant rival exprime peu de sentiments et rencontre peu celle qu'il

¹ Alexandre DUMAS, *La Dame de Monsoreau*, 1846, Paris, Librairie Générale Française, 1962 (2 tomes).

² George SAND, *La Mare au diable*, 1846, Paris, Librairie Charpentier, 1962.

veut épouser. Le seigneur Saffar, rival du neveu de Kéraban, ne rencontre pratiquement jamais la jeune Amasia et, comme l'explique l'homme de main du personnage : « le seigneur Saffar a vu cette jeune fille rien qu'un instant dans son habitation d'Odessa ; sa beauté l'a séduit [...] ! Amasia sera donc enlevée¹... » Saffar fera donc enlever Amasia, mais, jusqu'à l'heureuse libération de cette dernière, il ne la rencontrera jamais. Les tentatives de séduction s'avèrent maladroites, comme si la noirceur de l'âme ne pouvait permettre l'expression de sentiments sincères. Parmi les trois méchants rivaux de Cyprien Méré dans *L'Étoile du sud*, le pire d'entre eux, Annibal Pantalacci, confiant dans sa fortune rapide due à l'exploitation de sa mine de diamants,

transformé désormais en dandy colonial, resplendissant de chaînes d'or, de bagues, d'épingles en diamants, [...] portait des habits de toile blanche, qui faisaient paraître son teint encore plus jaune et plus terreux.

Mais, avec ses bouffonneries, ses chansonnettes napolitaines et ses prétentions au bel esprit, ce ridicule personnage essayait vainement d'amuser Alice².

Annibal Pantalacci, incarne ici parfaitement la figure du rival grotesque de la comédie. Frantz Von Grawert, l'officier prussien du *Chemin de France* « fatiguait Mlle Marthe de ses prévenances. Il la suivait dans les rues avec une obstination telle qu'à moins d'y être obligée, elle hésitait à sortir³. » Quant à André Vasling, qui embarque avec Marie, la fiancée de Louis Cornbutte, pour porter secours à ce dernier, il « se montrait plus empressé que jamais, et il recherchait toutes les occasions de s'entretenir avec elle⁴ ». Cependant, le narrateur nous signale plus loin que la démarche de celui qui se révélera être le traître Vasling n'est pas purement sentimentale :

André Vasling aimait Marie et comptait la demander à son oncle, dès qu'il ne serait plus permis de douter de la mort des naufragés [...] et [il] s'accommoderait très bien d'épouser une fille jolie et riche, qui serait alors l'unique héritière de Jean Cornbutte⁵.

En effet, le méchant rival ne peut, parce qu'il est habité par le Mal, faire preuve d'une grande pureté de sentiments et la cupidité, ou l'assurance et l'orgueil que procurent la fortune, se superposent, plus ou moins étroitement, à la volonté de posséder la fiancée du héros. Rodolphe de Gortz et Wilhelm Storitz, parce que ni l'argent, ni le chantage n'interviennent comme adjuvants dans leurs démarches, sont deux exceptions : le premier veut, au-delà de la femme, posséder la chanteuse, *la voix* de la Stilla ; il ne cherche jamais à la rencontrer : « s'il n'avait jamais essayé de connaître la femme, [...] tout ce qui pouvait lui rappeler l'artiste avait

¹ Jules VERNE, *Kéraban-le-têtu* (1883), Paris, Le Livre de Poche, 1979, p. 25 (I, 2).

² *Id.*, *L'Étoile du sud* (1884), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, p. 84 (8).

³ *Id.*, *Le Chemin de France*, Paris, Hetzel, 1887, p. 47 (6).

⁴ *Id.*, *Un Hivernage dans les glaces* (1874), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 195 (5).

⁵ *Ibid.*, p. 206 (7).

été l'objet de ses constantes attentions¹. » Par son regard, lors de la dernière apparition sur scène de la jeune femme, il la foudroie. Plus tard, il attire Franz de Télék dans son *burg* dans le but de l'éliminer dans une explosion finale. Nous choisissons donc de le considérer comme appartenant au Mal, et au groupe des *méchants* malgré la pureté de sa passion et sa dimension de personnage fantastique. Wilhelm Storitz éprouve pour Myra Roderich, une passion à la mesure de la haine qu'il porte à son fiancé Marc Vidal en particulier et aux Français en général. Des jeunes filles peuvent être littéralement « vendues », par des pères égoïstes, à de riches prétendants comme André Certa qui, « épris de la jeune juive² » Sarah, est prêt à l'acheter pour cent mille piastres à son père, le banquier Samuel. Le conte charmant, *La famille Raton*, propose une figuration comique de ce type de tractation et raconte les méfaits du prince Kissador « habitué à satisfaire ses fantaisies » et qui, séduit par la charmante Ratine, veut la disputer à Ratin en tentant « de l'acheter à haut prix³. » L'amour disparaît au profit de l'intérêt, des « affaires », ainsi le père d'Ellen Hodges, dans *Une ville flottante*,

sacrifia le bonheur de sa fille aux intérêts de sa fortune. La pauvre enfant ne put résister. On mit sa main dans la main d'un homme qu'elle n'aimait pas, qu'elle ne pouvait pas aimer, et qui vraisemblablement ne l'aimait pas non plus⁴.

Des rivaux exigeants

Les romans de Verne proposent plus d'une actualisation du topos de *la demande en mariage* adressée au père de la jeune fille ; demande brutale où transparaissent parfois les enjeux pécuniaires de l'union désirée. Le méchant n'use pas de la *captatio benevolentiae* pour convaincre, il *exige*, comme Torrès : « Vous avez une fille [...]. Cette fille me plaît, et je veux l'épouser⁵. » ou Wilhelm Storitz : « je ne renonce point à cette union avec Mlle Myra Roderich !... Je l'aime, et, si elle n'est pas à moi, du moins ne sera-t-elle jamais à un autre⁶ ! » Les scènes entre le rival et le père adoptent, d'un roman à l'autre des similitudes : recours aux menaces, au chantage ; Sarcany se montre « impérieux » et « exigeant vis-à-vis de Silas Toronthal », le « père » de Sava⁷ ; Starkos, envers le banquier Elizundo, utilise le même langage « j'entends, comprenez-moi bien, j'entends qu'Hadjine Elizundo devienne la femme de Nicolas

¹ *Id.*, *Le Château des Carpathes* (1892), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 122 (9).

² *Id.*, *Martin Paz* (1875), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, p. 217 (3).

³ *Id.*, *Aventures de la famille Raton. Conte de fées*, 1891, dans *Histoires inattendues par Jules Verne*, pp. 344-387, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978,, p. 347 (2).

⁴ *Id.*, *Une Ville flottante*, *op. cit.*, pp. 424-425 (12).

⁵ *Id.*, *La Jangada*, *op. cit.*, p. 166 (I, 20).

⁶ *Id.*, *Le Secret de Wilhem Storitz*, *op. cit.*, p. 75.

⁷ *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 285 (III, 3). Silas Toronthal n'est pas le père biologique de Sava ; le dévoilement de ce secret est un des leviers de ce récit de vengeance.

Starkos¹ ! » La pression exercée par les prétendants s'appuie d'ailleurs sur les secrets partagés par les deux hommes : trahison, malversations financières, gain issus du trafic d'esclaves... Le personnage de la jeune fille est donc l'objet, plus que d'un désir sentimental simple, d'une volonté d'acquisition, d'appropriation d'un objet « valorisé » par la fortune du père ou le prix payé, une simple médiation entre le prétendant et un statut social. « (André Certà) ne la considèrerait que comme un objet de haut prix qu'il avait payé cent mille piastres². » Ce processus de réification de la jeune fille est un des effets de la *corruption* de l'imaginaire romanesque opérée par le Mal et ses figurations humaines. Le méchant rival ne peut faire preuve de sincérité et de respect de l'autre ; le Mal dont il est l'agent contamine d'autres personnages, en particulier ceux qui détiennent la richesse.

Altération de la femme volée. La Stilla ou l'amour impossible

Ce pouvoir presque fantastique trouve sa pleine actualisation quand la femme est *possédée, volée*, par le méchant rival. La possession peut prendre diverses formes ; le mariage forcé – mais légal – d'Ellen Hodges avec Drake la conduit à la folie, elle devient « Une âme errante³ » ; remarquons que la possession physique imposée qu'implique le mariage forcé d'Ellen⁴ n'est pas évoquée dans ce roman pour la jeunesse du XIX^e siècle, tout au plus le narrateur intra-diégétique explique-t-il la démence de la jeune femme par « le contact de l'homme indigne qui l'avait arrachée à Fabian⁵. » Ellen, vêtue et voilée de noir, erre, la nuit, à bord du *Great-Eastern* ; le mariage avec Drake lui ôte non seulement sa raison mais aussi *son image*.

Enfin, c'est la Stilla qui subit l'altération la plus fondamentale – et la plus irrémédiable – dans *Le Château des Carpathes*. Le personnage de la prima donna unit deux sublimations. Elle incarne une féminité surdéterminée par une érotisation de l'écriture du portrait :

une femme d'une beauté incomparable, avec sa longue chevelure aux teintes dorées, ses yeux noirs et profonds, où s'allumaient des flammes, la pureté de ses traits, sa carnation chaude, sa taille que le ciseau d'un Praxitèle n'aurait pu former plus parfaite⁶.

Cette femme sublimée est celle que Franz de Télék désire posséder et *voir*, alors que le désir de son rival, Rodolphe de Gortz, n'est pas celui de la femme mais de son art, de *sa voix*

¹ *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 410 (7).

² *Id.*, *Martin Paz*, *op. cit.*, p. 235 (6).

³ *Id.*, *Une Ville flottante*, *op. cit.*, p. 445 (20).

⁴ Le mariage, même forcé, autorise la possession physique ; Sarcany fait enlever Sava dans *Mathias Sandorf* mais ne la viole pas, il ne peut qu'exiger le mariage.

⁵ Jules VERNE, *Une Ville flottante*, *op. cit.*, p. 445 (20).

⁶ *Id.*, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 119 (9).

« il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait¹. » Si le rôle du méchant semble bien dévolu à Gortz, spectateur mystérieux, tapi dans une loge grillée, dont la présence est néfaste à la chanteuse : « Aussi, étant d'une nature très impressionnante, avait-elle fini par s'effrayer de la présence de cet homme bizarre²... », les deux hommes « se complètent, car ils ne recherchent pas la même chose dans l'objet irremplaçable qu'est Stilla³. » Mais où est le Mal dans ce duo de rivaux ? Gortz porte les signes romanesques démoniques de la volonté de possession : « une tête étrange, aux longs cheveux grisonnants, aux yeux de flamme⁴... », tandis que Franz est « un gentilhomme, auquel toute femme, même du plus haut monde, eût été heureuse de confier son bonheur⁵. » Mais la volonté d'appropriation égoïste est aussi forte chez Gortz que chez Franz qui ne veut que « l'emmener loin, bien loin, si loin, qu'elle ne serait plus qu'à lui, à lui seul⁶ ! » La Stilla est *femme*, possède tous les attraits physiques de la féminité et elle est *le chant personnifié* ; mais son personnage semble se limiter à ces deux seules perfections, jamais la narration ne lui permet le discours direct et sa réponse aux offres de mariage du jeune comte de Télék est d'une grande fadeur :

La Stilla n'était pas sans connaître de longue date les sentiments qu'elle inspirait au jeune comte. [...] Aussi, dans la disposition d'esprit où elle se trouvait, lorsque Franz de Télék lui offrit son nom, l'accueillit-elle avec une sympathie qu'elle ne chercha point à dissimuler. Ce fut avec une entière foi dans ses sentiments qu'elle consentit à devenir la femme du comte de Télék⁷...

Cette pauvreté de l'expression des sentiments n'est pas sans rappeler Alicia Clary dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam qui unit la perfection physique et *la voix* :

les notes de ses chants ont des inflexions si vibrantes, si profondes, que, soit qu'elle récite un passage tragique ou quelques nobles vers, soit qu'elle chante quelque magnifique arioso, je me surprends toujours à frémir malgré moi d'une admiration qui est, [...], d'un ordre inconnu⁸.

L'image de la cantatrice n'a guère plus de profondeur que celle que projette Gortz dans son burg ou sur ses remparts grâce à la science de son complice Orfanik. Ainsi, par quoi la Stilla est-elle tuée, le regard de Rodolphe de Gortz ou l'arrachement à ce qui est l'essence de sa vie, le chant ? Contrairement à l'Antonie d'Hoffmann dans *Le Conseiller Krespel*, qui ne peut chanter sans en mourir, le chant seul de la fiancée de Franz la fait vivre et ce dernier, comme Rodolphe de Gortz, parce qu'ils ont voulu posséder la voix *et* la femme, ont causé la perte d'un

¹ *Ibid.*, p. 120 (9).

² *Ibid.*, p. 119 (9).

³ Joseph-Marc BAILBÉ, *Musique et fantastique dans Le Château des Carpathes*, dans *Colloque d'Amiens Jules Verne II* (11-13 novembre 1977), Université de Picardie – Société des Étude Romantiques – Société Jules Verne – Centre Universitaire de Recherches verniennes, Paris, Librairie Minard, 1980, p. 178.

⁴ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 126 (9).

⁵ *Ibid.*, p. 124 (9).

⁶ *Ibid.*, p. 125 (9).

⁷ *Ibid.*, p. 124 (9).

⁸ VILLIERS de L'ISLE-ADAM, *L'Ève future* (1886), Paris, Gallimard, 1993, p. 76 (I, 13).

être que son imperfection a rendu fragile, aussi fragile que l'écran de verre où est projeté son portrait (Fig. 5). *Le Château des Carpathes* n'est pas une réécriture de la rivalité entre le héros sympathique et le méchant rival pour la possession de la main – et de la fortune – de la belle ; le récit, en écho au mythe orphique, offre une sombre harmonie du *thanatos* et du chant, qui ne peut résoudre l'aporie : l'impossibilité de posséder ce qui n'est que *chant* ou *image* sublimée de la femme. L'enregistrement de la voix de Stilla, « isolant [...], dans ce geste fétichiste de scission, le meilleur du pire, c'est-à-dire la voix de la femme¹ » *n'est pas* la jeune fille, pas plus que son image projetée, ni même son être physique à la beauté hiératique. Praxitèle a donné la vie à Galatée mais comment Franz aurait-il donné vie à une Stilla, dont le nom véritable ne nous est jamais dévoilé et qui était restée pour lui une *apparition*² ?

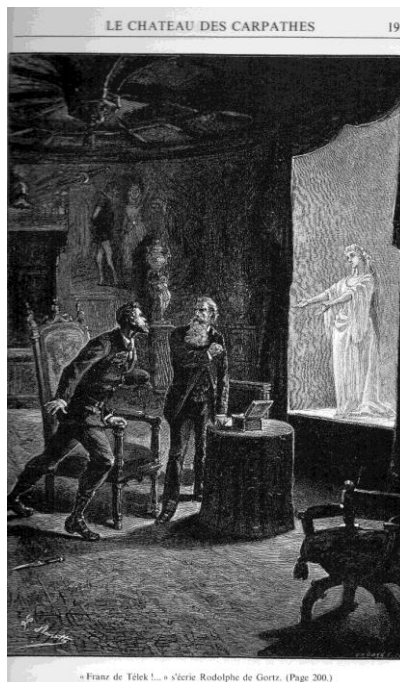


Fig. 5 : *Le Château des Carpathes*

L'honneur féminin est sauf

Le méchant rival ne peut attenter à l'honneur de la femme qu'il convoite, sans l'épouser préalablement³. Par ailleurs, une femme, chez Verne, peut être détenue par un méchant ou ses

¹ Nathalie PRINCE, *Les Célibataires du fantastique, Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 318.

² Verne n'a-t-il pas écrit dans ce roman l'illusion tragique de notre siècle, celle de l'image et du son ?

³ C'est la posture d'un personnage dumasien comme le comte de Monsoreau (*La Dame de Monsoreau*, 1846) ; il force, sous la menace, Diane de Méridor à l'épouser mais le mariage reste blanc car la jeune femme le traite en ennemi et le roman historique de Dumas ne peut mettre en scène des nobles violeurs. En revanche la jeune femme ne se refuse pas – loin s'en faut – au beau Bussy. L'adultère n'est pas proscrit dans la fiction dumasienne (Maurice

complices sans craindre « les derniers outrages » ; c'est le cas de Zermah capturée par Texar dans *Nord contre Sud*, de Nadia aux mains de l'armée tartare dans Michel Strogoff ou Kate détenue par Walston et ses pirates dans *Deux ans de vacances*. Toute transgression de cette contrainte morale tacite serait impensable chez Hetzel comme dans la littérature de jeunesse de cette époque. L'évocation d'un viol possible transparait – légèrement – dans quelques lignes des *Enfants du capitaine Grant* ; les compagnons de Glenarvan ont été capturés par une tribu Maorie en Nouvelle Zélande :

En ce moment, lady Helena [...] saisit le bras de son mari.
« Edward, dit-elle d'une voix ferme, ni Mary Grant ni moi nous ne devons tomber vivantes entre les mains de ces sauvages¹ ! »

Ce rigoureux respect d'une morale dominante répond au souci partagé par Verne et son éditeur : éviter scrupuleusement toute scène qu'un garçon n'aimerait pas que sa sœur lise ! Le méchant frappe, vole, brûle, massacre... mais ne viole pas.

4. Passions et violence

La construction psychologique des méchants verniens repose, pour la grande majorité, sur l'absence de dualité ; les personnages n'affichent ni ne recèlent aucune manifestation de sentiments ou de traits positifs ; mais, parmi la foule des voleurs et des pirates, certaines personnalités sont animées par d'autres passions qui leur confèrent une autre stature. La *haine* installe entre le méchant et le héros un lien qui ne naît pas de la simple volonté d'appropriation d'un bien ou d'une femme. La haine du méchant s'enracine dans le passé et trouve une justification dans ce que le personnage considère comme un affront ou un crime. Le recours aux analepses amplifie le rôle du passé et lui attribue une signification.

Haine et vengeance

Nous apprenons par le narrateur l'origine de l'hostilité de Texar envers James Burbank, le planteur abolitionniste de Floride dans *Nord contre Sud* :

Lindey et Geneviève Dixmer dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*, 1846), mais son lectorat de destination n'était pas le même que celui du prudent Hetzel.

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 462 (III, 11).

Texar connaissait James Burbank, qui l'avait plusieurs fois déjà chassé de son domaine, comme un homme d'une réputation suspecte. C'est même de là que datait la haine que Texar avait vouée à toute la famille de Camdless-Bay¹.

ou celle d'Alfaniz/Jorrès, condamné au bague pendant la guerre, en 1871, pour espionnage et trahison, sur la déposition du colonel de Kermor :

A la suite de cette affaire, Alfaniz garda une haine terrible contre le colonel de Kermor – haine qui se traduit par les plus effroyables menaces, en attendant qu'elle pût se traduire par des actes de vengeance².

La haine d'Ivan Ogareff est du même ordre : « cassé de son grade par [...] le grand-duc, puis exilé en Sibérie³ », il va essayer de parvenir à Irkoutsk pour tuer le frère du Czar. La haine fait naître, et nourrit, le désir de *vengeance* qui sous-tend la structure narrative du roman. La vengeance du méchant ne doit aboutir qu'à *la mort du héros*, elle est le fruit de la colère et d'une nature entièrement vouée au mal, comme l'explique Kris Vassilev : « La vengeance dépasse le cadre du présupposé compensatoire pour se réaliser dans l'excès temporel et modal de son fonctionnement⁴ » ; par ailleurs, le méchant vindicatif appartient au monde de l'illégalité et de la transgression violente et « refuse de déléguer à l'organisme juridique son droit souverain de juger des effets de l'affront⁵ » ; l'acte vengeur, dont la préparation épouse les formes de la dissimulation, « prend ainsi l'allure d'un dispositif programmable⁶ » et sa tentative de réalisation n'intervient qu'au terme d'une période d'attente plus ou moins longue. Temps et espace encadrent l'approche du méchant vengeur jusqu'à la rencontre et l'agression : Alfaniz remonte le cours de l'Orénoque jusqu'à la communauté religieuse fondée par le colonel Kermor (*Le Superbe Orénoque*), Nana Sahib attire, progressivement, le colonel Munro jusqu'à son repaire (*La Maison à vapeur*) et Ogareff accompagne les armées tartares jusqu'à Irkoutsk assiégée pour y approcher le grand-duc en usurpant l'identité de Michel Strogoff (*Michel Strogoff*). L'espace et le temps de la rencontre sont alors ceux de l'accomplissement de la vengeance, mais non pas celle qu'espère le méchant. La catharsis du dénouement inverse le mécanisme de l'acte vengeur et la réparation recherchée par le méchant s'opère en faveur du héros... et à la grande satisfaction du lecteur ; en effet, comme l'a démontré Umberto Eco, « Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes⁷ » et la logique de l'aventure vindicative du juste veut que l'offenseur soit châtié. Alfaniz sera

¹ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 41 (I, 4).

² *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, 1898, Paris, Hachette, 1939, p. 166 (II, 4).

³ *Id.*, *Michel Strogoff*, 1876, *op. cit.*, p. 14 (I, 2).

⁴ Kris VASSILEV, *Le Récit de vengeance au XIX^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁷ Umberto ECO, *Lector in fabula – Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle 1985, p. 101.

éliminé par le colonel de Kermor, Nana Sahib périra dans l'explosion du « géant d'acier », l'éléphant à vapeur dans lequel voyageaient le colonel Munro et ses compagnons, et Michel Strogoff tuera Ogareff en combat singulier. L'espace de l'aventure et les souffrances physiques qu'il génère peuvent aussi amplifier haine et volonté vindicative, c'est le cas des aventures polaires : André Vasling, qui n'était au début du récit, qu'un rival suspect et ridicule devient, une fois Louis Cornbutte retrouvé et tout espoir de lui voler Marie évanoui, une brute qui ne pense qu'à éliminer ses compagnons (*Un Hivernage dans les glaces*). La jalousie de Shandon envers Hatteras se mue progressivement en haine pendant que le *Forward* semble courir à sa perte, suivant la volonté hallucinée d'Hatteras.

Espace politique et historique

Dans un nombre non négligeable de romans, haine et désir de vengeance des méchants trouvent une dimension exceptionnelle dans la construction d'un *arrière-plan politique et historique*. L'Histoire, l'affrontement du Bien et du Mal, au XIX^e siècle, entre les peuples et les hommes, quand ils épousent la trame romanesque, engendrent un type de méchant que nous nommons les fils d'Eris, la déesse de la discorde, Ἔρις,

lutte au cœur violent (qui) enfanta Peine la douloureuse – Oubli, Faim, Douleurs larmoyantes,
– Mêlées, Combats, Meurtres, Tueries, – Querelles, Mots menteurs, Disputes, – Anarchie et
Désastre¹

Les vers d'Hésiode peignent magnifiquement l'univers romanesque créé par l'action des méchants qui participent aux affrontements politiques et militaires dont l'Histoire nous rend compte ou qui sont le fruit de l'imaginaire vernien. La plupart n'obéissent pas à des motivations idéologiques et trouvent un espace de nuisance dans une violence historique où figurent également les héros. Les frères Texar méprisent les esclaves noirs et seraient plutôt contre l'abolition, mais, comme ils l'expriment eux-mêmes :

Malheureusement, il semble que les fédéraux aient l'avantage, et il est à craindre que la cause de l'esclavage soit définitivement perdue !
– Bah ! fit Texar d'un ton d'indifférence.
– Au fait, nous ne sommes ni pour le Sud ni pour le Nord ! répondit l'autre.
– Non, et ce qui nous importe, pendant que les deux partis se déchirent, c'est de toujours être du côté où il y a le plus à gagner² !

¹ HÉSIODE, *Théogonie*, dans *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, (VIII^e siècle av. JC), traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres (Collection Budé), 1972, v. 225-230, p. 40.

² Jules VERNE, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 315 (II, 12).

Sur l'île Hoste (*En Magellanie*), l'anarchie prônée par les frères Merritt et leurs partisans semble plus se résumer à un refus de toute autorité qu'à l'expression de la pensée philosophique¹ qui est précisément celle du héros, le Kaw-djer, du moins au début du roman :

Ils voulaient soumettre l'île à un régime qui, sous le drapeau de la solidarité, est le plus tyrannique de tous... Ils refusaient d'obéir aux prescriptions du comité. Ils excitaient leurs partisans à piller les magasins, à s'appropriier le matériel, à disperser à travers l'île, peut-être à les en chasser, les colons résolus à ne pas se courber sous leur joug² !...

Quant à Ogareff, c'est parce qu'il est « poussé par une ambition effrénée qui ne reculait devant rien³ », « altéré de vengeance » qu'« il a tenté, non sans succès, de soulever (les) populations nomades » et « a trouvé des chefs disposés à jeter leurs hordes tartares dans les provinces sibériennes et à provoquer une invasion générale de l'empire russe en Asie⁴. » Mais la haine du héros peut se fondre avec celle de l'adversaire politique : Nana Sahib veut retrouver et tuer le colonel Munro parce que ce dernier « a tué de sa main (sa) compagne, la Rani de Jansi⁵ » et parce que l'officier est une figure emblématique de l'armée coloniale. On notera que Verne n'attribue pas à son personnage de chef rebelle une totale pureté politique ; l'ambition ternit l'image de l'adversaire du colonel Munro : « Dandou-Pant (autre nom de Nana Sahib) [...] ne sera pas seulement le Peischwah couronné au château fort de Bilhour ! Ce sera le souverain de la terre sacrée des Indes⁶ ! » Eris peut se servir des armes modernes les plus sophistiquées, en la personne du professeur Schultze, des *Cinq cents millions de la Bégum*. Le personnage est une incarnation de la haine contre les Français que Verne prête aux peuples d'outre-Rhin. Schultze n'a à se venger de rien et le profit ne dicte pas ses entreprises bellicistes ; il désire simplement détruire France-Ville, cité utopique bâtie sur le territoire de l'État d'Orégon, non loin de sa ville industrielle, Stahlstadt. Plus que la « discorde », c'est la destruction de l'autre que vise Schultze ; au-delà des affrontements armés traditionnels fomentés par Nana Sahib et les esclavagistes de Floride, c'est *l'arme suprême* et *l'anéantissement absolu* qui menacent la communauté du bon Docteur Sarrasin : « En une minute, il ne restera pas un être vivant sur une superficie de mille hectares ! Un véritable océan d'acide carbonique aura submergé la ville⁷ ! » L'imaginaire de Verne éclaire ainsi une figuration future d'Éris : la technologie au service de la haine de l'Autre.

¹ Celle, entre autres, de Proudhon, que Hetzel a édité.

² Jules VERNE, *En Magellanie*, op. cit., p. 269 (13).

³ *Id.*, Michel Strogoff, op. cit., p. 14 (I, 2).

⁴ *Ibid.*, p. 15 (I, 2).

⁵ *Id.*, *La Maison à vapeur*, op. cit. p. 42 (I, 4).

⁶ *Ibid.*, p. 43 (I, 4).

⁷ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., pp. 93-94 (8).

Schultze, à la date de publication du roman, 1879, ne rappelle aucun personnage historique – pas encore – mais Verne a choisi d’adosser, dans un certain nombre de titres mettant en scène la discorde et la guerre, un discours didactique bien documenté à une fiction où la réalité historique – notamment les personnages – forme la trame de l’imaginaire. A la différence de Dumas, par exemple, Verne ne malmène pas les dates et l’évocation d’événements historiques comme la colonisation guerrière de la Nouvelle Zélande dans *Les Enfants du capitaine Grant* peut jouer éventuellement un rôle documentaire au sein de la fiction. Apparaissent, d’un roman à l’autre, ce qu’André Peyronie nomme les « personnages historiques rattachés » ; « Sans être acteurs à part entière de la fiction, ils peuvent jouer à distance un rôle dans l’action¹ » Au premier plan de cette catégorie figure le czar² de Russie qui n’est pas nommé dans le roman mais la date de publication (1876) et les illustrations de Férat permettent d’identifier Alexandre II. Autres personnages réels, le colonel français philhellène Fabvier dans *l’Archipel en feu*, le commodore Dupont, chef de l’escadre nordiste dans *Nord contre Sud*³ et Sidi Mohammed El Mahedi, « grand maître [...] de l’Ordre⁴ » senoûsiste⁵. Nana Sahib a réellement existé et s’est illustré dans la révolte des Cipayes en 1857 ; Verne le fait ressusciter dans *La Maison à vapeur*. C’est un « personnage historique actant » qui fait partie des « contemporains ayant véritablement existé, apparaissant sous leur nom [...], acteurs de l’histoire romanesque⁶. » Entrent dans cette catégorie des personnages de *Famille-sans-nom* (1889) qui relate la guerre d’indépendance du Québec : Lord Gosford et John Colborne. Outre les acteurs de l’Histoire eux-mêmes, les événements sont fidèlement rapportés, dans le discours historique à visée didactique d’une part, mais aussi dans la fiction narrative ; la piraterie, liée à la vente d’esclaves, qui est l’activité essentielle de Starkos/Sacratif, était une réalité pendant la guerre d’indépendance grecque⁷. Même fidélité à l’Histoire, dans les fictions

¹ André PEYRONIE, *Note sur une définition du roman historique suivie d’une excursion dans Le Nom de la rose*, dans Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUÉGNAS (direction), *Le Roman historique, Récit et histoire*, op. cit., pp. 280 & sq.

² Nous respectons ici l’orthographe utilisée par Jules Verne.

³ L’*USS Ottawa*, sur lequel sert Gilbert Burbank dans le roman, a réellement existé et participé à la prise de Fernandina.

⁴ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 488 (V, 4). Le personnage se nommait plus précisément Si-Mohammad-ben-Senoussi-el-Khetabbi-el-Hassani-el-Idrissi-el-Medjahrici, plus connu sous le nom simplifié de Cheik-Senoussi. Ses partisans, que Verne présente comme des pirates dont la flottille, à l’instigation de Sarcany, attaque l’île Antékirtta, formaient une confrérie politico-religieuse ; Senoussi prêchait « à la fois la haine des infidèles et une réforme tendant à ramener la religion musulmane à sa pureté primitive » (E. LAYER, *Notes sur le panislamisme et la géographie équatoriale*, Rouen, Gagniard-Gy-Lainé, 1916, p.6.)

⁵ Nous respectons ici l’orthographe utilisée par Jules Verne.

⁶ André PEYRONIE, *Note sur une définition du roman historique*, op. cit., p. 280.

⁷ Voir : Alfred LEMAITRE, *Notes sur la guerre de l’indépendance grecque*, Paris, Librairie G. Martin, 1895. *L’Archipel en feu*, et sa mise en cause de la piraterie grecque, provoqua de vives protestations de la part des habitants d’Étile qui reprochaient à « l’infâme roman de Jules Verne » de faire passer pour un repaire de pirates le village d’origine de Starkos. (Lettre d’un correspondant grec à Camille Pariset ; Olivier DUMAS, Piero

ayant pour cadre la guerre civile américaine, *Les Forceurs de blocus* et, surtout, *Nord contre Sud*. Cette harmonie narrative entre la fiction et un cadre historique solide contribue à l'efficacité du roman qui, selon Claudie Bernard,

est astreint à la « vraisemblance » : à la ressemblance non avec le vrai, mais avec certaines conventions qu'on fait semblant de prendre pour vraies ; il élabore un monde « possible » en vertu des codes culturels et esthétiques en vigueur [...]. En somme, la vérification historique vise à faire (produire) du vrai, la vrai-semblance romanesque à faire (sembler) vrai¹.

Chez Verne, à l'exception de ce qui relève de ce que nous nommons aujourd'hui « la politique-fiction » (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum* ; *L'Invasion de la mer*), c'est l'Histoire contemporaine qui s'impose comme motif majeur à certains récits d'aventures. L'éditeur Hetzel le reconnaît bien en conseillant à son auteur de subordonner l'idylle entre Albaret et Hadjine à la guerre d'indépendance dans *L'Archipel en feu* : « vous avez fait un roman historique, eh bien, subordonnez à l'histoire votre sujet, qu'il ne vous serve que de lien – et ne faites pas à ce roman intime plus de sacrifices qu'il ne faut². » Le méchant agit alors sur un espace plus vaste : les traîtres, les meurtriers, les usuriers, etc., développent l'action du Mal au sein de peuples et d'armées, on n'assassine pas, on massacre, et les spéculations financières fructifient grâce au trafic de milliers d'êtres humains réduits en esclavage. Les actants sont alors les individus et les foules, autorisant une composition élargie des scènes, comme la fin de Jean-sans-nom et Clary dans les chutes du Niagara alors que s'affrontent les partisans québécois et l'armée anglaise ou le traître Ogareff, posté à une fenêtre du palais d'Irkoutsk, illuminé par l'incendie du pétrole répandu à la surface du fleuve. (Fig. 6)

GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879–1886), p. 279.

¹ Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé, Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 61.

² Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, tome III, Lettre de P.J. Hetzel à J. Verne du 29-11-1883, op. cit., pp. 193 & sq. Jules Verne ne se montrait pas convaincu des « conseils » de son éditeur : « Il est certain qu'en le lisant, et peut-être, par *bribes*, vous vous êtes fait un roman tout autre. Le mien, ce sont les amours d'Albaret et de Hadjine. C'est la guerre faite aux *pirates* de l'Archipel, et non aux *Turcs*. » (Réponse de Jules Verne du 30-11-1883.)



Fig. 6 : Michel Strogoff

Le sous genre de l'aventure géographique adopte alors d'autres nuances, confirmant l'analyse de Claude Millet : « le roman historique signale la possibilité pour le roman d'être une grande forme épique¹. »

Violence et histoire

Un des modes d'expression les plus courants du méchant vernien, qu'il agisse seul (ou avec des complices) ou qu'il suscite et exploite des conflits, est la *violence*. Les révoltes et les conflits – historiques ou fictionnels – dont il vient d'être question convoquent des passages didactiques et des scènes réalistes où le mal prend la forme d'un déchaînement de cruauté. La longue relation chronologique de la révolte des Cipayes dans *La Maison à vapeur* ménage une large part aux massacres de Cawnpore :

Le 15 juillet, second massacre à Cawnpore. Ce jour-là, plusieurs centaines d'enfants et de femmes – et parmi celles-ci lady Munro – sont égorgés avec une cruauté sans égale par les ordres du Nana lui-même, qui appela à son aide les bouchers musulmans des abattoirs. Horrible tuerie, après laquelle les corps furent précipités dans un puits, resté légendaire².

La relation historique annonce le surgissement d'un personnage inattendu, Laurence Munro, « La flamme errante », qui a miraculeusement survécu. L'exactitude du discours historique conduit à une narration presque symétrique de la répression anglaise et de l'exécution des prisonniers :

Tous furent indistinctement condamnés à mort ; mais un sur trois seulement dut être exécuté. Dix canons furent rangés sur le champ de manœuvres, un prisonnier attaché à chacune de leurs

¹ Claude MILLET, *Le Romantisme, op. cit.*, p. 144.

² Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, (1880), Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1979, p. 28 (I, 3).

bouches, et, cinq fois, les dix canons firent feu, en couvrant la plaine de débris informes, au milieu d'une atmosphère empestée par la chair brûlée¹.

Dans l'affrontement qui oppose le colonel Munro et Nana Sahib, la narration fait sans ambiguïté le départ entre le Bien et le Mal et Nana Sahib est un méchant d'envergure ; mais, dans le récit historique de l'insurrection et de sa répression, la violence, la succession mécanique des tueries et de la vengeance, semblent échapper à la dialectique du Bien et du Mal, du droit et de l'injustice, pour s'emparer de tous les types de personnages. En témoigne une scène qui prend place vers la fin du roman : le colonel Munro a été capturé par Nana Sahib qui le fait attacher à la bouche d'un canon pour être exécuté de cette façon à l'aube ; de la nuit surgit lady Munro, rescapée – mais folle – du massacre de Cawnpore. Elle ne reconnaît pas son mari et semble prête à enflammer l'amorce du canon. « La flamme errante » devient l'allégorie d'une folie de la violence qui s'était emparée de la péninsule indienne. Même symétrie dans *L'Archipel en feu* : au Turc Ibrahim, à Missolonghi, dont les « soldats massacrèrent hommes, femmes, enfants » répond le Grec Caraïskakis à Arachova qui, « sur le champ de bataille, [...] élevait un trophée de trois cents têtes coupées². » Mais la violence n'est pas l'expression du seul Mal historique, des foules et des armées. Elle émane également du mépris pour l'humain qui caractérise les marchands d'esclaves dans *Un Capitaine de quinze ans* ;

On imaginerait difficilement les cruautés que ces êtres inhumains exercent sur leurs captifs. Ils les frappent sans relâche, et ceux d'entre eux qui tombent épuisés, hors d'état d'être vendus, sont achevés à coups de fusil ou de couteau³.

Écriture du meurtre

La figuration humaine et individuelle du Mal dans les fictions verniennes programme des épisodes de violence physique et le méchant est souvent *celui qui tue*, seul ou avec quelques complices. Le personnage transgresse délibérément les lois humaines et divines, et les victimes des méchants assassins jonchent l'espace imaginaire de Jules Verne : Negoro, des années avant le début des aventures du *Capitaine de quinze ans*, assassine le voyageur Samuel Vernon pour lui dérober son or ; dans *Un Drame en Livonie*, l'aubergiste Kroff tue le garçon de banque Poch et laisse accuser du meurtre Dimitri Nicolef ; Vin Mod et Flig Balt frappent le capitaine Harry Gibson qui

poussa un suprême gémissement ; puis ses yeux grands ouverts, d'où jaillissait un regard d'épouvante, se fixèrent une dernière fois sur ses meurtriers. La lame du poignard l'avait atteint au cœur, et, après une seconde d'angoisse, il retomba mort⁴.

¹ *Ibid.*, p. 29 (I, 3).

² *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 363 (3).

³ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 257 (II, 7).

⁴ *Id.*, *Les Frères Kip*, *op. cit.*, pp. 208-209 (I, 13). Ce roman, avec *Un Drame en Livonie*, *L'Épave du Cynthia* et *Le beau Danube jaune*, marie les thèmes du genre policier à ceux du récit d'aventures géographiques.

La piraterie, thème vernien favori, offre ses scènes d'assauts et de massacre :

En quelques instants, six matelots furent étendus sur le pont. Mortellement blessés, quelques-uns poussaient des cris d'épouvante et de douleur. [...] Six hommes et le capitaine ne composaient pas tout l'équipage. Trois ou quatre devaient être dans le poste d'où ils n'osaient sortir...

On les en tira, malgré leur résistance, et, en un instant, le pont fut rouge du sang de onze cadavres¹.

Certains meurtres – ou tentatives – parachèvent la noirceur du personnage et appartiennent au domaine de l'*intolérable* : celui de sa propre épouse, Jane, créature dominée et désespérée, par Len Burker le traître qui croise à nouveau la route de Dolly Branican en Australie : « Len Burker, l'ayant saisie par le bras, voulut l'entraîner. [...] Et, comme Jane résistait, il la renversa d'un coup de poignard². » Les méchants assassins de Verne s'attaquent même aux enfants : Dans *P'tit-Bonhomme*, la Hard, une des rares incarnations féminines du Mal, prive des soins les plus élémentaires les jeunes enfants qui lui sont confiés par une « maison de charité » ; une petite fille meurt, ce qui permet à la femme de toucher une prime d'assurance. Le meurtre et la *cruauté*, « l'extrême de tous les vices », selon Montaigne³, placent les méchants du côté de l'inhumain ; réécrivant le mythe fondateur de Caïn, les criminels ne peuvent, dans l'imaginaire romanesque de Verne, regagner le monde des hommes ; ils errent, rôdent, hors du regard du monde, dans les déserts australiens, comme les « convicts » de Ben Joyce/Ayrton, ou au large du Cap Horn comme Kongre et ses pirates : « C'était un véritable bandit, un malfaiteur redoutable, souillé de tous les crimes, qui n'avait pu trouver d'autre refuge que cette île déserte, dont on connaissait seulement le littoral⁴. » Cette accumulation de crimes dont les méchants verniens se rendent coupables ne les pare cependant pas du « sublime » romantique que Christine Marcandier-Colard définit comme « une émotion esthétique parfois contraire à la beauté et qui se rapproche surtout de la violence⁵ ». Si le *Rocamboles* de Ponson du Terrail peut être lu comme une « figure satanique, [...] un être travaillé par une dualité fondamentale, celle de Lucifer, ange déchu à la beauté supérieure, incarnation du combat de la beauté et de la violence⁶ », le criminel vernien n'offre pas de prise à la recherche d'une beauté sublime du Mal ; en effet, pour Verne comme pour d'autres,

la fascination esthétique des écrivains est souvent tempérée par des commentaires moralisateurs, une mise à distance des actes ou paroles criminels dans des romans dont la portée se veut (ou se prétend) édifiante. Le criminel est alors principalement un personnage fantastique ou

¹ *Id.*, *Bourses de voyage*, Paris, Hetzel, 1903, p. 75 (I, 5).

² *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 456 (II, 15).

³ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, (1588) T II, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, p. 129.

⁴ Jules VERNE, *Le Phare du bout du monde* (1905), Toulouse, Éditions Ombres, 1997, p. 52 (4).

⁵ Christine MARCANDIER-COLARD, *Crimes de sang et scènes capitales*, *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

démoniaque, une sorte de monstre, à la psychologie sommaire, et en cela maintenu à une distance qui ne permet pas l'identification¹.

La souillure du meurtre, à une ou deux exceptions – notables – près, est indélébile pour notre auteur. Plus généralement, le Mal imprime au personnage la marque physique et morale de l'inhumain et le tient à l'écart d'autrui.

5. *La privation*

Si l'on considère la démarche de Leibniz dans ses *Essais de Théodicée*, le Mal

est [...] comme les ténèbres, et non seulement l'ignorance, mais encore l'erreur et la malice consistent formellement dans une certaine espèce de privation. [...] Tous les plaisirs ont en eux-mêmes quelque sentiment de perfection ; mais lorsqu'on se borne aux plaisirs des sens ou à d'autres, au préjudice de plus grands biens, comme de la santé, de la vertu, de l'union avec Dieu, de la félicité, c'est dans cette privation d'une tendance ultérieure que le défaut consiste².

Le personnage du méchant vernien peut être éclairé par cette réflexion ; divers péchés et le recours à la violence le placent *en dehors de l'humain*. La privation des « biens » aboutit à la construction narrative d'un personnage des « ténèbres », manquant de lisibilité sociale, un personnage *en creux*. Parmi les « trois codes de sympathie » qui, selon Vincent Jouve, régissent les rapports du lecteur au personnage, les codes narratif (qui provoque une identification du lecteur au personnage) et affectif (qui n'entraîne qu'un sentiment de sympathie) ne jouent aucun rôle en ce qui concerne le méchant ; en revanche le code culturel, parce qu'il « valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant³ », semble s'imposer dans la relation qui unit le lecteur au personnage du méchant vernien. Privé des qualités humaines qui constituent l'espace culturel de référence du lecteur, le méchant ne se dessine qu'à travers les traits négatifs des péchés et de l'action violente et son image s'imprime en contraste – comme *enkystée* – sur le paysage fictionnel.

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de théodicée*, *op. cit.*, p. 123.

³ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 123.

La solitude

La *solitude* vient accentuer cette silhouette du méchant. Si l'on excepte certains personnages surhumains (Nemo, Hatteras, Robur), les héros verniens sont des êtres sociaux, entretenant des liens familiaux, amicaux et sentimentaux, favorisant chez le lecteur les rapports d'identification et de sympathie car « Il n'est rien à quoi il semble que nature nous ait plus acheminé qu'à la société¹. » Les liens qui unissent les colons de l'île Lincoln, les passagers du *Victoria* ou de l'obus lunaire, dépassent une simple cohabitation courtoise de circonstance ; c'est l'amitié de Grip qui aide P'tit-bonhomme à survivre aux mauvais traitements de la « ragged-school » ; l'amitié, pour nos héros, comme le rappelle Aristote, « est [...] un des besoins les plus nécessaires de la vie ; personne n'accepterait de vivre sans amis, eût-il d'ailleurs tous les autres biens². »

Les méchants eux, *apparemment*, sont rarement seuls. En fait, la grande majorité d'entre eux ne peuvent nuire que grâce à des complices plus ou moins nombreux. Agissent ainsi en *duo* : Flig Balt et Vin Mod dans *Les Frères Kip*, ou plus nombreux, comme Sarcany, Zirone, Silas Toronthal, puis Carpena dans *Mathias Sandorf*. Evidemment, dans ces petits groupes, un meneur détermine la nuisance et les autres suivent. Beaucoup de fourbes sont des *chefs de bandes* plus ou moins nombreuses, Jorrès et les Indiens Quivas dans *Le Superbe Orénoque*, Sarol et ses pirates malais dans *L'Île à hélice*. Les méchants ont donc besoin d'aide « comme s'ils ne pouvaient assumer seuls leurs mauvaises actions et avaient besoin d'un comparse digne d'eux³. » Cependant, jamais dans les romans de Jules Verne, *l'amitié* n'unit les méchants entre eux. « Carpena mort ?... Cela ne pouvait arriver plus à propos !... Maintenant ses secrets sont noyés avec lui !... De ce côté, me voilà tranquille !... Plus rien à craindre⁴ ! » se réjouit Sarcany qui tente ensuite d'assassiner Toronthal. Kalagani obéit aveuglément à Nana Sahib, « Un geste du nabab était pour lui un ordre⁵ », mais seule la haine des Anglais les unit. Même entourés de complices et de bandes obéissantes les méchants sont seuls. « Ne demeurant pas un seul instant semblables à eux-mêmes, ils ne deviennent amis que pour un moment ; et ils ne se plaisent à associer que leur mutuelle perversité⁶. »

¹ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, (1588) T I, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, (510 p.)

² ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque* (335 av. J.C.), traduction de J. Barthélémy Saint-Hilaire, revue par Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 317.

³ Laurence SUDRET, *Nature et Artifice dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, Lille, ANRT, 2000, p. 206.

⁴ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 400 (IV, 3).

⁵ *Id.*, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 182 (I, 16).

⁶ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, p. 338.

Le célibat du méchant

Cette solitude se traduit par le *célibat*. Cette situation sociale n'est pas rare chez les héros verniens : Ferguson, Aronnax, les colons de l'île Lincoln, l'ingénieur James Starr, Antifer, Dardentor, ... mais le récit leur fournit de nombreux amis ; les couples mariés sont par ailleurs fréquents (Lord et Lady Glenarvan, Dolly et John Branican, les Burbank, les Sarrasin, les Cascabel, ...) et les épouses ou fiancées disparues et regrettées privent le héros, par leur souvenir obsédant, du qualificatif de célibataire (Ellen Hodges, Lady Munro, la Stilla, Réna Sandorf, l'épouse du prince Dakkar/Nemo, ...) ; enfin, les idylles en cours (Cyprien Méré-Alice Watkins, Helena Campbell-Olivier Sinclair, Michel Strogoff-Nadia, Manoel Valdez-Minha Garral, ...) ou prévisibles (P'tit-bonhomme-Jenny, Jasper Hobson-Paulina Barnett, ...) dotent les héros d'une vie sentimentale – et d'un horizon conjugal – qui, pour reprendre la classification de Vincent Jouve, régissent les rapports du lecteur au personnage, sinon selon le code narratif qui fait naître l'identification, du moins selon le code affectif qui détermine la sympathie du lecteur pour le personnage. La vie conjugale des héros est lisible quand elle joue un rôle – même discret – dans leurs aventures, sinon ils sont célibataires¹. Les méchants, au contraire, ne jouissent d'aucune vie conjugale ou sentimentale et, en conséquence, ils n'ont pas d'enfants qui pourraient fixer leur affection ; certains d'entre eux tentent de s'appropriier les fiancées des héros, mais nous avons reconnu la vacuité sentimentale de leurs approches. Une exception : Len Burker, le traître de *Mistress Branican*, est marié à Jane, la cousine de l'héroïne éponyme. Len Burker est l'exemple même du personnage *négatif*, y compris dans l'écriture de son portrait,

ne laissant rien voir de ce qu'il pensait, ne disant rien de ce qu'il faisait. [...] Il est de ces natures qui ressemblent à des maisons hermétiquement fermées, et dont la porte ne s'ouvre à personne².

Burker est un homme d'affaire véreux et sa femme, « faible³ », est

entièrement dominée par son mari, elle en subissait l'absolue influence, bien qu'elle le connût pour un homme sans conscience, ayant perdu tout reste de sens moral, capable de s'abandonner aux actes les plus impardonnables⁴.

La narration souligne fortement « la fascination dominatrice⁵ » qu'exerce Burker sur Jane : ce n'est pas véritablement une *épouse*, avec toutes les connotations sentimentales que le

¹ Certains – et il s'agit là pour l'auteur de rechercher un effet comique – sont « surdéterminés » sur le plan conjugal : ainsi, dans *Kéraban-le-têtu*, le Hollandais Van Mitten, déjà marié, est forcé de se fiancer à une demoiselle kurde.

² Jules VERNE, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 22 (I, 2).

³ *Ibid.*, p. 24 (I, 2).

⁴ *Ibid.*, p. 26 (I, 2).

⁵ *Ibid.*, p. 22 (I, 2).

terme implique, elle est plutôt un *adjuvant*¹; devenue folle après la noyade de son jeune enfant, Dolly sera recueillie par le couple Burker, ce qui n'aurait pas été possible, si Burker avait été célibataire. Ce dernier espère bien s'approprier, par le biais de Jane, l'héritage de Dolly, d'autant plus que le capitaine John Branican est porté disparu en mer. Tous les méchants solitaires ne sont pas sans rappeler « les célibataires du fantastique » qui font l'objet de l'enquête de Nathalie Prince ; si nos méchants n'entrent pas précisément dans cette catégorie de personnages, leur « péché de solitude² » constitue une atteinte au « culte bourgeois de la famille, figure laïque du mariage et de la condamnation des plaisirs faciles³ ». Si l'on excepte ce qui a trait à la « sexualité exacerbée⁴ » du personnage fantastique célibataire, le méchant célibataire, lui aussi, « peut être considéré comme l'être de la négation⁵ ».

Des complices et non des compagnes

Il n'existe pas de « méchante » de premier plan dans l'imaginaire de Verne et les fourbes féminins sont rares. Comme la grande majorité des méchants sont célibataires et que le concubinage serait hors de propos dans le cadre du *Magasin d'Education et de Récréation* de l'éditeur Hetzel, ces femmes ne quittent pas le rôle de comparses et celles-ci sont rares : Sangarre pour Ogareff, La mulâtresse Nô pour Len Burker, Namir, l'espionne de Sarcany dans la seconde partie de *Mathias Sandorf* ou Djemma, la mère de Hadjar dans *L'Invasion de la mer*. Les femmes évoquées ci-dessus sont des complices *et non des compagnes* ; mais faut-il lire une passion secrète, ou l'esquisse d'une sensualité, dans le portrait de Sangarre ?

Sangarre, autrefois compromise dans une très grave affaire, avait été sauvée par l'officier russe. Elle n'avait pas oublié ce qu'elle lui devait et s'était donnée à lui corps et âme. [...] Un instinct inexplicable, plus impérieux encore que celui de la reconnaissance, l'avait poussée à se faire l'esclave du traître⁶...

Le récit, sur ce point, ne manque pas d'une certaine ambiguïté. Sangarre, pourtant, correspondrait à l'image d'une « Milady » orientale, compagne du traître, qui, « femme de trente ans, brune de peau, grande, bien campée, les yeux magnifiques, les cheveux dorés, se tenait dans une pose superbe⁷. » Les autres complices féminines sont des femmes plus âgées

¹ Un adjuvant que Burker assassinera à la fin du roman.

² Nathalie PRINCE, « *Il n'est pas bon que l'homme soit seul* », communication dans le cadre des Journées d'études du GERF (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique) des 26-27 octobre 2000 autour du thème *Religion et Imaginaire*, Université Stendhal-Grenoble III. Communication publiée dans la revue *Iris – Les Cahiers du GERF*, numéro 22, hiver 2001-2002, pp. 167-185.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, *Les Célibataires du fantastique*, *op. cit.* p. 30.

⁶ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 192 (II, 2).

⁷ *Ibid.*, p. 74 (I, 8).

que le méchant ; une « mulâtresse, nommée Nô, avait été la nourrice de Len Burker. [...] elle lui était entièrement dévouée et le tutoyait encore¹... » tout comme Namir : « cette sauvage compagne de Sarcany, lui était dévouée corps et âme. C'était elle qui l'avait élevé dans les douars de la Tripolitaine comme si elle eût été sa mère². » À ce dévouement, qui conduit Sangarre et Namir à la mort, ne répond aucune marque d'affection symétrique de la part des méchants qui semblent peu sensibles aux sentiments maternels que leur portent leurs comparses féminines (à l'exception de Hadjar, mais Djemma est sa mère). Les complices, hommes ou femmes, sont traités de façon purement utilitaire. L'amitié, ou la tendresse, pourraient ouvrir la voie à d'autres sentiments comme la compassion ou le remords et ces personnages (à de très rares exceptions) n'en font jamais montre.

Les jumeaux

Cette solitude affective et sentimentale, cette *privation* annonciatrice de la chute et de l'expiation ne peut-elle être dépassée quelquefois ? Que penser en effet de ces personnages de jumeaux de méchants qui apparaissent dans certains romans ? Les fratries sont peu visibles dans le monde des méchants et elles illustrent le motif mythique du double, plus particulièrement de la gémellité. Le méchant ne déploie aucun sentiment fraternel envers son frère. Balao Rao, sans être le jumeau de Nana Sahib dans *La Maison à vapeur*,

lui ressemblait physiquement, presque à s'y méprendre. Moralement, c'était Nana Sahib tout entier. Même haine des Anglais, même astuce dans les projets, même cruauté dans l'exécution, même âme en deux corps³.

La haine du colonisateur cristallise l'union de ces deux êtres et non pas l'affection. Le motif du double reçoit dans le roman une justification narrative : Balao Rao est tué dans une embuscade ; les Anglais prennent son cadavre pour celui de son frère et abandonnent leurs recherches. Les jumeaux Texar, de *Nord contre Sud* figurent une même identité pour deux entités, sans qu'il y ait emprunt d'identité d'un personnage à l'autre. Les frères Texar affichent une ressemblance parfaite : « Impossible de distinguer l'un de l'autre, non seulement par les traits du visage ou la conformation du corps, mais aussi par les gestes ou les inflexions de la voix⁴. » Cette « farouche amitié » que leur attribue le narrateur n'unit pas deux êtres possédant leurs individualités propres mais deux images physiques du même être, un « doublage », selon

¹ *Id.*, *Mistress Branican*, *op.cit.*, p. 42 (I, 4).

² *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 374 (IV, 2).

³ *Id.*, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 41 (I, 4).

⁴ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 325 (II, 13).

l'analyse de Daniel Compère¹. Cette identité physique absolue des deux frères contredit si bien les lois de la physiologie qu'elle génère momentanément un effroi surnaturel chez Zermah qui, détenue par les deux hommes, les entend parler dans une pièce voisine : « Stupéfaite en les regardant, elle restait immobile, comme enracinée au sol²... ». L'écriture elle-même est contaminée par ce dédoublement : les voix aussi sont absolument identiques, le narrateur n'a pas prénommé les jumeaux et les propositions incisives du discours direct ne fonctionnent qu'avec des sujets aussi imprécis que « un des Texar » ou « l'un des frères ». Leur exécution se pare dans le récit d'une grandeur qui forme un oxymore avec la noire fourberie dont les jumeaux ont fait preuve jusqu'alors ; au moment où l'un d'entre eux va se faire fusiller son frère surgit et le rejoint face au peloton d'exécution :

L'auteur des massacres de Kissimmee doit être fusillé. – Quel est-il de vous deux ?
– Moi ! répondirent en même temps les deux frères.
Sur cette réponse, le peloton d'exécution mit en joue les condamnés qui s'étaient embrassés pour la dernière fois.
Une détonation retentit. La main dans la main, tous deux tombèrent.
Ainsi finirent ces hommes, chargés de tous ces crimes qu'une extraordinaire ressemblance leur avait permis de commettre impunément depuis tant d'années. Le seul sentiment humain qu'ils eussent jamais éprouvé, cette farouche amitié de frère à frère qu'ils ressentaient l'un pour l'autre, les avait suivis jusque dans la mort³.

Une « farouche amitié », ou plutôt l'expression sublimée de cette gémellité parfaite qui conduit fatalement à *une* mort des *deux* frères ; une écriture du *double* qui refuse la dualité illustrée, en particulier, par Jekyll et Hyde, et élargit le champ d'action du Mal, en dépassant les bornes du temps et de l'espace, par le moyen de la simultanéité des apparitions et des alibis.

Des méchants compétents et courageux

Nombre de ces fourbes et traîtres, célibataires sans amis ni amours, font néanmoins preuve de compétences professionnelles et de courage, qualités qui ne compensent pas leur privation d'humanité et ne brisent pas le mur qui les isole des autres. Les marins mutins et autres pirates sont très compétents, assurant en cela la possibilité technique des aventures maritimes⁴. Le récit ne refuse pas des qualités certaines à Ogareff, tout traître qu'il soit : « un officier traître à son pays, mais homme de grand mérite et d'une audace à toute épreuve⁵. » La

¹ Daniel COMPÈRE, *Une figure du récit vernien, la doublure*, dans François RAYMOND & Simone VIERNE (direction), *Jules Verne et les sciences humaines*, colloque de Cerisy (11-21 juillet 1978), Paris, Union Générale d'éditions, 1979, pp. 241-255.

² Jules VERNE, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 329 (II, 13).

³ *Ibid.*, p. 348 (I, 15).

⁴ À l'inverse, c'est l'incompétence de Len Burkner qui le conduit à la tentative de captation d'héritage puis au banditisme.

⁵ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 177 (I, 17).

structure diégétique exige en effet, face à Michel Strogoff, un adversaire antithétique d'une stature comparable. Beaucoup de traîtres et de fourbes ne fuient pas devant le danger et ne refusent pas le duel (Ogareff, Torrès) ou la bataille rangée (Saffar, Faruskiar, Starkos/Sacratif, Nana Sahib, Kalagani...). Vasling, Kalagani et Sarol affrontent les fauves et autres ours blancs. L'attitude de Sarcany devant le tribunal qui le condamne à mort démontre une grande fermeté d'âme : « Sarcany, lui, s'était croisé les bras, et, sauf un léger tremblement de ses paupières, il conservait une impudente immobilité¹. » On remarquera que cette posture des *bras croisés* caractérise les héros verniens, en particulier dans l'iconographie des *Voyages extraordinaires*. Sarcany *aurait pu* accéder à la dimension héroïque, tout comme Ogareff ; mais comme les autres, ils sont *marqués* par le Mal qui les isole affectivement. Marqués depuis quand ? Le méchant peut-il avoir été enfant ?

Une enfance opaque ou absente

Quel est donc le *passé* de tous ces méchants ? Le récit interroge rarement leur vie antérieure, comme si toute marque d'humanité devait leur être refusée. Les rares réponses composent alors, d'un roman à l'autre, les mêmes portraits *en creux* :

Sarcany, rien de plus. Point de nom de baptême. Et, au fait, il n'avait point été baptisé, [...] Quelle avait dû être l'enfance de Sarcany ? On l'ignorait. Sans doute celle d'un être abandonné [...] En vérité, personne ne l'eût pu dire – pas même lui, peut-être².

Son complice, Zirone, n'hérite pas d'une histoire bien différente : « Où était-il né, peut-être l'aurait-il dit, s'il l'avait su³. » Même évocation négative du passé de Négoro, l'imprécision étant amplifiée par le recours au pronom indéfini : « D'ailleurs, il ne parlait jamais de son passé, il ne disait mot de sa famille. D'où il venait, où il avait vécu, on ne pouvait le deviner. Quel serait son avenir ? On ne le savait pas davantage⁴. » Quelques lueurs éclairent l'enfance des frères Texar ; elles contribuent à construire une théorie de la *prédestination du Mal* qui ne serait pas le fruit d'un contexte éducatif ou socio-économique : « Même geste, même voix, même attitude, même physionomie, et, faut-il ajouter, mêmes instincts qui témoignaient d'une perversité précoce⁵. » Les pensionnaires de la « *ragged-school* » fréquentée par P'tit-Bonhomme sont nés dans la misère mais cela ne semble pas représenter une cause déterminante de leur perversion. L'un d'eux, Carker, fils d'une mère détenue et d'un père supplicié,

¹ *Id.*, Mathias Sandorf, *op. cit.*, p. 502 (V, 5).

² *Ibid.*, pp. 2 & sq (I, 1).

³ *Ibid.*, p. 3 (I, 1).

⁴ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, pp. 11 & sq (I, 2).

⁵ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 321 (II, 13). On notera l'emploi du singulier dans l'énumération des traits physiques, soulignant ainsi l'image d'un même être en deux corps.

semblait déjà prédestiné à marcher sur les traces de ses parents. [...] Il jouissait d'une certaine considération, étant pervers et perversissant, ayant ses flatteurs et ses complices, chef indiqué des plus méchants, toujours prêts à quelque mauvais coup, en attendant les crimes, lorsque l'école les aurait vomis comme une écume sur les grandes routes¹.

Les quelques détails fournis sur l'enfance des personnages sont justifiés par la présence ou l'évocation de parents actants de la narration. Ainsi, la mère de Nicolas Starkos et son père disparu : « Le père n'étant plus là pour diriger son fils, la mère fut impuissante à le contenir². » La narration refuse aux méchants tout ancrage temporel et abandonne le point de vue omniscient ; comme le montre Vincent Jouve, cette position « dénote, dans certains passages, la volonté de l'auteur de s'effacer devant ses créatures³. » Tel un démon, produit du néant, le méchant surgit et disparaît et ne sert d'exemple à aucune analyse socio-économique. Il serait vain, du fait de cette diachronie amputée, de reprocher à Jules Verne une quelconque incomplétude dans la construction de ses personnages ; ses récits d'aventures prennent appui sur une dichotomie des forces et contre-forces, des volontés et des obstacles, dichotomie qui refuse au méchant un surplus d'humanité que l'évocation d'un passé, l'esquisse d'un portrait enfantin, pourraient faire naître. A ce propos, Vincent Jouve remarque que :

Outre l'amour, deux thèmes renvoient plus que tout autre à l'intimité du personnage : l'enfance (en tant que genèse) et le rêve (qui ouvre sur l'inconscient). La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort. [...] L'exploitation du ressort affectif de l'enfance n'est pas l'apanage de l'autobiographie. On la retrouve dans maint roman où elle a pour effet d'expliquer la conduite du personnage, c'est-à-dire de la justifier ou de l'excuser⁴.

La plupart de ces méchants, fourbes, traîtres et criminels apparaissent donc dans le récit seuls, sans amis ni famille ni enfance ; ils surgissent sur la route des héros, et au détour des pages de notre lecture, porteurs du péché de convoitise ou armés d'une volonté vindicative et d'une violence haineuse. Mais le Mal ne peut, sans risque d'échec initial, entrer en scène paré de ses attributs dès le déclenchement de la mécanique de l'aventure. Tartuffe n'apparaît qu'à l'Acte III de la comédie de Molière. Il faut au malfaisant l'attente du lecteur, le brouillage des repères, le secret et le masque

¹ *Id.*, *P'tit-Bonhomme*, *op. cit.*, p. 33.

² *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 356 (2).

³ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, pp. 138-139.

Chapitre 3 :

Le méchant masqué

Le secret, « thème obsédant¹ », la dissimulation, la fausse identité sont des motifs littéraires qui n'apparaissent pas avec Jules Verne, loin s'en faut ; comme l'écrit Ruth Evans, « Secrets, mysteries and silences are at the heart of the literary² » Des machinations ourdies par Madame de Merteuil et Valmont dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos aux réapparitions multiples du Vautrin de Balzac, les masques voilent les visages, les silhouettes, égarent le lecteur, puis tombent. Le jeu des masques, cher aux théâtres de Shakespeare et des Lumières (Marivaux, Beaumarchais, ...), est largement exploité dans les romans historiques et d'aventures. Milady (*Les Trois Mousquetaires*), Edmond Dantès (*Le Comte de Monte-Cristo*), Joseph Balsamo chez Dumas, Long John Silver (*L'Île au trésor*) chez R.L. Stevenson, Rodolphe de Gerolstein (*Les Mystères de Paris*) chez Eugène Sue, pour n'en citer que quelques-uns, peuvent proclamer, à l'instar de René Descartes : « larvatus prodeo », *j'avance masqué*. Mais ce qui, chez l'auteur du *Discours de la méthode*, se voulait l'image d'une prudence légitime dans un siècle empreint de dogmatisme religieux, sera largement mis en œuvre comme outil narratif chez les romanciers du XIX^e siècle. Jules Verne aura fréquemment recours à cet outil comme adjuvant ou opposant à la quête de ses héros.

1 - Mutisme, inconnu, dissimulation et secret

La structure narrative des romans de Verne repose – entre autres – sur le *dévoilement*, espaces mystérieux, personnages, vérités cachées, etc., font l'objet de recherches et sont *montrés, démontrés*, au lecteur. Les héros mettent en œuvre diverses compétences pour

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 457.

² Ruth EVANS, « Les secrets, les mystères et les silences sont au cœur du littéraire », *Introduction à Secrets, Mysteries, Silences*, coordonné par Ruth EVANS, Terence HUGHES & Georges LETISSIER, Université de Nantes, 2005, p. 10.

parvenir au dévoilement : celles du *savoir*, du *vouloir*, du *pouvoir*, et du *voir*. Secrets, mystères, masques apparaissent, se succèdent, s'harmonisent pour tisser l'univers fictionnel de Verne.

Le secret scientifique

Il s'agit, pour les savants, les voyageurs, de dévoiler, par le voyage et l'aventure, « les Mondes connus et inconnus¹ », et, parmi ces derniers, l'inconnu scientifique, l'espace secret de la connaissance que l'univers tient encore hors de portée de l'humanité : les sources du Nil et de l'Orénoque (*Cinq Semaines en ballon* ; *Le Superbe Orénoque*), le centre de la Terre (*Voyage au centre de la Terre*), la Lune (*De la Terre à la Lune* ; *Autour de la Lune*), les abysses (*Vingt mille lieues sous les mers*), le système solaire (*Hector Servadac*), les pôles (*Aventures du capitaine Hatteras* ; *Le Sphinx des Glaces*), tous lieux mythiques, « points suprêmes », comme les a qualifiés Michel Butor². Le secret scientifique est celui que détient le savant, l'énergie électrique nécessaire à la propulsion du *Nautilus*, de l'*Albatros* et de l'*Épouvante* (*Vingt mille lieues sous les mers*, *Robur-le-Conquérant* ; *Maître du Monde*) ; un savant qui peut se muer en être maléfique : l'explosif de Schultze (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*), celui de Thomas Roch (*Face au drapeau*). Le secret est *sacré* et s'incarne dans son détenteur ; au laconisme de Nemo : « – Monsieur le professeur, [...], mon électricité n'est pas celle de tout le monde, et c'est là tout ce que vous me permettrez de vous en dire³. » répond celui du narrateur de *Robur* : « Rien que des piles et des accumulateurs. Seulement, quels sont les éléments qui entrent dans la composition de ces piles, quels acides les mettent en activité ? C'est le secret de Robur⁴. » Le dévoilement du secret scientifique peut conduire son auteur à la mort, comme l'explique Schultze à Marcel Bruckmann : « Vous avez voulu connaître mon secret, [...], vous le connaissez !... Il ne vous reste plus qu'à mourir⁵. » La volonté de dissimuler gagne même la communication orale au sein de l'équipage du *Nautilus* qui utilise « un idiome sonore, harmonieux, flexible⁶ » inconnu du narrateur.

¹ Avertissement de l'éditeur, au début de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op.cit.* pp. 1 & 2.

² Michel BUTOR, *Essais sur les modernes*, *op. cit.*

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.* p.108 (I, 12). Nemo, en 1869 comme aujourd'hui, n'aurait pu en dire plus sur le stockage *illimité* d'une énergie électrique inépuisable.

⁴ *Id.*, *Robur-le-conquérant*, *op. cit.*, p. 73 (6).

⁵ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 97 (8).

⁶ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p.70 (I, 8).

Le lieu secret

Le latin *secretum* désigne *le lieu écarté*, invisible au désir de voir du héros ; les espaces des récits de Verne nous proposent ainsi ces cachettes ou tanières : la *Tour du Taureau*, au centre de l'architecture labyrinthique de Stahlstadt où Schultze conçoit ses armes destructrices, la forteresse de Ripore, dans laquelle Nana Sahib et ses partisans attendent le colonel Munro (*La Maison à vapeur*) ; la nature offre des repaires cachés, tels l'îlot de Back-Cup et le Great-Eyry dans les entrailles desquels le comte d'Atrigas/Ker Karraje et le mégalomane Robur (*Face au drapeau* ; *Maître du Monde*) dissimulent leurs engins de piraterie et d'« épouvante », dont le « fulgurateur » de Thomas Roch, l'arme suprême. Le mythe du labyrinthe reçoit une autre figuration par la peinture de la lagune floridienne de la Crique noire où se terrent les frères Texar : « Il eût fallu le fil d'Ariane pour se guider à travers ce labyrinthe toujours obscur, même au moment où le soleil passait au méridien¹. » Le fil d'Ariane – un fil télégraphique – est celui qui conduira les colons de l'île Lincoln à la rencontre du « génie mystérieux de l'île² », le capitaine Nemo qui attend la mort dans son *Nautilus*, à la surface d'un lac souterrain. Cyrus Smith et ses compagnons sont enfin parvenus, grâce à ce fil d'Ariane, à déchiffrer les signes qui, depuis leur arrivée sur l'île, témoignent incessamment de la présence d'un être bienfaisant et tout puissant. L'île Lincoln recouvre un lac souterrain inconnu où repose le *Nautilus* qui abrite Nemo, détenteur du secret de sa vie, secret que veut connaître Cyrus Smith, bien sûr, mais surtout le lecteur, depuis les dernières lignes de *Vingt mille lieues sous les mers*. L'île, chez Verne, est le lieu clos, l'*ailleurs* mystérieux caché qui *enferme* ce qui ne peut être immédiatement dévoilé. L'île Lincoln, bien sûr, mais aussi l'île Chairman, sur laquelle les tout jeunes naufragés de *Deux Ans de vacances* découvrent les secrets de l'accession à l'âge d'homme, l'île Julia, engloutie sous les eaux de la Méditerranée et qui recèle à jamais le trésor de Kamilk-Pacha (*Mirifiques Aventures de Maître Antifer*) et surtout celle qui, au milieu d'une mer libre, est située au pôle Nord (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*).

L'écriture du secret

Le *déchiffrement* est une voie d'accès au secret et Verne, en lecteur admiratif de Poe, et notamment de sa nouvelle, *Le Scarabée d'or*, a su employer le motif du texte crypté. Ces écritures du secret et de la clé cachée peuvent indiquer le chemin du lieu sacré ou remplir la fonction d'adjuvant pour l'un ou l'autre des personnages. Dans *Voyage au centre de la Terre*, la découverte d'un court message manuscrit du seizième siècle, en caractères runiques,

¹ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p.257 (II, 7).

² *Id.*, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 492 (III, 15).

provoquera l'expédition souterraine du professeur Lidenbrock et son neveu Axel. L'appel au secours en trois langues, anglais, allemand et français, du capitaine Grant n'est pas à l'origine crypté mais les dégâts causés par l'eau de mer rendent sa lecture singulièrement compliquée. Une grille – qu'il trouve chez Mathias Sandorf, permet au traître Sarcany de déchiffrer l'appel à l'insurrection des chefs de la révolte hongroise. Quant à la lettre cryptée détenue par Torrès dans *La Jangada*, et qui innocente Joam Garral elle servira au premier à tenter d'exercer un chantage sur le second. Il est remarquable que, pour les trois derniers titres, le sort des messages secrets – et celui des héros – dépende d'une succession de hasards qui sont une des marques du roman d'aventures, comme l'explique Matthieu Letourneux, en soulignant ce qui distingue *romance* et *novel* :

Il ne s'agit pas [...] d'inventer totalement, mais de se situer sur l'extrême limite du possible et de l'impossible. Ce que recherche le roman d'aventures, ce n'est pas l'imagination pure, mais l'événement le plus improbable¹.

En effet, le hasard, figuré par l'irruption de l'animal dans le récit, permet au personnage de s'emparer, et de conserver, le précieux message : celui du capitaine Grant, jeté dans une bouteille des rivages de l'île Tabor (Pacifique sud) est retrouvé dans l'estomac d'un requin dans les eaux écossaises ! Le message aux conspirateurs de Mathias Sandorf sera découvert fixé à la patte d'un pigeon voyageur que Sarcany voulait capturer pour en faire son déjeuner et la lettre mystérieuse de Torrès aurait pu être définitivement emportée par un singe sans l'intervention de Benito et Manoel ; les connotations fantastiques de cette figuration animale de la complexité du déchiffrement se déploient dans le récit du destin du message : Torrès le conservait sur lui quand il fut tué en duel par Benito Garral ; tombé à l'eau, le corps remonte plusieurs jours après à la surface, la lettre est récupérée et le cadavre est alors déchiqueté par les becs des vautours. La compétence de décryptage permet à l'aventurier de *lire le paysage*, la clé étant générée par les connaissances scientifiques et professionnelles : Cyrus Smith, sans sextant, parvient ainsi à relever la longitude de l'Île mystérieuse tandis que Dick Sand, dans *Un Capitaine de quinze ans*, ne possédant pas ces mêmes compétences de lecture, ne s'aperçoit pas que le *Pilgrim* a touché terre en Afrique et non en Amérique du sud. Dans *Le Sphinx des Glaces*, le message à déchiffrer est le récit inachevé des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, d'Edgar Poe, texte que les passagers de l'*Halbrane* tentent de comparer avec celui que leur proposent les régions de l'Antarctique ; las ! de même que l'eau de mer a altéré le message du Capitaine Grant, le cadre programmatique de l'imaginaire vernien (et la vigilance d'Hetzel ?) a fait disparaître de ces contrées encore inconnues l'île, le peuple et la faune étranges que le héros du romancier et

¹ Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 21.

nouvelliste américain y avait décrits. Le séisme qui bouleverse l'île Tsalal, avant l'arrivée des personnages du *Sphinx des Glaces*, évite (malheureusement ?) à l'aventure géographique de se muer en récit fantastique.

Narration et secret

Enfin, par l'usage de la paralipse, ou « omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur¹ », le cryptage s'empare de la narration elle-même, le narrateur choisissant la focalisation externe et dissimulant les circonstances réelles des « suicides » de Pierre Bathory (*Mathias Sandorf*) et de Dimitri Nicolef (*Un Drame en Livonie*). Plus largement, le récit dissimule des pans entiers de l'existence de personnages, un passé que ces derniers taisent et qui confère à leur portrait les couleurs du mystère. Ce passé peut rester secret : nous ne saurons jamais les origines familiales et géographiques du Kaw-djer, le héros anarchiste, énigmatique et solitaire de *En Magellanie*². Le passé du Dr Antékirtt/Mathias Sandorf doit rester secret pour les méchants, du moins, comme celui du comte de Monte-Cristo, pour permettre à la vengeance de s'accomplir. L'exemple le plus étonnant du *secret dilatoire* est celui de *Mistress Branican* : après la mort de l'enfant de Dolly Branican et la folie qui s'ensuit, le narrateur nous « laisse à la porte » de la maison de Len Burkner, où Dolly, sans que nous ne l'apprenions, accouchera d'un second fils, accouchement qu'elle aura oublié, frappée d'amnésie, quand elle recouvrera la raison. La perte de l'être cher fait partie de ces épisodes du passé qui, s'ils sont connus d'autres personnages, ne doivent pas être mentionnés ; ainsi la révolte des Cipayes, au cours de laquelle aurait péri Lady Munro :

Lorsque Banks me présenta au colonel Munro, il ne me fit qu'une recommandation :
"Ne faites aucune allusion à la révolte des Cipayes, me dit-il, et, surtout, ne prononcez jamais le nom de Nana Sahib³ !"

Le voile du secret épaissit le mystère du capitaine Nemo, voile qui se soulève à peine aux yeux d'Aronnax, après que le *Nautilus* a coulé un navire anglais :

Je me retournai vers le capitaine Nemo. Ce terrible justicier, véritable archange de la haine, regardait toujours. Quand tout fut fini, le capitaine Nemo, se dirigeant vers la porte de sa chambre, l'ouvrit et entra. Je le suivis des yeux.

¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 99.

² Olivier Dumas dans sa préface au roman (*op. cit.*, pp. 9-21., émet l'hypothèse que son héros aurait été inspiré à Verne par la personne de l'archiduc Jean d'Autriche, disparu, en 1890, avec son épouse, sous le pseudonyme de Jean Orth, alors qu'il entreprenait une expédition vers les rivages de la Terre de feu.

³ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 13 (I, 2).

Sur le panneau du fond, [...], je vis le portrait d'une femme jeune encore et de deux petits enfants. Le capitaine Nemo les regarda pendant quelques instants, leur tendit les bras, et, s'agenouillant, il fondit en sanglots¹.

Le secret non éclairci du capitaine Nemo et le sort incertain du *Nautilus* entraîné dans le tourbillon du Maëlström donnent au roman toutes les caractéristiques d'une fin ouverte. La référence mythologique du héros de *Vingt mille lieues sous les mers*, on le sait, n'est pas gratuite : la dissimulation est l'arme première d'Ulysse et nous n'apprenons l'identité de Nemo qu'à la fin de *L'Île mystérieuse*. Bien sûr, l'Odyssée est une œuvre grecque et Nemo est un mot latin mais son équivalent grec, ὄυτις, pouvait plus difficilement, ne serait-ce que pour des raisons phonétiques, être utilisé ; par ailleurs, nombre de jeunes lecteurs avaient lu l'épisode de Polyphème dans une traduction latine. Comme Ulysse, le commandant du *Nautilus* est le héros de l'errance qui, lui, ne peut rejoindre ceux qu'il aime. Ulysse, comme l'explique Sylvie Perceau, est le héros du « non-nom », espion sous les murs de Troie, anonyme chez Alkinoos, mendiant dans son palais d'Ithaque... La dissimulation de Nemo se prolongera au-delà de l'excipit de *Vingt mille lieues sous les mers* car,

Dans l'Antiquité, nommer un héros, c'est lui attribuer des caractéristiques, le vouer à une certaine destinée : [...], le nom est « un micro-récit », il fonctionne comme un programme narratif²...

Le secret peut être aussi source *de comique et de jeu* : l'exemple le plus significatif étant la mystification imaginée par le riche américain William J. Hyperbone dans *Le Testament d'un excentrique*. Autre jeu avec la mort et le secret, dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* : le mystère de la disparition du philosophe Wang, l'ami de Kin-Fo, mystère qui redonnera au jeune homme du goût pour la vie... et l'amour. La diégèse des *Enfants du capitaine Grant* épouse le rythme d'un déplacement spatial, tributaire d'une succession d'erreurs et de fausses pistes dans le déchiffrement du message. Le dernier secret réside dans le personnage physique du savant distrait, personnage à l'origine des effets comiques du roman : Jacques Paganel

demeurait [...] toujours hermétiquement renfermé dans ses habits et encravaté au fond d'un cache-nez qui lui montait jusqu'aux oreilles [car], pendant ses trois jours de captivité chez les Maoris, [il] avait été tatoué, mais tatoué des pieds aux épaules, et il portait sur sa poitrine l'image d'un kiwi héraldique, aux ailes déployées, qui lui mordait le cœur³.

¹ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op.cit.*, p. 515 (II, 21).

² Sylvie PERCEAU, *La Langue secrète de l'épopée homérique*, dans *Les Ecritures secrètes*, Etudes réunies et présentées par Michel Briand, Colette Camelin et Liliane Louvel, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 50.

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, pp. 542 & 545 (III, 22).

Enfin, Jules Verne « joue » avec ses personnages – et avec ses lecteurs du *Tour du monde en quatre-vingts jours* – en gardant secrète une donnée scientifique, celle du « jour fantôme », pour reprendre l’expression de Daniel Compère¹, ce jour gagné par Phileas Fogg et Passepartout dans leur course folle, d’ouest en est autour du globe. Un « secret » dissimulé soigneusement et autorisant le triomphe du héros au sein du Reform-Club. Un « secret » dont l’explication sera le dernier apport didactique aux lecteurs du roman. Autre jeu dans *L’École des Robinsons*, une parodie de robinsonnade, celui imaginé par un oncle richissime qui achète une île déserte pour y faire échouer son neveu et forger son caractère à l’aide d’un faux naufrage et de fauves-automates empaillés.

Mathias Sandorf : le roman du secret

La progression de la narration, dans nombre de titres, est brodée sur un maillage serré de secrets, de dissimulations, de non-dits et d’inconnus. Considérons ce qui nous semble, dans notre corpus, l’exemple le plus significatif, celui de *Mathias Sandorf*, organisé chronologiquement sur le rythme haletant de la succession des secrets et des fausses identités qui réalisent les figures de la mort et de la vengeance. Dans la première partie, un secret lie Mathias Sandorf et ses compagnons, Étienne Bathory et Ladislas Zathmar : une conspiration contre la domination autrichienne, secret découvert et dénoncé par Sarcany, avec l’appui de Toronthal, grâce au déchiffrement d’un message crypté. Avant leur exécution, Sandorf découvre le secret de la trahison et l’identité de ses auteurs ; seul Sandorf parvient à échapper au peloton d’exécution mais ses poursuivants le croient mort. La narration nous informe également de la mort accidentelle présumée de sa fille. Deuxième partie : quinze ans plus tard, Mathias Sandorf, devenu le Docteur Antékirtt, réapparaît. Il dissimule sa véritable identité². Pierre Bathory et Sava Toronthal s’aiment mais Sarcany, méchant rival, convoite la fille de son complice ; il poignarde Pierre ; on croit à un suicide et le jeune homme est inhumé mais Sandorf, seul, sait qu’il vit encore. Apparaît alors Namir, espionne secrète de Sarcany. Pierre Bathory

¹ Daniel COMPÈRE, *Le Jour fantôme*, dans *Revue des Lettres Modernes Jules Verne* (dir. François Raymond), Vol. I, Paris, Éditions Minard-Lettres Modernes, 1976, p. 32.

² Cette identité sera révélée à Pierre Bathory, et donc au lecteur, à la fin de la deuxième partie ; mais la construction du récit avait autorisé cette reconnaissance grâce à une relation de la « mort » du héros sur le mode de la distance : « Nouvelle décharge, qui fit crépiter l’eau autour de Mathias Sandorf. Et, sans doute, une ou plusieurs balles durent l’atteindre, car il s’enfonça sous les flots pour ne plus reparaitre » (Jules Verne, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 134, (I, 9).) et une fin provisoire très ouverte : « Une telle infamie ne sera-t-elle donc pas punie sur cette terre, où la justice de Dieu ne s’exerce pas toujours ? [...], ne seront-ils pas vengés ? A l’avenir de répondre. » (*Ibid.*, p. 135.) L’identité du Docteur Antékirtt n’est pas moins transparente aux yeux du lecteur que celle du héros éponyme du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas dont s’est inspiré notre auteur.

« ressuscite » grâce à l'hypnose du Dr Antékirtt¹ qui révèle son identité au jeune homme. La troisième partie déploie une succession de révélations et de secrets persistants : l'agression de Pierre par Sarcany ; Sava n'est pas la fille de Toronthal ; Sandorf/Antékirtt ne sait toujours pas que la jeune fille est sa propre fille et se montre hostile à l'amour des deux jeunes gens. Mme Bathory ignore encore que son fils est vivant mais connaît l'origine de Sava. Les quatrième et cinquième parties mettent en place les ultimes dévoilements : retrouvailles de Pierre et sa mère qui le croyait mort ; révélation de l'identité de Sava, enlevée et détenue par Sarcany qui veut l'épouser pour s'emparer de l'héritage du comte Sandorf que le traître croit toujours mort ; révélation par Toronthal du lieu de détention de la jeune fille et délivrance de celle-ci. Enfin, le Bien triomphe par une victoire militaire ; Antékirtt, au procès des méchants, leur dévoile sa véritable identité.

Secrets, cryptogrammes, dissimulations, fausses identités, dévoilements retardés, espionnage et filatures, épisodes dilatoires² entrent en tension, dans ce long roman, avec « l'horizon d'attente » générique du lecteur qui ne peut imaginer la réalité de la fin de Sandorf ou de Pierre. Le tableau fait apparaître un déséquilibre dans l'attribution des *savoirs* : les savoirs de Sandorf/Dr Antékirtt sont supérieurs à ceux de ses adversaires. Cependant, son ignorance du devenir de sa fille, secret détenu par Mme Toronthal permet d'entretenir la tension narrative tout en retardant la victoire finale du Bien. Cette alternance de secrets et de dévoilements structure également la progression narrative de *Michel Strogoff*, bien que l'équilibre entre les savoirs du héros et du traître Ogareff semble inversé ; en effet, Michel Strogoff voyageait sous une fausse identité, détenait un message du czar au grand-duc et ne devait surtout pas se faire reconnaître par sa mère ; or, il est démasqué quand il veut défendre sa mère, torturé et aveuglé ; Ogareff s'empare du message et de son identité. Le héros a tout perdu : la lettre du czar et la vue, deux attributs du *pouvoir* ; le fonctionnement du héros reposera désormais sur un *savoir secret* – *il n'est pas aveugle* et sait ce que contient la lettre du czar au grand-duc³ – et sur un *vouloir* exceptionnel, attribué au personnage, de façon programmatique, quand le czar lui confie sa mission au début du roman. Le *vouloir* se manifeste dans ce dialogue entre la jeune Nadia – qu'il fait passer pour sa sœur – et lui :

¹ Dans cet épisode du personnage « tué », inhumé ; exhumé puis ramené à la vie à l'aide d'une science peu familière à la communauté des lecteurs, Verne revisite – à distance – le topos de l'enterré(e) vivant(e) popularisé par le roman gothique (*Le Moine, The Monk*, de M.G.Lewis, 1795) ou E. Poe (*La chute de la maison Usher, The Fall of the House of Usher*, 1839).

² Par exemple, Sandorf, ignorant que Sava est sa propre fille qu'il croyait morte, se montre hostile à l'amour de Pierre Bathory ; s'il eût su la vérité, le dénouement eût été différent... et plus rapide.

³ Après sa torture, le croyant aveugle et voulant le narguer, Ogareff lui a mis la lettre devant les yeux.

“Pauvre Michel ! répondit Nadia tout émue. [...] Michel, pourquoi, maintenant, as-tu tant de hâte d’atteindre Irkoutsk ?

- Parce qu’il faut que j’y sois avant Ivan Ogareff ! s’écria Michel Strogoff.

- Même encore ?

- Même encore, et j’y serai !”

Et, en prononçant ces derniers mots, Michel Strogoff ne parlait seulement par haine du traître. Mais Nadia comprit que son compagnon ne lui disait pas tout, et qu’il ne pouvait pas tout lui dire¹.

Le héros ne peut que vaincre le méchant car ce dernier ne dispose ni d’un *vouloir*, ni d’un *savoir* secret comparables.

Patronymes et non-dits

Le secret, qu’il recouvre un lieu, un passé, une connaissance ou un message, ne peut exister sans contaminer le personnage qui revêt souvent une autre identité, comme le montre cette liste non exhaustive : Michel Strogoff/Nicolas Korpanoff, Marcel Bruckmann/Johann Schwartz (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*), Joam Garral/Dacosta (*La Jangada*), Serge Wassiliowitch/comte Narkine (*César Cascabel*), Simon Hart/Gaydon (*Face au drapeau*), Jeanne/Jean de Kermor (*Le Superbe Orénoque*), Jaeger/Karl Dragoch (*Le Beau Danube jaune*)... Mais au-delà de la simple substitution de l’identité, nécessaire à l’aboutissement de la quête, le pseudonyme peut être signifiant, concentrer en lui la surface du secret et parer le personnage des couleurs du mythe. La figure du capitaine Nemo et son nom – ainsi que l’image du *Nautilus* – ont dépassé très largement le cadre de la simple réception du roman ; Nemo, « personne », c’est celui qui règne sur les abysses, le domaine de l’inconnu, et qui *n’existe plus* pour le monde, comme il le déclare à Aronnax : « Je suis mort, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre² ! » Signifiant également, le choix du nom de Robur, « la force », qui veut convaincre, par une navigation aérienne autour du globe – mais aussi en détruisant le *Go ahead* – de la supériorité du « Plus lourd que l’air » ; il ira jusqu’à défier la foudre du ciel. L’opacité de l’identité voile également les origines géographiques du personnage, celles de Nemo, par exemple :

J’avoue que la nationalité de ces deux inconnus est difficile à déterminer ! Ni Anglais, ni Français, ni Allemands, voilà tout ce que l’on peut affirmer. Cependant, je serais tenté d’admettre que ce commandant et son second sont nés sous de basses latitudes. Il y a du méridional en eux³.

¹ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, op. cit., p. 275 (II, 9).

² *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 70 (I, 8). Ces paroles trouveront un écho dans la lettre d’adieu du colonel de Kermor après la disparition de sa femme et sa petite fille : « Je fais mes adieux à mon brave soldat, avec lequel j’ai voulu partager mon bien. Qu’il ne cherche pas à me retrouver, ce serait peine inutile. Je suis mort pour lui, mort pour mes amis, mort pour ce monde, comme sont morts les êtres que j’ai le plus aimés sur la terre. » (*Id.*, *Le Superbe Orénoque*, op. cit., p. 139, II, 1)

³ *Ibid.*, p. 72 (I, 8).


Ou de Robur : « De quel pays venait ce remarquable type ? c'eût été difficile à dire¹. » Le secret, quand il est infamant, peut déterminer l'effacement de tout patronyme : Simon Morgaz, en 1825, trahit pour de l'argent les conspirateurs indépendantistes québécois qui sont exécutés ; puis il se suicide. Douze ans plus tard son fils Jean participe à la lutte contre les armées anglaises en se faisant appeler « Jean-sans-nom » (*Famille-sans-nom*). L'intrigue des premiers chapitres des *Aventures du capitaine Hatteras* repose sur la topique du secret qui s'amorce dès l'incipit :

"Demain, à la marée descendante, le brick le *Forward*, capitaine K.Z., second, Richard Shandon, partira de New Prince's Docks pour une destination inconnue."
Voilà ce que l'on avait pu lire dans le *Liverpool Herald* du 5 avril 1860².

Les mystères, l'invisible, le masque, se succèdent et s'harmonisent alors pour composer un récit où interviennent des motifs fantastiques : qui est ce capitaine qui se cache derrière les initiales K.Z.³ ? Quelle est la destination de ce navire sans capitaine, commandé par le second ? D'où proviennent les messages de K.Z. qui donnent, au début du voyage, les instructions sur la route à suivre ? A qui appartient ce chien mystérieux, ce captain-dog, qui apporte les messages du capitaine invisible ? Comment cet animal, que deux matelots sont certains d'avoir tué sur la banquise, a-t-il pu ressusciter, sous la forme d'un « lion de l'Apocalypse » de « plus de vingt pieds de haut⁴ » ? Le secret auquel Hatteras veut accéder, ce pôle encore inviolé, s'empare de la fiction et de son personnage principal et conduira le héros et son équipage à la folie, au désespoir et, pour certains, au cannibalisme⁵. Le traitement de l'écriture du secret dans l'imaginaire vernien peut donc illustrer l'analyse de Corine Blanchard et Violaine Houdart-Merot, « l'écriture littéraire est le lieu d'une tension fondamentale en dit et non-dit et ce, quel que soit le statut de la parole⁶... »

¹ *Id.*, *Robur-le-conquérant*, *op. cit.*, p. 32 (3).

² *Id.*, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 3 (I, 1).

³ Jules Verne fera plusieurs fois ressurgir des initiales similaires dans ses romans ultérieurs : le double K (Ж) de Kamilk-Pacha gravé sur les différents sites où Maître Antifer cherche désespérément le trésor du riche Égyptien ; ce double K n'est pas sans rappeler le double m runique  qui permet au professeur Lidenbrock de déchiffrer la signature d'Arne Saknussemm (*Voyage au centre de la Terre*) ; signalons aussi les initiales XKZ qui désignent le mystérieux candidat du *Testament d'un excentrique* (en fait, le faux défunt lui-même) et qui permettent à Jaeger/Karl Dragoch (*Le Beau Danube jaune*) de retirer ses lettres « poste restante ». On lira avec intérêt l'analyse que fait Christian Chelebourg de la récurrence de ces lettres dans *L'œil et le ventre* (*op. cit.*, pp. 104-111.)

⁴ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 89 (I, 11).

⁵ Le récit adopte des tonalités dignes d'Edgar Poe ; remarquons, outre celui du cannibalisme, le motif du chien mystérieux (le chien *Tigre*) qui apparaît aussi dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

⁶ Corine BLANCHARD et Violaine HOUDART-MEROT, avant-propos à *Écritures du secret « J'avance masqué »* ouvrage coordonné par Corine BLANCHARD et Violaine HOUDART-MEROT, Université de Cergy-Pontoise (Centre de Recherches Textes et Francophonies), 2009, p. 14.

On ne peut donc habiter la fiction de l'aventure sans porter de masque : mais comme la quête du héros suscite l'adversaire, celui-ci s'empare du masque comme accessoire privilégié de la fourberie. Les *méchants masqués* avancent selon deux modes d'énonciation.

2. *Les incarnations de la trahison dissimulée*

Dans un certain nombre de récits, le traître se dissimule au regard des autres personnages qui en sont la dupe mais le lecteur est parfaitement informé de sa méchanceté par la narration. Le savoir du lecteur se confond en partie avec celui du narrateur grâce à des scènes dans lesquelles circule l'information. Le lecteur-spectateur en sait plus car le rideau ne se ferme pas sur le méchant quand les héros ont disparu momentanément dans les coulisses. Le topos de la fourberie est réalisé de manière bouleversante par un des nombreux archétypes littéraires du traître, le personnage de Iago, le scélérat jaloux et menteur d'*Othello* de William Shakespeare : le lecteur-spectateur voit et entend, d'une scène à l'autre, le discours empoisonné du traître nourrir insidieusement la jalousie angoissée du More de Venise. Le théâtre élisabéthain surtout, par le passage d'un point de vue à l'autre, nous permet d'assister au jeu du masque et de l'aveuglement. Il est vrai que le lecteur-spectateur, à la différence de l'époux de Desdémone, n'est jamais dupe des propos du méchant. Le roman de Jules Verne, quand il met en scène des *analogoi* de Iago, doit faire le choix de ce qui doit être montré, suggéré ou caché.

Le méchant est connu du lecteur

Dans *La Maison à vapeur* Kalagani gagne la confiance des Anglais et se joint à eux, alors que nous l'avons vu, peu auparavant, se faire confier cette mission par le chef rebelle Nana Sahib¹. Dès l'incipit de *Mathias Sandorf*, nous entendons, comme lecteur-spectateur, les projets que Sarcany expose à son complice Zirone, deux personnages rangés ainsi de façon nette dans le camp des méchants². C'est une scène comparable, entre Scarpante et le capitaine Yarhud qui nous informe des préparatifs d'enlèvement de la fiancée du neveu de Kéran par l'infâme seigneur Saffar ; le titre du chapitre II dans lequel prend place cette scène installe le lecteur comme spectateur privilégié et complice du narrateur :

¹ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 182 (I, 16).

² *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, pp. 10 & sq (I, 1).

« OÙ L'INTENDANT SCARPANTE ET LE CAPITAINE YARHUD S'ENTRETIENNENT DE PROJETS QU'IL EST BON DE CONNAÎTRE »¹.

La nature des bandits Flig Balt et Vin Mod nous est révélée par un dialogue dès le début des *Frères Kip*, alors que, dans un tripot de Nouvelle Zélande, ils cherchent des recrues de leur acabit pour s'emparer d'un navire².

Ces scènes, qui rappellent les scènes d'exposition théâtrale, imposent au lecteur une posture d'attente et d'évaluation. Dans la mesure où les autres personnages ne connaissent pas la duplicité des méchants, le lecteur peut juger imprudente la confiance accordée à ces derniers par Sandorf, la fille de Kériban ou le capitaine du navire sur lequel embarquent les frères Kip. Cependant, le lecteur ne partage jamais l'omniscience d'un narrateur externe ; si nous sommes informés du double jeu du méchant, nous ne le sommes pas de tous ses faits et gestes ; le récit use de la paralipse. Ainsi Len Burkner, beau-frère de Dolly Branican, quitte-t-il San Diégo pour une destination inconnue ; ce n'est que de nombreuses années plus tard qu'il se dressera sur la route de l'expédition menée par l'épouse de John Branican pour retrouver son mari³. De même, le récit passe volontairement sous silence une partie des activités d'Ogareff pendant le voyage de Michel Strogoff. Il apparaît brusquement, sur le « steam-boat » qui descend la Volga, au relais de poste d'Ichim, à Omsk, puis disparaît momentanément du récit. Le méchant reste un danger, même quand il est absent ; la possibilité d'une agression doit peser sur la narration et sa réception.

Le méchant n'est connu ni du lecteur ni du héros

Dans les autres romans, le récit peut n'informer *expressément* ni les héros positifs ni le lecteur de la duplicité du ou des méchants. Ce *mutisme* peut durer plus ou moins longtemps. Ces méchants *doublément masqués*, dans la majorité des récits où ils apparaissent, se joignent aux héros positifs et endossent, pour ces derniers comme pour le lecteur, la fonction provisoire d'adjuvants. L'exemple le plus fameux peut-être est celui d'Ayrton, dans *Les Enfants du capitaine Grant*, qui, alors que Lord Glenarvan et ses protégés, Robert et Mary Grant, commencent à désespérer de retrouver le capitaine Grant, se désigne comme un ancien marin de ce dernier et fournit des renseignements plausibles :

Déjà le désespoir envahissait l'âme de ces hommes généreux, [...] quand ces paroles se firent entendre :

¹ *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, pp. 18 & sq (I, 2).

² *Id.*, *Les Frères Kip*, *op. cit.*, pp. 7 & sq. (I, 1).

³ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*

“Mylord, louez et remerciez Dieu. Si le capitaine Grant est vivant, il est vivant sur la terre australienne ¹ !”

De même, comment les héros peuvent-ils douter, au début tout au moins, de la sincérité de Torrès qui prend place – à l’invitation de Benito Garral lui-même – sur la Jangada de la famille Garral², ou de celle de Jorrès qui dit admirer le colonel de Kermor, devenu le Père Esperante, et vouloir servir dans sa mission catholique³ ?

La double dissimulation opère ainsi dans *Un Capitaine de quinze ans* où Negoro et Harris ne représentent pas des menaces *réellement lisibles* lors de leurs apparitions ; il est vrai que Harris accueille très courtoisement le novice⁴ Dick Sand et les rescapés du *Pilgrim* sur la côte occidentale du continent africain... en leur faisant croire qu’il s’agit de l’Amérique du Sud ! Mais ce guide serviable et providentiel – en fait un trafiquant d’esclaves – ne pourra mentir longtemps, surtout quand leur route croisera des girafes et autres éléphants. Bien plus, le seigneur Faruskiar, qui se révélera être un brigand sanguinaire, inspire, par la vertu de la narration homo-diégétique, une grande sympathie au naïf Claudius Bombarnac, personnage narrateur éponyme du roman :

Décidément, c’est un homme, ce seigneur Faruskiar, c’est notre vrai chef, c’est le personnage que je réclamais, et je crierai son nom à l’univers entier, et je ferai sonner en son honneur toutes les trompettes de la chronique ⁵ !

Le méchant masqué ne frappe pas immédiatement, il lui faut entrer en contact avec le héros, entrer dans l’espace du savoir, du vouloir et du voir, l’espace du Bien, ce qui doit l’amener à adopter des postures, occuper des fonctions nécessaires au héros. En nous inspirant du mode de classification de Philippe Hamon (*Le Personnel du roman*) nous tenterons d’effectuer un classement parmi le groupe de nos méchants masqués. La typologie se construira essentiellement selon le *mode de nuisance* des personnages⁶ ; certains d’entre eux peuvent s’apparenter à plus d’un type.

Les faux compagnons de route

Le *marin mutin*, dont il a déjà été question, apparaît donc fréquemment parmi les méchants masqués. Il s’agit alors du mutin *en devenir*, puisque le port du masque implique

¹ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 241 (II, 7).

² *Id.*, *La Jangada*, *op. cit.*

³ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, pp. 150 & sq. (II, 2).

⁴ Adjectif à lire selon deux acceptions : *inexpérimenté* et *jeune marin*, entre le mousse et le matelot.

⁵ Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, Paris, Michel de l’Ormeriaie, 1976, p. 192 (20). L’extrême naïveté de Claudius Bombarnac en fait une sorte d’anti-héros.

⁶ Un classement selon les catégories socio-professionnelles n’aboutirait pas : beaucoup de méchants n’ont pas de profession bien définie et leur activité principale est de nuire.

l'éloignement temporel de l'agression et du dévoilement. Le marin mutin navigue sur le même navire que le héros et appartient alors à une catégorie plus large, celle des *faux compagnons de route*. Le plus souvent, ils se joignent au groupe du ou des héros, de façon délibérée, et pour une période plus ou moins longue. Parmi les marins, Markel et ses pirates, après avoir massacré les membres de l'équipage de l'*Alert*, s'emparent, avec le navire, de leurs identités et accueillent à bord les élèves lauréats du concours de l'Antilian School pour un voyage dans les Antilles. Le lecteur, pendant tout ce périple touristique, attend le dévoilement des pirates et l'agression contre les jeunes gens¹. Ce type de pirate apparaît fréquemment dans les *Voyages extraordinaires* : Bob Gordon (*L'Oncle Robinson*), Martinez (*Un Drame au Mexique*), Barroso (*Mirifiques Aventures de Maître Antifer*), Sarol (*L'Île à hélice*), Borupt (*Seconde patrie*), Flig Balt et Vin Mod (*Les Frères Kip*)². Outre Ayrton, les traîtres qui parasitent les groupes de voyageurs sont nombreux ; rares sont les expéditions qui n'attirent pas un *faux compagnon de route*. Saouk et Ben Omar accompagnent ainsi Maître Antifer dans sa navigation folle, d'îlot en îlot, à la recherche du trésor de Kamyk-Pacha. Saouk n'attend qu'une occasion pour s'emparer de la totalité de ce trésor³. Ortik et Kirschef, deux criminels russes, se joignent à la roulotte du patron de cirque César Cascabel⁴, sans oublier Len Burker⁵, Faruskiar⁶, Annibal Pantalacci⁷, Torrès⁸, Jorrès⁹... Ces traîtres possèdent l'art de la duplicité ; « la duplicité, trait définitoire de ces personnages qui font figure de *mentor*, ménage le motif de l'opacité d'autrui¹⁰. » Une opacité née d'espaces étrangers, voire hostiles aux héros, où les identités se construisent selon les nécessités : l'Alaska pour César Cascabel, l'Australie pour Glenarvan et ses compagnons, le bassin de L'Orénoque pour Jacques Helloch, etc.

Le *faux compagnon de route* agit souvent de sa propre initiative et se propose comme guide, tel Harris dans *Un Capitaine de quinze ans* ; il peut être aussi envoyé comme espion par un méchant plus puissant qui reste à l'écart et guette : Kalagani obéit aux ordres de Nana Sahib¹¹

¹ Jules VERNE, *Bourses de voyage*, op. cit.

² N'apparaissent dans cette liste que les marins dont l'agression est *préméditée* dès le départ et non ceux que les circonstances et les péripéties amènent à se révolter.

³ Jules VERNE, *Mirifiques Aventures de Maître Antifer*, op. cit.

⁴ *Id.*, *César Cascabel*, op. cit.

⁵ *Id.*, *Mistress Branican*, op. cit.

⁶ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, op. cit.

⁷ *Id.*, *L'Étoile du sud*, op. cit. Ce personnage se manifeste d'emblée dans le roman comme un méchant rival brutal et raciste, mais c'est au cours de la poursuite de Matakít, soupçonné d'avoir dérobé le diamant, qu'il apparaîtra comme un assassin qui cherche à éliminer des compagnons de route.

⁸ *Id.*, *La Jangada*, op. cit.

⁹ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, op. cit.

¹⁰ Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventure depuis l'Île au trésor*, op. cit., p. 136.

¹¹ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, op. cit.

et Mezaki est chargé par le rebelle Touareg Hadjar d'égarer l'expédition française chargée de suivre la création d'une mer intérieure au Sahara¹.

Les méchants mystérieux

Nous qualifions ainsi des personnages nuisibles de « l'entre-deux ». Ils agissent en effet dans des sphères extérieures à l'univers de référence du lecteur. L'énigmatique comte d'Artigas, alias le pirate Ker Karraje est un reflet en négatif de Nemo ; grâce à l'ingénieur Serkő, il emploie un sous-marin pour attaquer les navires de commerce et se cache dans un îlot creux, Backed-Cup². Wilhelm Storitz est un être démoniaque, digne d'Hoffmann, qui possède le secret de l'invisibilité³ et l'ancien mineur fou, le « pénitent ⁴» Silfax, erre dans les ténébreuses galeries de la mine écossaise d'Aberfoyle, suivi de son terrible Harfang. « Il est invisible, lui, mais il voit tout », dit de lui sa petite fille Nell⁵. Ces deux méchants mystérieux ne se dissimulent pas sous une fausse identité mais grâce à l'invisibilité et aux ténèbres. L'écriture vernienne longe ainsi les rivages du fantastique sans y accoster vraiment.

Enfin, certains méchants masqués ne semblent pas pouvoir rejoindre les rangs de ces deux types : Tudor Brown, alias Noah Jones, ancien trafiquant d'esclaves, qui tente d'empêcher Erik Hersebom de le démasquer comme meurtrier de son père dans *L'Épave du Cynthia* ; Sandgoïst, l'usurier qui veut s'approprier l'auberge de dame Hansen dans *Un billet de loterie*. Quant à l'aubergiste Kroff, dont seule l'ultime confession permet de révéler la culpabilité du vol et du meurtre du garçon de banque Poch et de Dimitri Nicolef, ce n'est qu'un pitoyable assassin et l'hostilité politique entre les Slaves et les Allemands prend le pas sur l'intrigue purement policière⁶.

¹ *Id.*, *L'Invasion de la mer*, *op. cit.*

² *Id.*, *Face au drapeau*, Paris, Michel de l'Ormerie, 1978.

³ *Id.*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*

⁴ *Id.*, *Les Indes noires*, *op. cit.*, Silfax est ainsi appelé parce que, revêtu d'une robe à capuche, il était chargé de détecter les nappes de grisou dans les galeries de mines.

⁵ *Ibid.*, p. 162 (20).

⁶ *Id.*, *Un Drame en Livonie*, *op. cit.*

3. *Le masque, le verbe et l'œil*

Sur les quelque soixante-dix récits qui composent l'ensemble des romans et nouvelles rédigés entre 1863 et 1905, vingt-huit mettent en scène des méchants *masqués*. Ces personnages, dont nous avons essayé de dessiner une typologie, doivent fonctionner dans le cadre du récit en respectant un programme narratif. Ce programme fonctionnera selon un mécanisme animé par ce qui fait l'essence même des personnages : le masque, le secret. Il s'agit d'examiner dans quelle mesure la dissimulation s'empare, non seulement des personnages, mais de la narration elle-même. Il convient aussi d'éclairer ce que peut apporter le jeu des masques à l'acte de lecture. Une difficulté s'impose : si les méchants sont des figures fondées, notamment, par des archétypes mythiques, comme celui de Satan ou de Judas Iscariote, les fourbes de Jules Verne sont aussi des créations littéraires, reflets démultipliés et sans cesse renouvelés du Malin et de l'apôtre cupide et damné. Il importe donc de retrouver des traits et des destins communs parmi des figures installées dans des espaces géographiques et des intrigues diverses.

Transparence du double masque

Un certain nombre de méchants verniens sont donc *doublement* dissimulés, aux autres personnages, le héros et ses compagnons, comme au lecteur. Nous considérons que le masque du traître reste en place tant que la narration n'a pas *expressément* désigné le méchant comme tel au lecteur, soit par ses actes, soit par ses paroles. Dans le récit vernien, la dissimulation par l'écriture est-elle possible, est-elle même *désirée* par le narrateur ? C'est lors de la première rencontre du lecteur avec le méchant que le masque peut démontrer son efficacité. En effet, le personnage reste voilé plus ou moins longtemps selon les nécessités de l'intrigue : plusieurs jours pour Ayrton/Ben Joyce¹, Jorrès², Faruskiar³, Sarol⁴,... mais bien moins pour d'Artigas/Ker Karraje⁵, Wilhelm Storitz⁶, Ogareff⁷, Starkos/Sacratif⁸...

¹ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*

² *Id.*, *La Jangada*, *op. cit.*

³ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*

⁴ *Id.*, *L'Île à hélice*, *op. cit.*

⁵ *Id.*, *Face au drapeau*, *op. cit.*

⁶ *Id.*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*

⁷ *Id.*, *Michel Strogoff*, *op. cit.*

⁸ *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*

Nous proposons donc la lecture d'un tableau regroupant les extraits de portraits physiques des méchants *doublement* masqués de notre corpus. Il s'agit des personnages de méchants tels qu'ils apparaissent au lecteur – et aux autres personnages – lors de la première rencontre. Nous soulignons, en gras et en italiques, certains détails de ces portraits.

CH : *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* ; CG : *Les Enfants du capitaine Grant* ; MSt : *Michel Strogoff* ; C15 : *Un Capitaine de quinze ans* ; J : *La Jangada* ; KT : *Kériban-le-têtu* ; AF : *L'Archipel en feu* ; EC : *L'Épave du Cynthia* ; BL : *Un Billet de loterie* ; CC : *César Cascabel* ; CB : *Claudius Bombarnac* ; IH : *L'Île à hélice* ; FD : *Face au drapeau* ; SO : *Le Superbe Orénoque* ; IMer : *L'Invasion de la mer* ; WS : *Le Secret de Wilhem Storitz*.

- Shandon**
CH
pp.15 &
sq
(I, 3)
- Richard Shandon était un bon marin ; il avait longtemps commandé les baleiniers dans les mers arctiques, avec une réputation solidement établie dans tout le Lancastre. [...]
Richard Shandon était un garçon d'une quarantaine d'années, robuste, énergique et brave, trois qualités pour un marin, car elles donnent la confiance, la vigueur et le sang-froid. On lui reconnaissait **un caractère jaloux et difficile** ; aussi ne fut-il **jamais aimé** de ses matelots, mais craint. [...]
Or, il faut le dire, c'était bien la pensée du commandant ; il se laissait facilement aller à cette idée, qu'au dernier moment il recevrait ses instructions précises sur le but du voyage, et qu'il demeurerait chef à bord du Forward.
- Ayrton**
CG
p.242
(II, 7)
- C'était un homme de quarante-cinq ans, d'une rude physionomie, dont le regard très-brillant se perdait sous une arcade sourcilière profondément enfoncée. Sa vigueur devait être peu commune, malgré la maigreur de son corps. Il était tout os et tout nerfs, et, suivant une expression écossaise, il ne perdait pas son temps à faire de la chair grasse. Une taille moyenne, des épaules larges, une allure décidée, une figure pleine d'intelligence et d'énergie, **quoique les traits en fussent durs**, prévenaient en sa faveur. La sympathie qu'il inspirait était encore accrue par les traces d'une récente misère empreinte sur son visage. On voyait qu'il avait souffert et beaucoup, bien qu'il parût homme à supporter les souffrances, à les braver, à les vaincre.
- Ogareff**
MSt
p.122
(I, 12)
- C'était le voyageur de la berline, un individu à tournure militaire, âgé d'une quarantaine d'années, grand, robuste, tête forte, épaules larges, épaisses moustaches se raccordant avec ses favoris roux. Il portait un uniforme sans insignes. Un sabre de cavalerie traînait à sa ceinture, et il tenait à la main **un fouet** à manche court.
[Il se signale surtout par son comportement.]
- Negoro**
C15
p.12
(I, 2)
- C'était un homme taciturne, très peu communicatif, qui se tenait à l'écart, mais faisait convenablement son métier. [...] Cependant, le capitaine Hull regrettait de ne pas avoir eu le temps de se renseigner suffisamment sur son passé. Sa figure, ou plutôt son regard, ne lui allait qu'à moitié, [...] Negoro **pouvait** avoir quarante ans. Maigre, nerveux, de taille moyenne, très brun de poil, un peu basané de peau, il **devait** être robuste.
- Harris**
C15
p.144
(I, 15)
- C'était un homme vigoureux, âgé de quarante ans au plus, l'œil vif, les cheveux et la barbe grisonnants, le teint hâlé comme celui d'un nomade qui a toujours vécu au grand air dans la forêt ou dans la plaine. Une sorte de blouse en peau tannée lui servait de justaucorps, un large chapeau couvrait sa tête, des bottes de cuir lui montaient jusqu'au-dessous du genou, et des éperons à large molette résonnaient à leurs hauts talons.
Ce que Dick Sand reconnut d'abord, – et ce qui était en effet, – c'est qu'il avait devant lui, non l'un de ces Indiens, coureurs habituels des pampas, mais un de ces aventuriers, de sang étranger, **souvent peu recommandables**, qui se rencontrent fréquemment dans ces contrées lointaines. Il **semblait** même, à son attitude assez **raide**, à la couleur rougeâtre de quelques poils de sa barbe, que cet inconnu **devait** être d'origine anglo-saxonne. En tout cas, ce n'était ni un Indien ni un Espagnol.
- Torrès**
J
pp.2-3
(I, 1)
- L'homme qui venait de relire ce document n'était qu'un simple capitaine des bois.
Au Brésil, on désigne sous cette appellation « capitães do Mato », les agents employés à la recherche des nègres marrons. [...]
Torrès était un homme de trente ans environ, bien constitué, sur qui les fatigues d'une existence assez problématique ne **semblaient** pas avoir eu prise, grâce à un tempérament exceptionnel, à une santé de fer. De taille moyenne, large d'épaules, les traits réguliers, la démarche assurée, le visage très hâlé par l'air brûlant des tropiques, il portait une épaisse barbe noire. Ses yeux, perdus sous des sourcils rapprochés, jetaient ce regard vif, mais **sec**, des natures **impudentes**. Même au temps où le climat ne l'avait pas encore bronzée, sa face, loin de rougir facilement, **devait** plutôt se contracter sous l'influence des **passions mauvaises**.

- Saffar**
KT
p.236
(I, 17)
C'était évidemment un personnage considérable. Âgé de trente-cinq ans environ, sa taille élevée se dégageait avec cette noblesse particulière aux races asiatiques. Figure assez belle, avec des yeux qui ne s'animaient qu'au feu de la *passion*, front d'un ton mat, barbe noire, dont les volutes s'étagaient jusqu'à mi-poitrine, bouche ornée de dents très blanches, *lèvres qui ne savaient pas sourire* : en somme, la physionomie d'un homme *impérieux*, puissant par sa situation et sa fortune, habitué à la réalisation de tous ses désirs, à l'accomplissement de toutes ses volontés, et que la résistance eût poussé *aux plus grands excès*. Il y avait encore du *sauvage* dans cette nature, où le type turc confinait au type arabe.
- Scarpante**
KT
p.389
(II, 10)
Ce guide, en effet, devait parfaitement connaître cette portion septentrionale de l'Anatolie : c'était un de ces nomades connus dans le pays sous le nom de « loupeurs ». [...] Ahmet, après avoir interrogé ce guide et bien qu'il y eût, dans sa figure *froide*, dans son attitude réservée, *cet on ne sait quoi qui ne prévient guère en faveur des gens*, ne jugea pas qu'il y eût lieu de ne point lui accorder confiance.
- Starkos**
AF
p.352
(2)
Cet homme, de moyenne taille, laissait voir un front haut et fier sous son épais bonnet de marin. Dans ses yeux *durs*, un regard fixe. Au-dessus de sa lèvre, des moustaches de Klephte, tendues horizontalement, finissant en grosse touffe, non en pointe. Sa poitrine était large, ses membres vigoureux. Ses cheveux noirs tombaient en boucles sur ses épaules. S'il avait dépassé trente-cinq ans, c'était à peine de quelques mois. Mais son teint hâlé par les brises, la *dureté* de sa physionomie, un pli de son front, creusé comme un sillon dans lequel *rien d'honnête* ne pouvait germer, le faisaient *paraître* plus vieux que son âge.
- Tudor Brown**
EC
p.112
(10)
Qu'on se figure un homme d'une cinquantaine d'années : front couvert d'une multitude de petites boucles « à la Titus », de couleur carotte, que l'examen le plus superficiel montrait comme composées, non pas de cheveux, mais de soie grège ; nez crochu, surmonté d'une énorme paire de bésicles d'or à verres fumés ; dents longues comme celles d'un cheval ; joues glabres, encadrées dans un énorme faux-col, d'où sortait, sous le menton, un pinceau de barbe rousse ; une tête bizarre, surmontée d'un chapeau haut de forme qui semblait y être vissé, car son propriétaire ne faisait même pas le simulacre d'y porter la main ; - le tout reposant sur un grand corps maigre, anguleux, grossièrement équarri, vêtu de pied en cap d'une étoffe de laine à carreaux verts et gris. Une épingle de cravate, munie d'un diamant aussi gros qu'une noisette, une chaîne de montre serpentant dans les replis d'un gilet à boutons d'améthyste, une douzaine de bagues sur des doigts aussi noueux que ceux d'un chimpanzé, complétaient l'ensemble le plus prétentieux, le plus hétéroclite, le plus grotesque qu'il fût possible de voir.
[Portrait inhabituel : en fait, *L'Épave du Cynthia* n'est pas entièrement de la plume de Verne qui a remanié un projet - déjà bien construit - d'André Laurie.]
- Sandgoïst**
BL
p.392
(6)
Un homme encore solide, ce nouvel arrivé, bien qu'il eût déjà dépassé la soixantaine. Maigre, un peu courbé, de moyenne taille, une tête osseuse, une face glabre, un nez pointu, *des yeux petits* avec un *regard perçant* derrière de grosses lunettes, un front le plus souvent plissé, des lèvres trop *minces* pour qu'il pût jamais s'en échapper de bonnes paroles, *de longues mains crochues* - c'était un type de prêteur sur gages ou d'usurier. Hulda eut le pressentiment que ce voyageur ne devait rien apporter d'heureux dans la maison de dame Hansen. Qu'il fût Norvégien, rien de plus sûr ; mais du type scandinave il avait surtout pris les côtés vulgaires. Son costume de voyage comprenait un chapeau de forme basse à larges bords, un vêtement en drap blanchâtre, veste croisée sur la poitrine, culotte rattachée au genou par l'ardillon d'une courroie de cuir, et, sur le tout, une sorte de pelisse brune, doublée intérieurement de peau de mouton - ce que motivaient les soirées et les nuits très froides encore à la surface des plateaux et dans les vallées du Telemark.
- Ortik & Kirschef**
CC
p.333
(II,5)
Ces matelots, âgés l'un de trente-cinq ans, l'autre de quarante, étaient d'origine moscovite. Les traits tirés, la figure famélique, leurs vêtements de marins enveloppés de pelletteries en lambeaux, éprouvés par la faim non moins que par le froid, la figure à peine reconnaissable, sous une épaisse chevelure et une barbe en désordre, ils avaient l'air fort misérables. C'étaient cependant des hommes solides, vigoureusement constitués, et qui, à l'occasion, pourraient donner un bon coup de main. *Toutefois, il ne parut pas qu'ils fussent très désireux de se lier* avec ces étrangers dont ils avaient appris l'arrivée sur l'île Kotelnii. Et, pourtant, l'identité de situation, un désir commun d'en sortir en s'aidant les uns les autres, auraient dû les rapprocher de la famille Cascabel.
- Faruskiar**
CB
p.81
(8)
Ce voyageur est un homme de fière mine, âgé d'une quarantaine d'années, portant élégamment le costume des riches Mongols, haute taille, *regard un peu sombre*, moustache mousquetaire à la Scholl, - puisse-t-il avoir son esprit ! teint très mat, paupières qui ne battent jamais.
« Voici, me dis-je, un superbe type ! Je ne sais s'il deviendra le grand premier rôle que je cherche, mais, à tout hasard, je vais lui donner le numéro 12 dans ma troupe ambulante. »
Ce grand premier rôle, - je l'appris bientôt de Popof, - est le seigneur Faruskiar.
- Sarol**
IH
p.179
(I, 11)
Ils sont dix, plus leur capitaine, - un homme à figure *énergique*, comme il a été dit. Âgé d'une quarantaine d'années, ce capitaine se nomme Sarol.

- Artigas** C'était un homme d'une taille au-dessus de la moyenne, très robustement constitué, âgé de quarante-cinq ans au plus. Avec sa démarche calme et *hautaine*, il ressemblait à quelque seigneur indou auquel se fût mêlé le sang des superbes types de la Malaisie. S'il n'était pas de complexion froide, du moins s'attachait-il à *paraître* tel avec son geste *impérieux*, sa parole brève. Quant à la langue dont son équipage et lui se servaient, c'était un de ces idiomes qui ont cours dans les îles de l'océan Indien et des mers environnantes. Il est vrai, lorsque ses excursions maritimes l'amenaient sur le littoral de l'Ancien ou du Nouveau Monde, il s'exprimait avec une remarquable facilité en anglais, ne trahissant que par un léger accent son origine étrangère.
- FD*
p.373
(2)
- Jorrès** Cet Espagnol *paraissait* être doué d'intelligence, bien que la *dureté* de ses traits, le feu de son regard, *ne prévinssent pas trop en sa faveur*. Il était, d'ailleurs, de tempérament taciturne et peu communicatif. [...] L'Espagnol parlait d'une voix tranquille, assez *dure* cependant, *bien qu'il s'efforçât de l'adoucir*. Mais cela allait avec sa physionomie *rude*, son air déterminé, sa tête forte à la chevelure noire, sa figure colorée, sa bouche dont *les lèvres minces* se relevaient sur des dents très blanches.
- SO*
pp.146 &
151
(II, 2)
- Mezaki** C'était un homme vigoureux, ayant cette physionomie calme, qui est propre à tous ceux de sa race ; mais un regard vif, *un regard de feu* sortait de *son œil noir*.
- IMer*
p.169
(10)
- Wilhelm Storitz** C'était un homme de trente-cinq ans environ, grand, d'un blond ardent, de figure *dure*, le regard *impérieux*, l'abord *peu sympathique*. Son attitude indiquait l'homme *hautain et dédaigneux*. A plusieurs reprises, il s'adressa aux servants du bord, ce qui me permit d'entendre sa voix *dure, sèche, désagréable* et le ton *cassant* dont ses questions étaient faites.
- WS*
p.31

La majorité des portraits affichent des traits *positifs* : vigueur, force, énergie et même beauté physique (Saffar, Faruskiar). Ces méchants sont, pour la plupart, des hommes d'action auxquels l'aventure a laissé un teint souvent *hâlé*. Cependant, notre lecture est « accrochée » par certaines *aspérités* qui déséquilibrent l'impression d'ensemble. On ne peut que relever la succession, d'un extrait à l'autre, des mêmes qualificatifs *évaluatifs axiologiques*, pour reprendre la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni¹. On retrouve fréquemment, par exemple, l'adjectif *dur* (ou le substantif *dureté*) qui apparaît, chez Verne, connoté très négativement. *Rude* n'est pas rare non plus ; le regard est *noir, sombre*, et les lèvres sont *minces*. Le terme *impérieux* conduit le lecteur à redouter, consciemment ou non, des conflits. Ces qualificatifs axiologiques s'articulent au reste du portrait grâce aux tournures concessives : *bien que, quoique, toutefois, mais...* Ce recours aux adjectifs évaluatifs, axiologiques ou non, est la marque d'une présence du narrateur qui se confirme par l'usage de verbes « modalisateurs d'approximation et d'incertitude ² » : *sembler, paraître*. L'absence de compléments indirects à ces verbes, compléments qui pourraient désigner les autres personnages présents lors de cette scène de première vue, convoque ainsi *le lecteur* comme témoin privilégié et complice de cette rencontre. On notera également des interventions qui font référence à une opinion publique aux contours imprécis ou des compétences que le narrateur partagerait avec son lecteur : « *On lui*

¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Quatrième édition, Paris, Armand Colin, 1999, p. 94.

² *Ibid.*, p.158.

reconnaissait...(Shandon) », « *Cet on ne sait quoi qui ne prévient guère en faveur des gens.* (Scarpante) ». La redondance, d'une œuvre à l'autre, des mêmes tournures et traits lexicaux évaluatifs ne peut être vue comme la marque d'une quelconque standardisation de l'écriture vernienne, ou, pire, d'un assèchement de ses ressources poétiques. Elle s'inscrit dans la construction intertextuelle – pour ce qui est de l'ensemble des *Voyages extraordinaires* – d'un *type de personnage reconnaissable*. Elle répond à ce que Vincent Jouve nomme « la fonction sémiotique de la description » et se voit attribuer « un rôle explicatif (en donnant des informations sur l'espace et les personnages) » et aussi « évaluatif (en exprimant obliquement un jugement sur l'objet décrit...)¹ ».

Les indices du discours rapporté

La progression de la narration confirme cette présence de *failles* plus ou moins nettes révélées dans les portraits. Le déplacement à travers l'espace de l'aventure oblige le fourbe à agir – et surtout à parler – et les indices de sa fourberie apparaissent au lecteur. Comme dans une scène théâtrale, lors d'échanges verbaux avec le méchant, le narrateur signale, sans les interpréter, le ton et l'attitude de celui-ci. Dans *Les enfants du capitaine Grant*, par exemple, Ayrton se joint à l'expédition de Lord Glenarvan, près de la côte australienne. Les héros se disposent à traverser une partie de ce continent en suivant le trente-septième parallèle². Ayrton, qui inspire toute confiance, participe aux discussions (nous soulignons).

“Et vous, Monsieur Ayrton, dit alors Lady Helena au matelot, que feriez-vous ?

– Madame, répondit *assez vivement* Ayrton, je me rembarquerais à bord du *Duncan*, et j'irais droit au lieu du naufrage.

[Glenarvan précise alors que le *Duncan* doit être réparé à Melbourne]

– Mais le *Duncan* ? reprit Ayrton, insistant *d'une façon toute particulière*³.”

Ayrton se montrera, plus tard, très impressionné par la vitesse du navire⁴. Il insistera encore plusieurs fois pour que l'expédition le rejoigne à Melbourne. Il avait en fait prévu de s'emparer du *Duncan*, aidé par une bande de complices. Les mêmes réactions se lisent dans *La Jangada*, alors que le fils de Joam Garral vient d'informer Torrès du prochain voyage de son père : « Ah ! dit *assez vivement* Torrès, votre père songe à repasser la frontière brésilienne⁵ ? » Les deux matelots russes, Ortik et Kirschef, comme César Cascabel, sa troupe et Serge Najkine, sont retenus prisonniers près du détroit de Béring ; leurs répliques sont accompagnées des

¹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, op. cit., pp. 56-57.

² C'est la seule localisation précise lisible sur le message du capitaine Grant.

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 248 (II, 7).

⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁵ *Id.*, *La Jangada*, op. cit., p. 17 (I, 2).

mêmes « didascalies » : « d'un ton assez brusque », « vivement »¹. Ce type de réaction peut être moins immédiatement perceptible au héros mais très *signifiant pour le lecteur*, témoin distant et attentif, qui *voit* Harris répondre « en fronçant légèrement le sourcil » à Dick Sand qui l'interroge sur cette terre africaine que l'aventurier veut faire passer pour l'Amérique du Sud². Pour le lecteur, la figure de ces traîtres qui veulent paraître des alliés se trouve, dès la première rencontre et les premiers échanges verbaux, légèrement voilée. Tous ces signes qui accompagnent le discours direct créent des dissonances dans la sphère des héros caractérisée par la transparence. Ces failles, ces légers déséquilibres s'accroissent à mesure que le récit progresse ; nous parlerons surtout, à ce propos, des *faux compagnons de route* parce que leur trahison s'affirme dans le cadre spatio-temporel du voyage où évolue le groupe des héros. L'étymologie de *masque* est, à cet égard, particulièrement signifiante : il est issu « d'un radical préroman °*maska* « noir » qui est à l'origine de d'[...] un type *maska* signifiant « masque » en latin tardif mais surtout « sorcière », « spectre, démon » ; par la suite, « masque » est apparu au sens de « faux visage que l'on met pour se déguiser » et « a développé le sens métaphorique d'« apparence trompeuse »³. » Le regard des autres personnages sur le méchant masqué suivra donc les traces d'une tension entre les deux fonctions majeures du masque : « l'apparence trompeuse », celle du Bien pour voiler les stigmates du Mal, mais aussi le faux visage, le masque de théâtre dont les traits révélateurs ne peuvent être totalement dissimulés. Comme l'analyse Matthieu Letourneux, « la plupart du temps, le traître ne manipule que les personnages, et le lecteur s'attend par avance à sa trahison, car le récit le désigne à travers un certain nombre d'indices comme un stéréotype de traître⁴. »

Jeu des regards et mobilité du méchant

Le méchant ne peut envisager de trahir sans manifester des signes physiques de sa scélératesse. Le signe le plus lisible est celui du *regard*. « Les "Voyages extraordinaires" forment une œuvre du regard⁵. » En effet, le héros et ses compagnons se parlent, *se* regardent, et regardent l'horizon à atteindre, le cap à conserver. Lord Glenarvan et ses compagnons suivent obstinément le trente-septième parallèle à la recherche du capitaine Grant (*Les Enfants du capitaine Grant*), Joam Garral et Jacques Helloch, les sinuosités de l'Amazone et de l'Orénoque (*La Jangada ; Le Superbe Orénoque*) ; Dick Sand, « à l'estime », tente de diriger le Pilgrim cap

¹ *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, p. 335 (II, 5).

² *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 151 (I, 15).

³ Alain REY, (direction) *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1282.

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 55.

⁵ Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, l'œil et le ventre, une poétique du sujet*, *op. cit.*, p. 27.

à l'est, où il espère trouver les côtes d'Amérique du Sud. Le méchant, lui, regarde *ailleurs*, vers *un hors-champ* (pour utiliser le vocabulaire cinématographique) dont lui seul semble pouvoir lire les signes, comme Negoro, quand le *Pilgrim* aborde la côte africaine :

A ce moment, on vit Negoro monter sur le pont. Cette fois, il regarda la côte avec une extrême attention, remua la tête en homme qui saurait à quoi s'en tenir, et redescendit, après avoir prononcé un nom que personne ne put entendre¹.

Plus loin, son complice, Harris, qui, comme nous l'avons dit, guide Dick Sand et ses compagnons à travers une fausse Amérique du Sud, paraît « préoccupé ² ». Les regards de Jorrès dans *Le Superbe Orénoque*, « ne cessaient de parcourir les Ilanos, sur la droite du fleuve³. »

À ces regards dirigés vers l'extérieur du groupe s'ajoute une *mobilité* ; le *faux compagnon de route* surgit inopinément sur la route des héros, puis – parce qu'il conserve un lien avec un extérieur menaçant – quitte le groupe pour un motif ou un autre ; le faux guide s'absente ainsi dans *Kériban-le-têtu* : « Qu'était donc allé faire cet homme au-dehors ? Ahmet ne put le deviner⁴. » Negoro, Jorrès, Ayrton, Lem Burker sont ainsi absorbés par le paysage : « Quelques minutes après, le quartier-maître [...] disparaissait derrière un épais rideau de mimosas⁵. » Cette image (d'Ayrton), et l'usage du verbe *disparaître*, chez Verne, construit donc, peu à peu, le personnage du traître et nourrit les soupçons du lecteur. Le méchant est donc celui qui peut disparaître, *se masquer* derrière un paysage pour conserver un lien avec ses complices. La narration suscite des soupçons chez le lecteur et sait les conforter par le biais d'un autre axe du regard, celui que porte un personnage du groupe du héros sur le méchant.

En effet, la plupart des traîtres font l'objet de regards *de biais*, de la part du héros ou de certains de ses compagnons. Le neveu de Kériban, Ahmet « éprouvait pour [le guide] une certaine défiance qu'il ne pouvait maîtriser⁶. » C'est Manoel, ami de Benito Garral – et fiancé de Minha Garral – qui, dans la *Jangada* « observait attentivement Torrès, dont la figure ne lui revenait guère⁷. » Kayette, la petite Indienne de *César Cascabel*, reconnaît la voix de Kirschef et décide de le surveiller, ainsi que son acolyte Ortik⁸. Le comportement de Jorrès rend Jacques Kelloch « assez inquiet, et l'Espagnol méritait d'être surveillé...⁹ ». Même le seigneur

¹ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 114 (I, 12).

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 177 (II, 6).

⁴ *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, p. 411 (II, 11). Il faut noter que ce « guide » est Scarpante, que le narrateur nous a présenté dès le début du roman (p.18). La narration *brouille* totalement la silhouette de Scarpante pour qu'on ne le reconnaisse point (cf. tableau précédent).

⁵ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 271 (II, 11).

⁶ *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, p. 396 (II, 10).

⁷ *Id.*, *La Jangada*, *op. cit.*, p. 116 (I, 13).

⁸ *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, p. 338 (II, 5).

⁹ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 151 (II, 2).

Faruskiar, qui provoque l'admiration du narrateur homodiégétique de *Claudius Bombarnac*, éveille cependant la méfiance d'un des voyageurs, le major Noltitz :

“Eh bien, dis-je au major, j'espère que vous êtes revenu de vos soupçons à l'égard du seigneur Faruskiar ?

– Dans une certaine mesure, monsieur Bombarnac !...”

– Dans une certaine mesure ? ...Diable, il est difficile, le major Noltitz ¹!

Ayrton, dont les signes de duplicité sont extrêmement ténus, inspire la confiance et la sympathie à la majorité des compagnons de Glenarvan et parcourt une longue distance avec l'expédition mais il est particulièrement surveillé par l'un de ses membres, le major Mac Nabbs et ce, dès le début de la traversée du sud de l'Australie :

“Un homme intelligent, cet Ayrton, dit Paganel au major.

– Trop intelligent !” murmura Mac Nabbs, à qui, *sans apparence de raison, il faut bien le dire*, la figure et les manières du quartier-maître ne revenaient pas².

Nous soulignons la remarque du narrateur, habile à se dissimuler derrière une objectivité propre à dérouter momentanément le lecteur. Le regard du personnage soupçonneux peut être celui d'un enfant, le Petit Jack Weldon³, ou même du chien Dingo, trouvé sur une épave, et qui se montre immédiatement agressif envers le maître-coq Negoro en qui il reconnaît l'assassin de son maître⁴. Enfin, la suspicion peut ne pas être portée par le regard d'un actant mais, plus rarement, par le discours même d'un narrateur qui s'adresse directement au lecteur ; ainsi cette remarque sur Shandon dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* : « On voit par ces paroles quelles étaient les dispositions de Shandon, et combien le capitaine avait droit de pressentir un traître en lui⁵. »

L'imaginaire vernien naît notamment de la place importante donnée au regard, ou au non-regard. Regard sur le monde – les *Voyages extraordinaires* nous offrent un panorama aux dimensions du globe –, regard sur les êtres. Le jeu des regards déclenché par l'arrivée d'un méchant masqué, regards de ce dernier vers l'extérieur, regards obliques de certains personnages sur le fourbe, ses absences ou ses disparitions, impriment à la quête du héros une perturbation ; ce héros se doit de suivre une ligne droite, un cap bien défini (Glenarvan, Hatteras...). Son regard est fixé sur ce cap et son être est absolument tendu vers le but à atteindre. Le traître, lui, est l'homme de *la ligne brisée*. Le méchant *masqué* ne l'est donc pas

¹ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 190 (21).

² *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 255 (II, 8). Le patronyme du major appelle une remarque : *to nab*, en anglais, signifie « arrêter, épingler (un délinquant) » ; en fait, c'est Mac Nabbs qui, plus tard, découvrira la véritable identité d'Ayrton.

³ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 149 (I, 15).

⁴ *Ibid.*, p. 44 (I, 5).

⁵ *Id.*, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 140 (I, 18).

réellement : un faisceau d'indices le désignent progressivement au regard du lecteur. Il semble que la méchanceté ne puisse être véritablement dissimulée et que le traître porte sur lui des stigmates qui sont autant de signaux de lecture. Le méchant porte donc un double masque, celui qu'il s'est fabriqué pour nuire plus aisément et celui dont il ne peut se débarrasser et sur lequel il n'a pu effacer les signes de sa fonction dramatique¹ de fourbe et d'*hypocrite*².

Il faut bien que le méchant soit démasqué puis puni ; ce sont des séquences attendues par le lectorat cible des romans de Jules Verne, un lectorat qui a construit des compétences à la lecture d'autres romans de Verne, d'autres auteurs de romans d'aventures (Scott, Cooper, Stevenson...) ou, plus en amont, grâce à la lecture – ou l'écoute – des contes de fées.

4. *Quand le masque tombe*

La marâtre et ses deux filles, dans le *Cendrillon* des frères Grimm, doivent absolument être démasquées lors de l'essayage de la chaussure d'or, puis cruellement châtiées³. Le récit vernien, à l'instar de l'imaginaire du conte, repose sur un système de personnages antithétiques qui ne permet pas, ou peu, d'indécision quant au dénouement. Le méchant, le traître, le fourbe, doivent être absolument démasqués et éliminés – d'une manière ou d'une autre – sauf à révéler une vacuité de la trame narrative.

La disparition dévoile la traîtrise : les indices révélateurs

En cela, Jules Verne respecte un *cahier des charges* et adhère à un projet éditorial, comme l'illustre ce conseil donné par l'éditeur Hetzel, à propos de Starkos, le traître de *L'Archipel en feu* :

¹ Nous attribuons ici à l'adjectif le sens de « susceptible d'intéresser vivement le spectateur au théâtre » (Alain REY, (direction) *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p.682.)

² Du grec ὑποκριτής, qui signifiait « interprète d'un songe », « fourbe » mais aussi ...« acteur, comédien ». (Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950)

³ GRIMM, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, 2000.

Donc, cher ami [...] tout ce qui fait longueur dans le sens purement sentimental, tout ce qui fait retard à l'action patriotique, à la guerre au traître, tout ce qui éloigne de sa défaite paraît superfétatoire¹.

Sur les traîtres de *Mathias Sandorf*, Hetzel précise : « Il s'agit de punir les traîtres, le tout est d'y arriver sans impatienter le lecteur, sans exciter son incrédulité² » ; ce à quoi Jules Verne répond : « Sandorf s'occupe d'abord de rechercher les bons pour les récompenser, puis les traîtres pour les punir. », et, plus loin dans la même lettre : « Je tiens à avoir au dénouement les 3 traîtres, Toronthal, Sarcany et Carpena *vivants*, entre les mains de Sandorf³. » Mais, souvent bien avant le châtement, le masque, simple ou double, doit tomber, et c'est l'épisode du *dévoilement*.

L'imaginaire vernien a recours à des motifs topiques pour faire tomber le masque de ses traîtres. *Les faux compagnons de route* n'ont pas pour fonction d'accompagner les héros jusqu'au bout de leur quête ; intervient alors *la séparation, la disparition*. Ainsi, Kalagani⁴, Pantalacci⁵, Negoro, Harris⁶, Jorrès⁷, Mezaki⁸, Faruskiar⁹, Len Burker¹⁰, etc. quittent-ils les héros pour agir plus librement ou rejoindre leurs complices. La disparition d'un personnage qui, auparavant, a pu attirer les soupçons, est signe de sa duplicité. Ainsi, lorsque les compagnons de Jeanne de Kermor, partie sur l'Orénoque à la recherche de son père, constatent l'absence de Jorrès :

«...cela n'explique pas pourquoi il a précisément disparu, lorsque nous ne sommes plus qu'à quelques étapes de la Mission...»
Pendant ces derniers jours, l'idée que Jorrès pouvait justifier ses soupçons, avait fait de sérieux progrès dans l'esprit de Jacques Helloch¹¹.

La nature et la nuit favorisent souvent la disparition et, partant, le dévoilement ; le méchant quitte le cercle civilisé et moral des héros pour se fondre dans l'inconnu sauvage. Harris, Jorrès et Ayrton disparaissent dans la nature tropicale ou australienne. Burker profite d'une tempête de sable pour quitter la caravane de Dolly Branican et parvenir jusqu'au mari de cette dernière avant elle¹². Quant à Shandon, il profite de l'absence du capitaine Hatteras pour

¹ Lettre de P.J. Hetzel à J. Verne du 1^{er} décembre 1883, Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel, Tome III (1863-1886), *op. cit.*, p. 200.

² *Ibid.*, p. 245, Lettre de P.J. Hetzel à J. Verne du 29 octobre 1884.

³ *Ibid.*, pp. 246-247, Lettre de J. Verne à P.J. Hetzel du 30 octobre 1884.

⁴ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*

⁵ *Id.*, *L'Étoile du sud*, *op. cit.*

⁶ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*

⁷ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*

⁸ *Id.*, *L'Invasion de la mer*, *op. cit.*

⁹ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*

¹⁰ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*

¹¹ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, pp. 187-188 (II, 7).

¹² *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 408 (II, 11).

inciter la majorité de l'équipage à la mutinerie et à quitter le *Forward*, bloqué par les glaces, après l'avoir incendié¹. La sauvagerie, la menace peuvent en outre s'inscrire dans le décor où disparaît le traître ; la nuit de la disparition de Harris, Dick et le vieux Tom découvrent « sur le sol, des mains coupées, et, auprès de ces débris humains, quelques fourches brisées, une chaîne rompue² ! » Ces indices du passage d'une caravane d'esclaves et le rugissement d'un lion confirment que Harris leur a menti et qu'ils se trouvent en Afrique et non en Amérique du Sud. Les héros du *Superbe Orénoque*, peu après la disparition de Jorrès-Alfaniz, aperçoivent des signes inquiétants : « Il semblait parfois que des formes humaines se faufilaient entre les arbres et derrière les halliers³. » Le dévoilement, paradoxalement, se traduit donc par la disparition. Le méchant, considéré jusqu'à présent, au moins par les autres personnages, comme appartenant à l'espace de la « civilisation », disparaît en tant que faux compagnon de route mais impose une présence *en creux*, celle de la sauvagerie, « une sorte de cruauté barbare, parfois même [...] un déchaînement de folie, proche de la *furor* antique [...]⁴. » "

Le méchant peut être *démasqué* par un ou des personnages. Il perd alors sa fausse identité. Harry Blount et Alcide Jolivet, prisonniers des Tartares, reconnaissent en Ivan Ogareff le voyageur qui avait frappé Michel Strogoff au relais de poste et c'est Mac Nabbs, le soupçonneux qui découvre la double identité d'Ayrton à qui Glenarvan s'apprête à confier un message pour le Duncan :

Glenarvan en était à ce passage de sa lettre, quand Mac Nabbs, qui le suivait des yeux, lui demanda d'un ton singulier comment il écrivait le nom d'Ayrton.
 « Mais comme il se prononce, répondit Glenarvan.
 — C'est une erreur, reprit tranquillement le major. Il se prononce Ayrton, mais il s'écrit Ben Joyce⁵ ! »

La lecture d'un message écrit peut révéler l'identité des méchants : celui de Saffar qui le signe et de Scarpante⁶ qui y est mentionné. Un simple nom, Sandgoïst, inscrit sur le registre de l'auberge de Dame Hansen révèle à cette dernière l'identité d'un mystérieux visiteur et la nature des ennuis à venir⁷. Quant au message inscrit sur la porte de Simon Ford et Madge, à Coal City, sa signature nomme enfin l'être fantastique qui rôde et inquiète les colons de la mine :

¹ *Id.*, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*

² *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, pp. 186-187 (I, 18).

³ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 184 (II, 6).

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p.253.

⁵ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 356 (II, 20). Ben Joyce est le nom d'un chef de bande qui a commis des méfaits dans les parties de l'Australie traversée par l'expédition de Glenarvan accompagnée par Ayrton, sans que le héros écossais eût jamais fait le rapprochement avec le second.

⁶ *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, p. 437 (II, 13).

⁷ *Id.*, *Un Billet de loterie*, *op. cit.*, pp. 398-399 (6).

« Simon Ford, tu m’as volé le dernier filon de nos vieilles houillères ! Harry, ton fils, m’a volé Nell ! Malheur à vous ! malheur à tous ! malheur à la Nouvelle-Aberfoyle ! »

« SILFAX. ¹ »

Dévoilement et discours didactique

Nous ne saurions achever cette description des différents procédés narratifs de dévoilement sans évoquer deux titres où la surprise, l’insolite, conjugués au registre scientifique, donnent sa saveur à l’imaginaire vernien. Il s’agit de *Mathias Sandorf* et *Les Frères Kip*. Dans le premier récit, le héros éponyme, tête de la révolte hongroise contre l’Autriche, et deux de ses compagnons, sont dénoncés par Sarcany qui s’est fait engager comme comptable par l’un des trois conspirateurs. Ces derniers sont condamnés à mort. Emprisonné en forteresse, dans l’attente de son exécution, Sandorf entend tout à coup des paroles échangées entre Sarcany – qu’il ne soupçonnait pas – et son complice Toronthal, dans une pièce éloignée de la forteresse :

Là se produisait évidemment un phénomène d’acoustique, semblable à ceux qu’on observe à l’intérieur des galeries de dômes ou sous les voûtes de forme ellipsoïdale. La voix, partant de l’un des côtés de l’ellipse, après avoir suivi le contour des murs, se fait entendre à l’autre foyer, sans avoir été perceptible en aucun point intermédiaire².

Les composantes scientifique et didactique des *Voyages Extraordinaires* envahissent ici le discours ; la scène est d’importance car elle fondera, Sarcany étant ainsi dévoilé, le projet de vengeance de Mathias Sandorf³. Cette révélation, portée de manière presque surnaturelle par des voix sorties du mur détermine alors subitement la volonté de vengeance, et donc de fuite, du héros. La narration emprunte ensuite fréquemment les voies que lui proposent les versants merveilleux de la science : les pouvoirs hypnotiques du Dr Antékirtt, le retour à la vie de Pierre Bathory... Mais la science permet le dévoilement des méchants de façon encore plus surprenante à la fin des *Frères Kip*. Les assassins du capitaine Gibson, Flig Balt et Vin Mod ont fait accuser de ce crime et condamner aux travaux forcés deux jeunes Hollandais, Karl et Pieter Kip. Les faux témoignages et autres pièces à conviction sont accablantes et il paraît impossible aux frères Kip de prouver leur innocence (encore un déséquilibre des *savoirs*), jusqu’à ce que Nat Gibson, le fils de la victime, examine à la loupe l’agrandissement photographique du visage de son père, pris peu après sa mort. La rétine du cadavre a conservé l’empreinte de la dernière vision du capitaine Gibson, juste avant d’expirer :

“Eux !...eux !...les assassins de mon père !”

¹ *Id.*, *Les Indes noires*, *op. cit.*, p. 156 (19).

² *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, pp. 75-76 (I, 5).

³ Le même phénomène acoustique permet à Axel, perdu dans le labyrinthe des galeries, sous la surface de la Terre, de retrouver ses compagnons (Jules VERNE, *Voyage au centre de la Terre*, *op. cit.*, p. 147 & sq. 28)

Et, au fond des yeux du capitaine Gibson, sur la rétine agrandie, apparaissaient, dans toute leur férocité, les figures de Flig Balt et Vin Mod ¹!

Cette séquence essentielle convoque un choix d'écriture à la frontière du romanesque et du théâtral.

Dévoilement théâtral

L'imaginaire vernien repose d'ailleurs principalement sur le *voir*, ce qui fait du lecteur un *regardant*, un *spectateur*. Le méchant hypocrite est d'ailleurs une figure habituelle des scènes théâtrales, du *Iago* de l'*Othello* de Shakespeare au *Tartuffe* de Molière. Rappelons que Jules Verne a d'abord tenté de réussir comme auteur de théâtre et ce dès 1847, quand il quitte Nantes pour continuer ses études à Paris. Il écrit des pièces, des livrets, des nouvelles et surtout, pénètre dans les salons littéraires. Le théâtre n'est donc pas pour lui un genre étranger². Le dévoilement fait l'objet, dans certains romans, de scènes qui révèlent les marques de l'écriture dramatique. Le *dire* et le *voir* dessinent donc dans la narration le motif du dévoilement. Les méchants sont bien imprudents, qui complotent entre eux sans craindre que leur conversation soit entendue. Le procédé théâtral du personnage *entendant* caché dans les coulisses est alors utilisé³. Ainsi Zermah, retenue prisonnière avec la petite Dy dans la cabane de Texar, entend, dans la pièce contiguë, le dialogue de deux voix absolument identiques ; l'existence d'un jumeau de Texar lui est alors dévoilée⁴. Des conciliabules sont surpris ainsi dans *Claudius Bombarnac* entre Faruskiar et sa bande, dans *Bourses de voyage* entre deux des pirates de Markel et dans *César Cascabel*, quand la jeune Kayette surprend un conciliabule entre Ortik, Kirschef et leurs complices extérieurs ; un double secret est alors dévoilé au lecteur : le plan des assassins et l'identité de M. Serge, qui se nomme le comte Narkine, un exilé politique russe. Au choix du *lieu*, du *décor*, Jules Verne apporte un soin particulier ; l'espace imaginaire théâtral n'est pas indifférent au XIX^e siècle, comme le souligne, en 1827, Victor Hugo dans sa célèbre *Préface de Cromwell* :

¹ Jules VERNE, *Les Frères Kip*, *op. cit.*, p. 451 (II, 15). Le phénomène de l'empreinte rétinienne est exploité dans une nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir* (dans : Auguste de VILLIERS de L'ISLE-ADAM, *Tribulat Bonhomet*, 1867, Paris, Éditions Absalon, 2007)

² Il occupera, de 1852 à 1854, les fonctions de secrétaire du Théâtre lyrique dont le directeur était Jules Sevestre.

³ On peut rappeler ces exemples, parmi les plus connus, comme Ariel dans *La Tempête* (1611-1612) de Shakespeare (III, 2) ou Ruy Blas dans le drame de Hugo (1838) (III, 1). Jules Verne a eu recours au motif du témoin caché dans certaines de ses pièces, comme *La Conspiration des poudres* (1846) (II, 9 & 10 ; IV, 7,8 & 9) dans *Théâtre inédit*, Paris, Le cherche midi, 2005.

⁴ Jules VERNE, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 319 (II, 12).

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits¹.

L'espace du dévoilement adopte la forme du *tableau* de la dramaturgie auquel correspond un décor particulier. En cet espace doivent se concentrer tous les éléments constitutifs de la crise. Verne choisira donc, pour le dévoilement, suivi du combat, de Saffar et de son homme de main Scarpante, les montagnes de l'Anatolie, creusées de défilés propres aux embuscades². Wilhelm Storitz, méchant invisible mettra lui-même en scène son propre dévoilement public dans deux espaces réunissant un grand nombre de *figurants* et au sein desquels le jeu du regard prend toute son importance ; c'est d'abord la salle de bal à l'hôtel Roderich, lors de la soirée des fiançailles de Marc Vidal et Myra Roderich :

Or, le nouvel orchestre n'avait pas encore préludé, attendant que le capitaine Haralan lui en donnât le signal, lorsque, du côté de la galerie, dont la porte s'entrouvrait sur le jardin, se fit entendre une voix, lointaine encore, d'une sonorité puissante et rude [...]
Les couples, formés pour la première valse, s'étaient arrêtés...On écoutait...Ne s'agissait-il pas d'une surprise ajoutée au programme de la soirée ³?...

Le bal est lui-même spectacle dans le récit et la voix de Wilhelm Storitz (qui entonne un chant prussien, *Le Chant de la haine*, de Georges Harwegh) semble surgir des *coulisses* de cet espace de *spectacle en abyme*. Wilhelm Storitz réitère, plus tard, lors de la messe de mariage, à l'église, autre espace de la focalisation des regards où la *monstration* conduit la séquence narrative. Au moment de la communion, l'hostie est « arrachée » des mains du prêtre et « déchirée », « et les morceaux en sont lancés à travers le chœur⁴ ».

La pièce d'un palais est un décor largement utilisé par le théâtre romantique. Ivan Ogareff a déjà été démasqué comme traître aux yeux du lecteur par l'entremise de Harry Blount et Alcide Jolivet, puis, sous un second masque, celui de Michel Strogoff lui-même, il parvient jusqu'au grand-duc, dans Irkoutsk assiégée. Son but est de faire ouvrir une porte de la ville aux troupes tartares. Dévoilement – et châtiment – se produisent en un espace, une pièce du palais du grand-duc, qui clôt une intrigue exposée en un lieu similaire, le cabinet de travail du czar, au Palais neuf, à Moscou. Deux scènes, l'une où le souverain confie sa mission à Michel Strogoff⁵, la seconde où, devant le frère du czar, sont dévoilées l'identité du traître mort et celle du véritable courrier du czar⁶ ; deux espaces scéniques ouverts sur des hors-scènes illuminés,

¹ Victor HUGO, *Cromwell, Préface*, 1827, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 82.

² Jules VERNE, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*

³ *Id.*, *Le Secret de Wilhem Storitz*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Id.*, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, pp. 10 & sq (I, 1).

⁶ *Ibid.*, pp. 330 & sq (II, 14).

l'un par le bal donné au palais, l'autre par les incendies du siège d'Irkoutsk ; deux portes, l'une qui ouvre à Michel Strogoff les espaces interminables de sa mission, l'autre qui lui livre passage, ainsi qu'au grand-duc, pour châtier, dévoiler le méchant et se faire lui-même reconnaître (*Fig. 7 & 8*). En outre, les scènes décisives des romans prennent souvent place en mer et le pont d'un navire est un espace de dévoilement privilégié¹, un espace clos où se concentrent regards et paroles ; les acteurs de la scène évoluent sur un pont de bois, des *planches*, que limitent verticalement des voiles, des *toiles de décor*, et leurs déplacements, comme celui de Starkos/Sacratif, rappellent les entrées des comédiens². Henry d'Albaret et son équipage viennent d'être vaincus par les pirates :

En même temps, des cris, des vociférations, des hurrahs, éclatèrent de toutes parts. C'étaient les vainqueurs qui hurlaient pour mieux acclamer leur chef :

“ Sacratif !... Sacratif ! ”

Ce chef parut alors au-dessus des bastingages de la corvette. La masse des forbans s'écarta pour lui faire place. Il marcha lentement vers l'arrière, foulant, sans même y prendre garde, les cadavres de ses compagnons. Puis, après avoir monté l'escalier ensanglanté de la dunette, il s'avança vers Henry d'Albaret.

Le commandant de la *Syphanta* put voir enfin celui que la tourbe des pirates venait de saluer de ce nom de Sacratif.

C'était Nicolas Starkos³.

Enfin, l'espace de la scène narrative est un lieu où se développe le discours des personnages et celui-ci laisse apparaître une certaine porosité entre les écritures romanesque et théâtrale ; lisons à ce propos la scène de *Michel Strogoff* entre les deux journalistes et Ogareff, après qu'ils l'ont reconnu :

Harry Blount et Alcide Jolivet, au contraire, le reconnurent parfaitement, et celui-ci dit à mi-voix :

“ Tiens ! Il paraît que le colonel Ogareff et le grossier personnage d'Ichim ne font qu'un ! ”

Puis, il ajouta à l'oreille de son compagnon :

“ Exposez notre affaire, Blount. Vous me rendrez service. Ce colonel russe au milieu d'un camp tartare me dégoûte, et bien que, grâce à lui, ma tête soit encore sur mes épaules, mes yeux se détourneraient avec mépris plutôt que de le regarder en face ! ”

Et cela dit, Alcide Jolivet affecta la plus complète et la plus hautaine indifférence.

Ivan Ogareff comprit-il ce que l'attitude du prisonnier avait d'insultant pour lui ? En tout cas, il n'en laissa rien paraître.

“ Qui êtes-vous, messieurs ? demanda-t-il en russe d'un ton très froid, mais exempt de sa rudesse habituelle.

– Deux correspondants de journaux anglais et français, répondit laconiquement Harry Blount.

– Vous avez sans doute des papiers qui vous permettent d'établir votre identité ?

– Voici des lettres qui nous accréditent en Russie près des chancelleries anglaise et française.”

Ivan Ogareff prit les lettres que lui tendait Harry Blount, et il les lut avec attention. Puis :

“ Vous demandez, dit-il, l'autorisation de suivre nos opérations militaires en Sibérie ?

¹ Il est intéressant de noter que « les premiers machinistes étaient des marins bretons. Les marins qui souhaitaient se sédentariser s'engageaient dans un théâtre ; ils avaient la force et l'agilité nécessaires à la manœuvre des machines » (Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 316)

² C'est aussi sur le pont du Duncan qu'Ayrton sera interrogé et avouera ses crimes (Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*)

³ Jules VERNE, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 504 (14).

– Nous demandons à être libres, voilà tout, répondit sèchement le correspondant anglais.
 – Vous l’êtes, messieurs, répondit Ivan Ogareff, et je serai curieux de lire vos chroniques dans le *Daily-Telegraph*.
 – Monsieur, répliqua Harry Blount avec le flegme le plus imperturbable, c’est six pence le numéro, les frais de poste en sus.”
 Et, là-dessus, Harry Blount se retourna vers son compagnon, qui parut approuver complètement sa réponse¹.

Remarquons l’effacement progressif du discours narratif – qui ne subsiste que sous la forme de notations qui rappellent les didascalies – les apartés et les stichomythies. Verne aura même recours au procédé du *théâtre dans le théâtre* dans *César Cascabel* : dans la ville russe de Perm, les deux traîtres, Ortik et Kirschef prévoient de dénoncer Serge Narkine, déporté russe évadé mais ils ne savent pas qu’il a été entre-temps amnistié et qu’ils ont été eux-mêmes démasqués par la jeune Kayette comme bandits et assassins. Cascabel leur propose de jouer, dans une pantomime le rôle de brigands, ce qu’ils acceptent ; surgit alors sur scène un vrai peloton de Cosaques qui les arrête².

Gérard Genette, dans *Figures III*, évoque justement :

ce privilège massivement accordé à la diction dramatique. Il ne se traduit pas seulement par la canonisation de la tragédie comme genre suprême dans toute la tradition classique, mais aussi, plus subtilement, et bien au-delà du classicisme, dans cette sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique, qui se traduit si bien par l’emploi du mot “scène” pour désigner la forme fondamentale de la tradition romanesque³.

Cette prégnance du voir et du mimétique dans la narration vernienne peut expliquer, en partie, l’intérêt que notre auteur a porté à l’adaptation sur scène de certains de ses romans. En fait, Jules Verne n’a jamais rompu avec le théâtre⁴ et, en collaboration avec l’auteur à succès Adolphe d’Ennery (1811-1899), seront mis en scène, par exemple, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1874), *Les Enfants du capitaine Grant* (1878), *Michel Strogoff* (1880), etc. Il s’agissait de féeries spectaculaires à tableaux, exploitant la profusion des décors, les machineries, la musique, les figurants et ce que nous appelons aujourd’hui « les effets

¹ *Id.*, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, pp. 197-198 (II, 2).

² *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, p. 487 & sq. (II, 14).

³ Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 193.

⁴ L’action d’une de ses pièces « de jeunesse », *Une Promenade en mer*, un vaudeville en un acte, prend place « sur le pont du *Saint-Dustan*, yacht de plaisance de Lord Gray » (Didascalie initiale de *Une Promenade en mer* (1847), dans Jules VERNE, *Théâtre inédit*, *op. cit.*, p.340.

spéciaux¹ ». Ce type d'adaptation à destination d'un large public a été considéré avec une certaine condescendance - pour le moins - par les milieux littéraires de l'époque².



« Va donc, Michel Strogoff !... » (Page 29.)



« Qui a tué cet homme ? » demanda le grand-duc. (Page 333.)

Fig. 7 & 8 : *Michel Strogoff*

Masquée, perfide, faussement amicale puis dévoilée, la méchanceté humaine structure fortement les relations diégétiques reliant les personnages. Mais le Mal peut aussi habiter les divers paysages naturels traversés par les héros.

¹ Attaque de train par les Indiens, accostage d'un navire sur scène, entrée d'un vrai éléphant... On lira utilement à ce propos deux articles parus dans la revue 303 n° 134 (*Revue culturelle des Pays de la Loire*), consacrée à Jules Verne : *L'Appel des images* de Jean Demerliac et *Les Voyages au théâtre* de Philomène Tulenew Galloux.

² Il n'est pas impossible que ces adaptations, en dépit de leur succès et des gains financiers qui s'ensuivent, aient quelque peu contribué – plus que l'étiquette de « romancier pour les enfants » - aux échecs successifs de Verne à l'entrée à l'Académie française.

Chapitre 4 :

« Méchanceté » de la nature ?

Les entreprises des héros verniens, surhommes¹ ou plus proches de l'humain, sont exceptionnelles, extraordinaires. Elles explorent les limites de l'univers géographique, scientifique et technologique connu. Les voyages des personnages de Verne ne s'effectuent presque jamais en France : il faut au héros, et au lecteur, des horizons peu connus, inexplorés². Ces voyages et projets extraordinaires appellent des *obstacles* de mêmes dimensions. « Tout roman d'aventure suppose un adversaire³ », souligne Jean-Yves Tadié. Le roman d'aventures, que ces dernières soient géographiques, historiques, policières ou fantastiques – les romans de Verne accueillant souvent plus d'un sous-genre – implique une *adversité* latente ou déclarée. Une adversité générée par l'espace de la *sauvagerie*, du wilderness, « un état désorienté et sans règles⁴ », tissé d'inattendu et d'insécurité. La sauvagerie habite *une nature* étrange, exotique, que le héros, qu'il soit anglo-saxon ou français, n'est pas toujours prêt à affronter. Les obstacles naturels se multiplieront en fonction de la distance à parcourir : « Il faut donc un obstacle par chapitre, et par étape du voyage... » écrit Jean-Yves Tadié⁵ en évoquant le périple insensé de Michel Strogoff à travers la Sibérie, 5523 kilomètres ! Certaines forêts semblent animées d'une vie agressive :

C'étaient des lianes entremêlées qu'on a pu justement comparer au gréement en désordre d'un navire, certains sarments semblables à des damas recourbés, dont la lame serait garnie de longues épines, des serpents végétaux longs de cinquante ou soixante pieds, qui ont la propriété de se retourner pour piquer le passant de leurs dards aigus⁶.

Le désert est, de même, par nature, un espace de mort, dont la description est parcourue par le lexique de la violence : « La chaleur est accablante. On ne saurait se figurer avec quelle intensité le soleil darde ses rayons. Ce sont des flèches de feu, qui vous percent en mille

¹ Nous incluons dans ce groupe aussi bien les *héros positifs* que ceux dont la démesure conduit à la transgression et/ou à la folie (et dont nous parlerons plus loin) mais qui ne s'apparentent pas au type du *méchant* proprement dit.

² Il faut rappeler que les jeunes gens lecteurs de Jules Verne voyageaient très peu au XIX^e siècle. Le récit de voyage, réel ou fictionnel, représentait le seul *medium* pour découvrir le monde.

³ Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde ! Jules Verne*. Paris, Gallimard, 2005, p. 53.

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 254.

⁵ Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 81.

⁶ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 219 (II, 3.)

places¹. » Mais les lieux mythiques qui peuvent se révéler hostiles, parcourus par de nombreux personnages de Verne sont les mers et les pôles.

1. La mer

L'espace maritime est omniprésent dans l'univers romanesque vernien, plus de trente titres mettent en scène un ou plusieurs déplacements à la surface des mers et des océans². Les *forces neptuniennes*, comme notre auteur aime à qualifier cet univers, offrent généralement, au seuil du voyage, un visage souriant, celui de l'appareillage prometteur vers de paisibles horizons ; la ligne droite et l'harmonie du blanc et du bleu composent le tableau des auspices heureux :

Le *Chancellor* est un rapide marcheur, qui rendrait sans peine les perroquets à plus d'un navire de même taille, et, depuis que la brise a fraîchi, un long sillage, nettement tracé, s'étend à perte de vue à l'arrière. On dirait une longue dentelle blanche, étendue sur la mer comme sur un fond bleu³.

La mer est l'élément primordial, chanté par le capitaine Nemo, source de vie, environnement accueillant et nourricier :

La mer est tout ! Elle couvre les sept dixièmes du globe terrestre. Son souffle est pur et sain. C'est l'immense désert où l'homme n'est jamais seul, car il sent frémir la vie à ses côtés. La mer n'est que le véhicule d'une surnaturelle et prodigieuse existence ; elle n'est que mouvement et amour ; c'est l'infini vivant, comme l'a dit un de vos poètes⁴.

Elle fournit à l'équipage du *Nautilus* toute sa nourriture, la matière de ses vêtements et même l'énergie du submersible : « j'ai voulu ne demander qu'à la mer elle-même les moyens de produire mon électricité⁵. »

Or, Poséidon peut faire souffler des vents favorables mais aussi déclencher, de son trident, la tempête, motif topique vernien qui modifie les termes de la personnification, et l'élément marin devient alors une *déité hostile* dont John Mangles « redoute particulièrement

¹ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p.381 (II, 10).

² Nous incluons la traversée d'une mer intérieure, sur un radeau, des trois personnages du *Voyage au centre de la Terre* et l'errance en mer arctique des personnages du *Pays des fourrures*, réfugiés sur une plaque de glace.

³ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.*, p. 7 (4).

⁴ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 94 (I, 10).

⁵ *Ibid.*, p. 108 (I, 12).

les colères¹ » et les « lames monstrueuses² ». Jules Verne actualise ainsi l'imaginaire mythologique lié à l'espace géographique maritime, « le grand gouffre des mers, ses terreurs, ses dangers³ » que le marin du XIX^e siècle affronte comme Jason :

Et là, voici qu'une vague, semblable à un mont escarpé, se dresse en face du navire, comme si elle voulait s'y précipiter ; et toujours elle s'élève jusque par-dessus les nuages. On croirait impossible d'échapper à un destin funeste : car elle menace en plein le milieu du navire, le vague impétueuse, la vague immense⁴.

La peinture allégorique de la mer conduit naturellement au topos du *nauffrage* qui brise la ligne de la route, tracée par le marin sur *la carte*, « la mémoire de l'œil⁵ » ; le vaisseau s'écarte alors de cette ligne du visible et du savoir pour entrer dans le monde de l'inattendu, de l'imprévisible et de la mort : « Alors une crainte affreuse les saisit tous ; car, au-dessus de leur tête, inévitable, était la mort⁶. » Le naufrage, comme le démontre Michel Serres à propos du *Chancellor*, suit fatalement une succession d'*équilibres*, puis de *déséquilibres* et de *dérives*⁷ qui se conclut, selon Laurence Sudret, par « l'appropriation de l'artifice humain par l'engloutissement⁸ ». Le topos du mal par l'engloutissement se prolonge dans les fonds marins qui offrent aux passagers du *Nautilus* l'image d'une nécropole de navires :

Lorsque le *Nautilus* passait entre eux et les enveloppait de ses nappes électriques, il semblait que ces navires allaient le saluer de leur pavillon et lui envoyer leur numéro d'ordre ! Mais non, rien que le silence et la mort sur ce champ des catastrophes⁹ !

Pour Simone Vierne, « l'océan est aussi un redoutable adversaire, et, en ce sens, il rejoint les monstres mortels¹⁰. » Outre les nombreuses tempêtes, c'est dans le spectacle du tourbillon que se réalise la menace funeste de l'élément marin : « Quels mugissements que l'écho répétait à une distance de plusieurs milles ! Quel fracas que celui de ces eaux brisées sur les roches aigües du fond, là où les corps les plus durs se brisent¹¹... »

¹ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 226 (II, 5).

² *Ibid.*, p. 232.

³ HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, Le Livre de poche, 1960 (Traduction de Victor Bérard), p. 115.

⁴ APOLLONIOS DE RHODES, *Les Argonautiques* (250-240 av. J.C.), traduction de H. de La Ville de Mirmont, Bordeaux, G. Gounouilhou, Éditeur et Paris, J. Rouam & Cie Éditeurs, 1892, Chant II, vers 167-177, p. 55.

⁵ Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, l'œil et le ventre, une poétique du sujet*, *op. cit.*, p. 29.

⁶ APOLLONIOS DE RHODES, *Les Argonautiques*, *op. cit.*, vers 528-618, p. 68.

⁷ Michel SERRES, *Jouvenances sur Jules Verne*, Les Editions de Minuit, Collection "Critique", 1974.,

⁸ Laurence SUDRET, *Nature et Artifice dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 141.

⁹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 339 (II, 7).

¹⁰ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 526.

¹¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 526 (II, 22).

2. Les pôles

L'arctique et l'antarctique, les points extrêmes, aimantent certains personnages comme Hatteras, Len Guy ou Dirk Peters et dressent sur leur route des obstacles mortels, dont le « plus grand de tous les dangers, cette menace toujours imminente, le froid¹. » Voyager vers les pôles, c'est *franchir des frontières*, comme l'analyse Isabelle Guillaume : « La traversée d'une frontière représente un moment privilégié du parcours narratif, une expérience liminaire, au sens spatial et figuré de l'expression². » Les voyageurs du *Forward* (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*) et de l'*Halbrane* (*Le Sphinx des Glaces*) devront ainsi dépasser des barrières de glace que le destin mystérieux qui les attend aux points extrêmes, semble vouloir leur opposer :

une banquise continue, impénétrable, infranchissable, s'interposa entre le nord et lui ; la température s'abaissa à dix degrés (- 12° centigrades). Hatteras, le cœur inquiet, chercha vainement un passage, risquant cent fois son navire [...]. La situation du *Forward* devint véritablement périlleuse ; en effet, la mer se refermait derrière lui [...] Une haute banquise, refoulée vers le nord, accourait sur le navire avec la rapidité d'une avalanche³.

Les marins de l'*Halbrane* sont confrontés à la même *agression* de la banquise :

- Oui !... un iceberg, qui a choisi ce moment pour faire la culbute !... En se retournant, il a rencontré l'*Halbrane*, et il l'a enlevée comme une raquette ramasse un volant, et nous voici maintenant échoués à une bonne centaine de pieds au-dessus du niveau de la mer antarctique⁴.

Car le pôle fascine, attire, aime les héros et précipite leur perte : celle d'Hatteras et celle d'Arthur Pym. Dans les deux cas, comme si les points extrêmes exigeaient que leur soient offertes des victimes, est actualisée une séquence sacrificielle : Hatteras veut se précipiter dans le cratère du volcan qui se dresse exactement au pôle Nord, quant à Pym, les rescapés de l'*Halbrane* retrouvent son cadavre momifié fixé pour l'éternité à la paroi du Sphinx des glaces, un gigantesque aimant qui veille dans les mers antarctiques. Cette *volonté de nuire* qui semble animer les glaces des pôles trouve sa contrepartie dans la réaction d'Hatteras qui utilise des explosifs pour les briser. Les frontières à franchir peuvent être, plus simplement, ces lignes géographiques imaginaires, *les parallèles*, qui ponctuent les efforts des navigateurs pour parvenir aux pôles tout en préservant le discours didactique propre au récit vernien. Les îles, les passes et les détroits prolongent le nord du continent américain et forment un véritable

¹ Michel BUTOR, *Essais sur les modernes* (en particulier la partie consacrée à Jules Verne : *Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, pp.35 à 94), *op. cit.*, p. 54.

² Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, *op. cit.*, p. 29.

³ Jules VERNE, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, pp. 176-177 (I, 23).

⁴ *Id.*, *Le Sphinx des Glaces* (1897), Paris, *op. cit.*, p. 261 (II, 7).

labyrinthe où – en l’absence d’une Ariane – seuls les instruments de navigation – et la folie – du capitaine Hatteras peuvent conduire le *Forward*.

L’espace géographique, par ses conditions climatiques et sa flore, incarne une source de souffrances que le héros doit affronter, comme toute incarnation du Mal ; mais, surtout, il est habité par une faune dangereuse, agressive et dévoratrice.

3. *La Bête*

Les paysages génèrent et recèlent des êtres hostiles. La faune, dont la nomenclature et la description s’inscrivent bien sûr dans le programme d’écriture didactique, comprend maintes espèces qui répondent, d’une part, à la représentation, peut-être un peu trop stéréotypée, que les lecteurs du XIX^e siècle se font des contrées exotiques, mais surtout à la peur, et au désir, chez le lecteur, de l’apparition de la Bête, du *monstrum*. En un siècle où les loups disparaissent des forêts françaises, une multitude de carnivores, au détour des pages des romans de Jules Verne, semblent avoir pour unique préoccupation d’attaquer, poursuivre, déchirer et dévorer le héros ! Lions et tigres rôdent et bondissent sur les aventuriers, déclenchant dans l’écriture, le motif du *regard échangé* entre l’homme et la bête, ainsi, lors de l’attaque d’un tigre dans *La Maison à vapeur* : « Je regardais le tigre, je le dévorais des yeux, mon fusil tremblant dans ma main, je l’avoue. [...] Il nous regardait aussi. Son œil de chat flamboyait dans la demi-ombre¹. » ou la rencontre entre Dick Sand et un lion :

Le lion le regardait toujours de ses yeux de chat, rouges et lumineux. [...] Deux minutes s’écoulèrent ainsi. Le lion regardait Dick Sand, et Dick Sand regardait le lion, sans même remuer ses paupières². (*Fig 9*)

Le topos du combat contre *la bête* est donc récurrent et constitue une étape fondatrice, du parcours initiatique en ce qui concerne Dick Sand et de l’accession au statut de héros aux yeux de ses compagnons de route, et, par là-même à ses propres yeux, ainsi que l’explique Isabelle Guillaume,

dans le roman d’aventures, la dimension du geste héroïque est moins éthique qu’esthétique voire narcissique : l’action est bien ce miroir que le héros se tend à lui-même³.

¹ *Id.*, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p.152 (I, 13).

² *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p.360.

³ Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d’aventure depuis L’Île au trésor*, *op. cit.*, p. 212.

Michel Strogoff, fondant ainsi son personnage de surhomme, tue un ours au couteau dès le début de son odyssee¹. Cet ours peut être considéré comme le double thériomorphe du traître Ivan Ogareff qui périra à la fin du roman, frappé de la même arme. Pas d'aventure dans les régions circumpolaires sans ses ours blancs qui assiègent le fort Espérance². La bête peut croiser la route de chaque aventurier, quel que soit son mode de locomotion : le ballon *Victoria* est attaqué par une nuée de gypaètes qui en percent l'enveloppe extérieure et ralentissent son vol³. On connaît également le combat épique des passagers du *Nautilus* contre un monstre marin que Conseil, le domestique d'Aronnax associe au mythe scandinave du *Kraken* (nous soulignons) :

un calmar de dimensions colossales, ayant huit mètres de longueur [...] Il regardait de ses énormes yeux fixes à teintes glauques. Ses huit bras, ou plutôt ses huit pieds, implantés sur sa tête [...] se tordaient comme la chevelure des furies.⁴

L'éléphant d'acier de *La Maison à vapeur* est attaqué et endommagé par une harde de ses « congénères »⁵. Une harde de ces pachydermes piétine le Portugais Urdax au début du *Village aérien*⁶. Les animaux dangereux attaquent aussi en meutes, tels les loups. Cet archétype du fauve dévorant des contes de fées qui a fait frémir tous les jeunes lecteurs de Verne pourchasse Robert Grant dans la pampa argentine⁷, Wladimir Yanof dans les plaines glacées de Livonie⁸ et assiège la roulotte de César Cascabel dans les monts Oural⁹. P'tit Bonhomme l'affronte pour sauver la petite Jenny. Pour achever cet aperçu du bestiaire agressif de Jules Verne, mentionnons un topos affectueux par notre écrivain : celui du *troupeau en marche* et qui menace souvent d'écraser les héros sur son passage ; des bisons qui forcent le train de Phileas Fogg à s'arrêter¹⁰, des moutons australiens, dans *Mistress Branican*¹¹, et, « troupeau » atypique, d'innombrables tortues dans *Le Superbe Orénoque* :

C'était comme une immense surface d'écailles, couvrant plusieurs kilomètres carrés, qui se déplaçait.

Or, sur cette surface mouvante, s'agitaient nombre d'animaux, lesquels, pour éviter d'être écrasés, avaient dû y chercher refuge. Là, surpris par cette invasion à travers les llanos, couraient et gambadaient une troupe de singes hurleurs¹²...

¹ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, op. cit., p.108 (I, 11).

² Id., *Le Pays des fourrures*, op. cit., chap. XXI.

³ Id., *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p. 188 & sq. (32).

⁴ Id., *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 477 (II, 18).

⁵ Id., *La Maison à vapeur*, op. cit., pp. 287 & sq (II, 7).

⁶ *Le Village aérien*, 1901, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1979, p. 42 (3).

⁷ Id., *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., pp. 127 & sq (I, 19).

⁸ Id., *Un Drame en Livonie*, op. cit., (I).

⁹ Id., *César Cascabel*, op. cit., p. 418 & sq. (II, 10).

¹⁰ Id., *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., pp. 178 & sq (26).

¹¹ Id., *Mistress Branican*, op. cit., pp. 335 & sq (II, 7).

¹² Id., *Le Superbe Orénoque*, op. cit., pp. 68 & sq. (I, 8).

Une faune sauvage résolument agressive, donc ; griffes, dents, cornes et défenses. Mais la violence animale n'est-elle pas l'anamorphose de celle qui oppose les personnages ? Thierry Santurenne relève que « la nature contribue en ses aspects les plus divers à l'évocation romanesque de cette violence inhérente à l'humanité¹. » et souligne plus loin

le rôle joué par le tigre dans le roman [*La Maison à vapeur*], à la fois comme double de Nana Sahib et, en tant que créature à la fois agressive et traquée, comme l'incarnation du violent conflit opposant les deux ennemis².

Dans ce même roman, l'affrontement final entre Munro et ses compagnons d'une part et Nana Sahib et ses partisans d'autre part est préfiguré par cette séquence étrange dans laquelle les voyageurs de l'éléphant d'acier, attaqués par les fauves capturés précédemment par le naturaliste Van Guitt, sont forcés de se réfugier dans les cages d'où tigres et panthères s'étaient échappés³.



Le lion regardait Dick Sand. (Page 360.)

Fig 9 : Un Capitaine de quinze ans

Cette hypothèse interprétative peut éclairer d'autres scènes d'agression comme l'invasion de la gigantesque *Standard Island* par des fauves et autres caïmans⁴ qui préfigure celle des tribus indigènes menées par le pirate Sarol et aussi – et surtout – la destruction insensée de l'île provoquée par les dissensions entre les propriétaires milliardaires⁵. L'attaque du *Nautilus* par le calmar géant précède l'engloutissement d'un vaisseau anglais, éperonné par le sous-marin. La méchanceté de la Bête ne serait donc que le prolongement, l'émanation de celle,

¹ Thierry SANTURENNE, *Voyages imaginaires, violence réelle. Pour une approche anthropologique des romans de Jules Verne*, dans *Jules Verne entre Science et Mythe*, revue IRIS, numéro 28, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Grenoble III, 2005, p. 89.

² *Ibid.*, p. 97.

³ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, pp. 244-260 (II, 5).

⁴ Invasion que les responsables américains de l'île artificielle imputent aux Anglais !

⁵ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, Chap. VI-VII & XI-XIV.

plus redoutable, de *l'humanité* ; ce qu'évoque Herman Melville à propos de son célèbre cachalot blanc : « même dans une bête muette, l'instinct est révélé du démonisme du monde¹. »

Le Mal, issu d'une nature souvent hostile ou adoptant les traits de ses multiples figurations humaines, est assurément un des « matériaux » indispensables au tissage de la trame narrative d'une majorité de récits verniens. Les héros ne peuvent partir à la recherche du père absent, du « point suprême » (Michel Butor), du mystère, de la juste vengeance ou... d'eux-mêmes, sans que surgissent sur leur route, presque mécaniquement, ceux que Jacques Pezeu-Massabuau range sous les étiquettes de « bons à rien – orgueilleux et mégalomanes – calculateurs et hypocrites – avarés – voleurs et pirates – traîtres – assassins² ». *Presque mécaniquement*, car ces personnages de la nuisance ne semblent animés que de la volonté de faire mal, tels certains robots que déploiera un peu plus tard le genre de la science-fiction. La *privation* dont nous avons parlé à leur propos révèle brutalement les confins qui séparent les créatures du Bien de celles du Mal, les premières ayant un passé et un avenir, pouvant aimer et être aimées et croyant en un dieu autre que l'or ; les secondes condamnées à la haine et la solitude, telles les créatures qui partagent le destin du Satan de Milton : « (le) CHAOS [...]. La Rumeur, et le Hasard, et le Tumulte, et la Confusion toute brouillée, et la Discorde aux mille bouches différentes³. » Cette vision antithétique de l'univers romanesque s'appuie, selon Jacques Pezeu-Massabuau qui analyse l'ensemble du personnel romanesque vernien, sur l'opposition Strogoff-Schultze :

une stature exceptionnelle dans le bien comme dans le mal : [...] tous deux paraissent immobilisés dans le temps et l'espace, sortes d'effigies de la perfection et de la perversion, également incapables d'hésitation dans leur comportement⁴.

Aux yeux du jeune lecteur de Verne, le méchant a été, est et finira méchant. Le destin d'Ayrton, exception singulière à cette construction programmatique du personnage suscitera évidemment un questionnement particulier. Mais cette organisation manichéenne du monde des personnages pourrait paraître répétitive et engendrer une lecture ou le déceptif naîtrait d'une issue convenue et attendue des affrontements. Or, le Mal moral et ses diverses figurations ne doivent pas voiler la présence dans les territoires de l'imaginaire vernien, d'une empreinte du Mal moins familière que les personnages romanesques et qui se nomme *la souffrance*.

¹ Herman MELVILLE, *Moby Dick* (1851), trad. Lucien Jacques, Joan Smith & Jean Giono, Paris, Gallimard, 1941, p. 253 (XLII).

² Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne, de la fable à la fiction, Une anamorphose du réel, op. cit.*, p.98.

³ John MILTON, *Paradise Lost, Le Paradis perdu, op. cit.*, p.92.

⁴ Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne, de la fable à la fiction, Une anamorphose du réel, op. cit.*, p. 78.

Troisième partie

Le Mal souffert

Le roman d'aventures peut sembler voué à une réception simplificatrice. Le héros, incarnation du Bien, combat et vainc le Mal, figuré notamment par divers types de méchants : « Seuls les méchants mouraient, se souvient Sartre, – et quelques bons très secondaires dont le décès figurait parmi les faux frais de l'histoire¹. » Le Mal commis, le péché, signale par antithèse au lecteur la nécessité de respecter une morale universelle, comme la décline Kant, ou traduite sur le mode du quotidien par Hetzel-Stahl (*Morale familiale*²). Mais la figuration du Mal dans l'imaginaire de notre auteur peut-elle se réduire à ce personnage protéiforme du scélérat ? La souffrance physique et morale n'est pas l'issue exclusive des activités du méchant et peut être l'effet du « blâme », pour reprendre la désignation de Paul Ricœur, « le jugement de condamnation en vertu duquel l'auteur de l'action est déclaré coupable et mérite d'être puni³. » L'esprit vindicatif qui peut animer la quête du héros est-il alors le reflet de la volonté de faire mal ? Et le premier peut-il échapper à cette altération ressentie par Athos et Dantès⁴ ? Une altération – positive – dont semblent privés les multiples personnages de méchants, combattus puis punis. Le Mal souffert par le méchant puni pourrait, ainsi, demeurer la seule fin du programme narratif, dévoilant une béance de l'enseignement moral. Mais l'exception très signifiante d'Ayrton signale une remise en question du dualisme du personnel romanesque vernien et interroge la possibilité d'une rédemption. Le héros positif souffre, lui aussi, et souvent sans intervention du méchant ; ce Mal souffert – du simple manque, de l'absence, à l'indicible de la perte de l'Autre – peut devenir source du Bien, conduisant au dépassement, inscrit, pour les plus jeunes, dans un parcours initiatique. Verne a pu narrativiser pour ses lecteurs des *acmé*s du Mal souffert, telles que la mort de l'enfant ou l'anthropophagie, porteuses d'une réflexion sur l'humaine condition d'où le recours au spirituel n'est pas absent.

¹ Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, op. cit., p. 63 (I : Lire).

² Cf. *supra*, I, 3, 2

³ Paul RICŒUR, *Le Mal*, op. cit., p. 22.

⁴ Cf. *supra* I, 1, 3

Chapitre 1

Le châtement du méchant :

le Mal souffert comme rétribution du Mal commis

Il faut que le méchant soit éliminé, ou, tout au moins, puni. La juste sanction est un épisode attendu par le lecteur du roman d'aventures qui n'admet pas l'incomplétude. Le héros retrouve un équilibre social et affectif, Edward et Helena Glenarvan regagnent Malcolm-Castle, en Ecosse¹, Dick Sand termine ses études hydrographiques², P'tit Bonhomme retrouve les Mac Carthy³, etc. Cet équilibre ne saurait, potentiellement, être remis en cause par le retour néfaste du méchant et l'élimination de ce dernier doit être un problème réglé, tant pour les personnages que pour le lecteur. Le châtement est ainsi institué comme la conclusion logique et nécessaire du combat du Bien contre le Mal et s'inscrit bien plus dans la cohérence logique du récit d'aventures que dans une *mimesis* qui convoquerait le fonctionnement judiciaire et punitif du monde réel. Comme l'analyse Matthieu Letourneux,

Dans le roman d'aventures, la seule justice fiable est la transcendance – non pas de Dieu, mais celle de l'auteur – qui veut que le Bien triomphe toujours du Mal (c'est-à-dire que le héros sorte vainqueur). C'est fonder implicitement la construction du récit sur une autre transcendance, celle du genre⁴.

Cette nécessité logique explique la rareté, dans l'ensemble du corpus, des méchants qui échappent à toute punition. Dans *Claudius Bombarnac*, le traître Faruskiar disparaît après le sabotage de la voie ferrée qui devait provoquer le déraillement du *Grand Transasiatique* : « Sans doute, l'illustre bandit, [...], continue sa fructueuse carrière au sein des provinces mongoles⁵. » L'auteur se débarrasse ici d'un méchant qui, sinon, aurait ralenti l'issue romantique de ce récit de voyage humoristique : les retrouvailles à Pékin du jeune passager clandestin Kinko et de sa fiancée Zinca. Des trois scélérats des *Frères Kip*, Flig Balt, Len Cannon et Vin Mod, pirates, assassins et faux témoins, le dernier échappe à la capture par un aviso anglais et « l'on ignorait ce qu'il était devenu⁶. » Quant au marin mutin Borupt, dans

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit.

² *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, op.cit.

³ *Id.*, *P'tit Bonhomme*, op. cit.

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 248.

⁵ Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, op. cit., p. 253 (27).

⁶ *Id.*, *Les Frères Kip*, op. cit., p. 459 (II, 16).

Seconde Patrie, on ne le revoit plus après qu'il a abandonné les membres de la famille Zermatt dans une chaloupe, en plein océan Indien. Les passagers de la chaloupe maudissent les mutins avant que le navire s'éloigne : « Misérables, [...], vous n'échapperez pas à la justice des hommes !... – Ni à la justice de Dieu ! dit François¹. » Il faut croire, que la première de ces deux justices, tout au moins, ne fut pas très efficace, car le récit, vers la fin, se montre assez éluusif sur le destin des mutins :

Quant à ce qu'était devenu ce navire, si Robert Borupt se livrait à la piraterie sur ces mers mal famées de l'océan Pacifique, [...], on ne devait jamais le savoir, [...], et il n'y a plus lieu de s'en préoccuper².

Il est vrai que, dans cette longue robinsonnade, la rémanence de Borupt comme opposant n'était pas indispensable aux péripéties, les naufragés étant suffisamment accaparés par leur survie après un naufrage puis par la lutte contre des « sauvages ». La mise à l'écart de ces méchants, avant tout châtement, obéit donc aux nécessités de l'économie du récit.

Les motifs littéraires du Mal commis et de la punition – et, bien sûr, les pratiques judiciaires au cours de l'Histoire – renvoient à des fondements mythiques et religieux : le *Code de l'Alliance* dans *L'Exode*³ ou le récit du *Mythe d'Er*, évocation d'un voyage aux Enfers, dans laquelle Socrate révèle que :

Pour tel nombre d'injustices qu'elle avait commises au détriment d'une personne, et pour tel nombre de personnes au détriment de qui elle avait commis l'injustice, chaque âme recevait, pour chaque faute à tour de rôle, dix fois sa punition, et chaque punition durait cent ans [...] afin que la rançon fût le décuple du crime⁴.

Cette proportionnalité du Mal et de son châtement détermine le sort des méchants. Si la majorité d'entre eux connaissent une mort violente, quelques-uns sont « simplement » condamnés à des peines d'emprisonnement : le contrebandier Latzko et ses complices sont envoyés au bagne⁵ ; Saouk, rival malhonnête de Maître Antifer dans sa course au trésor est condamné « à plusieurs années de prison⁶ » ; l'usurier sans cœur, Sandgoïst, ne parvient pas à s'approprier l'auberge de Dame Hansen⁷. Un autre exemple de cette attention scrupuleuse à l'équilibre entre le Mal commis et le Mal souffert comme punition nous est offert par la décision prise par le Kaw-djer à l'encontre des frères Merritt, rebelles à l'autorité du héros sur l'île Hoste et qui

avaient préféré la lutte à main armée [...] en assaillant les magasins dont le pillage eût compromis l'avenir de la colonie.

¹ *Id.*, *Seconde Patrie*, *op. cit.*, p. 306 (20).

² *Ibid.*, p. 483 (32).

³ BIBLE de Jérusalem, *L'Exode*, *Le Code de l'Alliance*, Paris, CERF, 1988, 21, 12-26, pp. 106-107.

⁴ PLATON, *La République*, traduction de Robert Bacou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 380.

⁵ Jules VERNE, *Le Beau Danube jaune*, 1908, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 298 (16).

⁶ *Id.*, *Mirifiques Aventures de Maître Antifer*, *op. cit.*, p. 320 (II, 15).

⁷ *Id.*, *Un Billet de loterie*, *op. cit.*

Le Kaw-djer, ayant fait appel à tous les hommes d'ordre, la rébellion fut domptée presque sans effusion de sang¹.

Le héros invoque l'absence de réel système législatif au sein de la colonie :

Constituer une sorte de tribunal, un jury nommé par le sort, faire comparaître les coupables devant lui, attendre le verdict et l'exécuter, cela fut rejeté de son esprit dès le principe².

L'absence de lois conduit alors à une absence de réelle punition, hors le bannissement :

« Il faut qu'ils soient chassés de l'île, et qu'ils ne puissent jamais y remettre les pieds³ !... »

Remarquons qu'aucun des personnages cités ci-dessus, Latzko, Saouk, Sandgoïst ou les frères Merritt, ne s'est rendu coupable de meurtre. Ce n'est pas le cas de la majorité des autres méchants qui ne jouissent pas de la même impunité, et la nature du châtement épouse l'intensité dramatique et le cadre spatial de l'imaginaire romanesque de Verne.

1. Que les meurtriers périssent...

L'imaginaire de l'aventure, en particulier celui qui régit les récits de notre auteur, échappe à la logique de l'univers quotidien, fondée sur des rapports sociaux codifiés. Celui qui enfonce les lois est l'objet d'une imputation et d'une condamnation. Les règles régissant l'espace de référence peuvent se voir effacées par l'affrontement des héros du Bien et des créatures du Mal, car, selon Matthieu Letourneux,

Il existe une « extraterritorialité de l'aventure » : pour devenir aventure, une série d'événements doit être détachée du flux temporel ; ils ne doivent pas être pensés en fonction de leur place dans la causalité générale, mais isolés en un ensemble possédant sa cohérence propre⁴.

Le méchant, créature de la « sauvagerie », celle de l'espace géographique comme celle de l'âme, doit donc périr pour que la narration de l'aventure reçoive son accomplissement.

Batailles

Comme elle est souvent entourée de complices, d'une bande, la fin de la créature du Mal s'accomplit dans le climax d'un combat qui réunit, telle la scène de dénouement d'une tragédie classique ou d'un drame romantique, tous les personnages. La construction de l'espace,

¹ *Id.*, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 286 (14).

² *Ibid.*, p. 287 (14).

³ *Ibid.*, p. 288 (14).

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 39.

comme dans les scènes de dévoilement, souligne l'intensité d'un affrontement attendu par le lecteur. L'élimination d'un méchant de premier plan obéit à une contrainte : protéger la vie d'un héros positif ou d'un de ses partisans ou éviter une défaite : Sarol le pirate est ainsi abattu par le roi de Malécarlie devant l'hôtel de ville de Standard-Island « à l'instant où l'une des portes va livrer passage aux assaillants¹... » ; Walston est abattu par Jacques alors qu'il voulait emporter ce dernier comme otage² ; Alfaniz/Jorrès tombe sous la balle du père Esperante/Colonel de Kermor alors qu'il visait Jeanne de Kermor³ ; Scarpante tombe, mortellement atteint, alors qu'il enlève Amasia⁴, etc. La narration peut déléguer ce rôle de vengeur justicier à un personnage secondaire, comme si le scélérat n'était pas digne de périr de la main du héros : Hunter est abattu, alors que, blessé, il fuit l'explosion du Volcan d'or, par le guide indien Neluto (nous soulignons) :

En ce moment, une détonation retentit. C'était Neluto qui venait de faire feu *avant qu'on n'eût pu l'en empêcher*...
Hunter, atteint à la poitrine, fit un bond, roula de roches en roches, et vint s'écraser au pied du Golden Mount⁵.

La personnalité des héros du roman, Ben Raddle et Summy Skim, n'est donc pas voilée par l'élimination expéditive d'un scélérat alors blessé et sans défense... La dépréciation de la figure du méchant peut trouver sa finitude dans le choix du justicier. Le fourbe et lâche Len Burker, dans *Mistress Branican*, vient de poignarder sa propre épouse, Jane, et n'est pas mis hors d'état de nuire par l'héroïne éponyme (Dolly Branican est une femme et ses semblables ne jouent pas du pistolet dans les romans verniens⁶ !), ni par son époux John, tout juste retrouvé et désarmé, mais par Jos Meritt, un « original » anglais, « un de ces inoffensifs maniaques⁷ » collectionneur de chapeaux historiques. Cet *analogon* de Paganel, porteur du registre comique du roman, cherche en plein désert australien « le chapeau que portait Sa Gracieuse Majesté lors de sa visite au roi Louis-Philippe en 1845⁸. » Enfin, ce n'est pas l'officier français Henry d'Albaret, fiancé d'Hadjine Elizundo, qui abat Sacratif/Starkos d'un coup de hache mais Xaris, le fidèle domestique de la jeune fille⁹.

¹ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 444 (II, 11).

² *Id.*, *Deux Ans de vacances*, *op. cit.*, p. 484 (28).

³ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 238 (II, 12).

⁴ *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, p. 446 (II, 13).

⁵ *Id.*, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 493 (II, 13).

⁶ A l'exception de la noble Kurde Saraboul, une maîtresse femme, qui se joint, avec son frère Yanar, aux compagnons de Kériban et force l'ami du têtù, Van Mitten, à se fiancer avec elle. Elle n'est assurément pas un parangon de la féminité...

⁷ Jules VERNE, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 268 (II, 3).

⁸ *Ibid.*, p. 461 (II, 16).

⁹ *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, pp. 510-511 (15).

Combats singuliers

Tous les héros de premier plan ne passent pas ainsi au second quand il s'agit de faire justice et tous les méchants ne périssent pas lors d'une bataille. Jules Verne choisit souvent de satisfaire l'attente du lecteur en mettant en scène l'élimination du méchant par le seul héros, principale incarnation du Bien. Le combat singulier, dont l'issue n'est pas douteuse, est l'occasion pour le personnage de déployer, une dernière fois, ses qualités physiques et morales, sa science du combat et son courage. Le motif du duel parsème la production romanesque du XIX^e siècle, notamment les œuvres appartenant au sous-genre du roman historique ; de nobles jeunes gens se rencontrent pour les motifs les plus divers et, imperturbables, font assaut de politesse et de générosité avant d'autres assauts quelquefois mortels. Mérimée¹ (*Chronique du règne de Charles IX*,) et surtout Dumas, nous ont laissé des récits de duels archétypaux, comme celui, triple et avorté, qui fonde l'amitié des quatre héros de la trilogie des Mousquetaires (*Les trois Mousquetaires*, 1844, chapitre V), ou bien, au chapitre CIII du troisième volet de cette trilogie, *Le Vicomte de Bragelonne* (1848), le combat qui oppose, sur une bande de sable entourée par la marée montante, Buckingham et de Wardes. Duel atypique, les pieds dans l'eau et au crépuscule (et non pas au petit matin, comme il est d'usage) qui annoncerait un appauvrissement de ce motif, un effacement de sa composante héroïque dans les romans à venir ? A l'extérieur du sous-genre historique, l'épisode du duel de Julien Sorel est pour le moins décevant : « Le duel fut fini en un instant : Julien eut une balle dans le bras² » ; *La Peau de chagrin* de Balzac nous offre une scène de duel, où le fantastique et l'inévitable issue mortelle dépouillent Raphaël de Valentin du « panache » chanté plus tard par Rostand³. La blessure reçue par Lucien de Rubempré est sans gravité⁴. Les romanesques réalistes et naturalistes confirment la banalisation du duel littéraire, reflet de celle de la pratique sociale en France à cette époque ; les rencontres sont toujours aussi codifiées (témoins, espace discret, présence du médecin...),

mais la plupart des responsables des combats s'attachaient, sans trop le dire, à réduire le danger. Tout se passait comme si, incapables de supprimer la pratique, ils tâchaient de la vider le plus possible de cet absolu : la mort.⁵

Les anti-héros de Flaubert et Maupassant sont impliqués dans des parodies de duels d'honneur : l'adversaire de Frédéric Moreau s'évanouit⁶, Duroy et son adversaire se ratent,

¹ Prosper MÉRIMÉE, *Chronique du règne de Charles IX*, 1829, Paris, Librairie Générale Française, 1969.

² STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 297 (II, 6).

³ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin* (1831), Paris, Librairie nouvelle, 1873, pp. 279-284 (*L'Agonie*).

⁴ *Id.*, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 445.

⁵ Jean-Noël JEANNENEY, *Le Duel. Une passion française. 1789-1914*, Paris, Perrin, 2000, p. 26.

⁶ Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, Le Livre de Poche, 1983, pp. 268-269 (4).

« Ils avaient tiré tous les deux, c'était fini¹ ». L'angoisse de Signoles, dans la nouvelle *Un Lâche*, le conduit au suicide².

Les combats singuliers des fictions de Verne ont peu de points communs avec les duels sanglants des romans ou drames historiques de Mérimée, Dumas, Féval, etc., ni avec les simulacres romanesques de la seconde partie du XIX^e siècle. Seules deux péripéties rappellent quelque peu les exemples ci-dessus mentionnés : Phileas Fogg et un « Yankee » brutal se provoquent et s'appêtent à régler leur différend au pistolet dans un wagon américain quand ils sont interrompus par une attaque d'Indiens sioux³ ; Harry T. Kymbale et le commodore Urrican s'affrontent, toujours au pistolet (nous sommes aux États-Unis), de la passerelle arrière de deux trains qui se croisent⁴. Deux « duels » aux prémices codifiées mais que la poétique de l'extraordinaire réécrit selon la réception convenue d'une Amérique de l'extravagance et du mépris des convenances⁵. Les héros verniens ne sont pas les acteurs d'un code d'honneur social et prescriptif, pourchassés par un cardinal ministre impitoyable ; ils ne s'apparentent pas non plus aux personnages séducteurs des salons du XIX^e siècle pour certains desquels, comme Frédéric Moreau, le duel semble une étape inévitable du parcours initiatique ou professionnel, tel Duroy que son « combat » a « fait passer [...] au nombre des chroniqueurs de tête de *La Vie Française*⁶ ». Certaines références au duel traditionnel peuvent intervenir superficiellement ; ainsi Michel Strogoff interpelle-t-il Ogareff : « Défends ta vie ! C'est un duel que je daigne t'offrir ! Mon couteau me suffira contre ton épée⁷ ! »

Le combat singulier, dans les romans de Jules Verne, est un affrontement féroce et sans civilités qui *doit* aboutir à la suppression de la capacité de nuire du méchant. Cette scène topique prend place dans la riche tradition littéraire de réécriture de l'archétype mythique de la mise à mort du monstre, du combat d'Héraklès contre « Géryon aux trois têtes⁸ » à celui de Michel contre le Dragon⁹. Cette nécessité engendre une écriture de la violence, aux sonorités dramatiques, que souligne le choix du cadre spatial : une pièce du palais du grand-duc éclairée

¹ Guy de MAUPASSANT, *Bel-Ami* (1885), Paris, Le Livre de Poche, 1971, p. 193 (7).

² *Id.*, *Un Lâche* (1884) dans *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, pp. 113-123.

³ Jules VERNE, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 200 (29).

⁴ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, *op. cit.*, p. 306 (II, 4).

⁵ Rappelons le « duel » programmé entre le capitaine Servadac et le comte Timascheff, lors d'un échange de cartes, pour les beaux yeux de Mme de L... . Cet épisode vaudevillesque qui ouvre le roman *Hector Servadac* fera – heureusement – place, grâce à la comète Gallia, à une incroyable odyssée à travers le système solaire.

⁶ Guy de MAUPASSANT, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 198 (8).

⁷ *Id.*, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 333 (II, 14).

⁸ HÉSIODE, *Théogonie*, *op. cit.*, 288-294, p. 42.

⁹ BIBLE, *Apocalypse*, 12-7.

par le fleuve Angara, enflammé, en hors scène¹, une falaise surplombant l'Amazone², Kazonndé, la cité africaine des trafiquants d'esclaves³ ou les ruines de la demeure de Wilhelm Storitz :

Il ne restait plus que des pans de murailles noircis par les flammes, au pied desquelles gisaient des morceaux de charpente carbonisés, des ferrures tordues, des tas de cendres couronnés de légères fumerolles, des débris de mobilier, et, à la pointe du pignon de droite, la tige de la girouette où se découpaient ces deux lettres : WS⁴.

Investi par la narration d'une fonction de justicier, le héros use, contre le méchant violent, d'une violence physique comparable. Si l'on excepte l'adversaire de Wilhelm Storitz – le capitaine Haralan, un militaire – le couteau, ou la « macheta » (*La Jangada*), sera préférée à l'épée : et, si Benito Garral feint de respecter les codes, il ne s'agit pas d'obtenir réparation mais de tuer :

" Comme il faut que tout ici se passe dans les règles, tu [Manoel Valdez] seras mon témoin !
[...]
– Quant à vous, Fragoso, vous ne me refuserez pas si je vous prie de servir de témoin à cet homme⁵ ?" (*Fig. 10*)

Mais à l'élimination du méchant, l'acte de justice nécessaire⁶, se superpose une tension entre les savoirs des adversaires (et donc ceux du lecteur). L'élimination d'Ogareff s'accompagne d'une révélation ; le récit de l'arrivée de Strogoff dans la chambre d'Ogareff est scandé par le rappel obsédant de la cécité du héros qui attribue à celui-ci les traits fantastiques d'une divinité vengeresse, une sorte de « statue du commandeur » :

Ivan Ogareff épiait avec une anxiété visible son étrange adversaire. Ce calme surhumain agissait sur lui. [...] Cette immobilité de l'aveugle le glaçait. [...]... fou de rage et de terreur en face de cette vivante statue⁷,...

Pour Ogareff comme pour Nadia *et comme pour le lecteur*, Strogoff a été aveuglé par le sabre du bourreau tartare. Verne s'autorise d'ailleurs une image – non dépourvue d'ironie – où s'inversent, en négatif, les compétences des adversaires : « l'aveugle saisit le bras du clairvoyant⁸ ». La mise à mort de « l'ogre Ogareff⁹ », dénoue de ce fait la tension générée par le *non-savoir* ; Ogareff *sait* parce qu'il *voit* que Strogoff peut *voir* :

Ces yeux, qui semblaient lire jusqu'au fond de son âme et qui ne voyaient pas, qui ne pouvaient pas voir, ces yeux opéraient sur lui une sorte d'effroyable fascination.

¹ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, op. cit., p. 328 (II, 14). C'est le « naphte », dont les assiégeants ont percé le réservoir, et qui a été enflammé par Ogareff.

² *Id.*, *La Jangada*, op. cit., p. 208 (II, 6).

³ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit.

⁴ *Id.*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 163 (16).

⁵ *Id.*, *La Jangada*, op. cit., p. 211 (II, 6).

⁶ Ogareff menace Nadia, Torrès refuse de renoncer à son chantage et Storitz de révéler ce qu'il a fait de Myra.

⁷ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, op. cit., p. 332 (II, 14).

⁸ *Ibid.*, p. 332 (II, 14).

⁹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 124.

Tout à coup, Ivan Ogareff jeta un cri. Une lumière inattendue s'était faite dans son cerveau.
« Il voit, s'écria-t-il, il voit¹ !... »

Torrès périt sans avouer le secret qui permettrait d'innocenter Joam Garral, mais un incident lors du combat acquerra une valeur essentielle plus tard : « Le coup fut porté en pleine poitrine, mais la pointe de la macheta s'émoussa sur un corps dur, caché sous le poncho de Torrès² ». Le lecteur peut reconnaître le « solide étui de cuivre³ » dans lequel Torrès, à l'incipit, avait rangé le document crypté grâce auquel il devait orienter son chantage. L'Indien Martin Paz tue le métis André Certa qui connaît le secret de l'identité de la jeune Sarah⁴. Quant au combat au sabre qui oppose Wilhelm Storitz au capitaine Haralan, l'invisibilité du premier le pare de tonalités fantastiques qui ne sont pas sans rappeler les romans gothiques, malgré l'explication « scientifique » du phénomène ; le chimiste allemand est devenu « l'être invisible », « un être très vigoureux⁵ » et il détient un savoir que sa mort va transformer en mystère : celui de la disparition de Myra.

Comme le Mal habite chacun de ces méchants, les codes du duel n'interviennent donc fugitivement que pour la forme car il s'agit d'abattre le monstre ; les récits déclinent donc le même motif du geste sacrificiel : « Martin Paz, retournant le poignard contre le métis, le lui plongea tout entier dans le cœur⁶. », « le misérable [Ogareff], atteint au cœur, tomba sans vie sur le sol⁷ », « Dick Sand bondit sur Harris, saisit un coutelas à la ceinture de l'Américain, et il le lui enfonça dans le cœur⁸. », « Un second coup de macheta s'enfonça, cette fois, jusqu'au cœur de l'aventurier⁹.(Fig. 9) », « son sabre a foncé en avant... un cri de douleur retentit... et une masse tombe sur les herbes de la pelouse. Wilhelm Storitz a été touché probablement en pleine poitrine¹⁰... ». L'animalité du méchant est particulièrement signifiée dans *Michel Strogoff*, par les postures d'Ogareff : « ramassé sur lui-même comme un tigre¹¹ », « comme un fauve essayant de rentrer dans son antre¹² ». Simone Vierende souligne cette animalité d'Ogareff :

¹ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, op. cit., pp. 332-333 (II, 14).

² Id., *La Jangada*, op. cit., p. 212 (II, 6).

³ Ibid., p. 6 (I, 1).

⁴ Id., *Martin Paz*, op. cit. Dans cette nouvelle, publiée initialement en 1852 dans le *Musée des familles*, Verne exploite pour la première fois le motif de l'enfant confié ou sauvé peu après sa naissance et qui retrouve son identité et son père – ou sa mère – beaucoup plus tard (Sava Toronthal/Sandorf dans *Mathias Sandorf*, Erik Hersebom/Durrien dans *L'Épave du Cynthia*, Godfrey dans *Mistress Branican*).

⁵ Id., *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 165 (16).

⁶ Id., *Martin Paz*, op. cit., p. 251 (9).

⁷ Id., *Michel Strogoff*, op. cit., p. 333 (II, 14).

⁸ Id., *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit., p. 285 (II, 10).

⁹ Id., *La Jangada*, op. cit., pp. 212-213 (II, 6).

¹⁰ Id., *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 166 (16).

¹¹ Id., *Michel Strogoff*, op. cit., p. 332 (II, 14).

¹² Ibid., p. 333 (I, 14).

Strogoff « est vainqueur du monstre, [...] contre l'épée d'Ogareff, il emploie le *couteau*, celui qui lui avait servi dans la première scène de lutte contre la Bête, l'ours dans l'Oural¹. »

La victoire des forces du Bien sur celles du Mal convoque, dans le roman, le Mal souffert par le méchant comme rétribution du Mal commis ; cette victoire peut donc trouver sa traduction dans le climax de l'affrontement des deux incarnations antithétiques. Mais si le scélérat adopte parfois les traits de l'animal, ce dernier peut être investi de la fonction punitive.

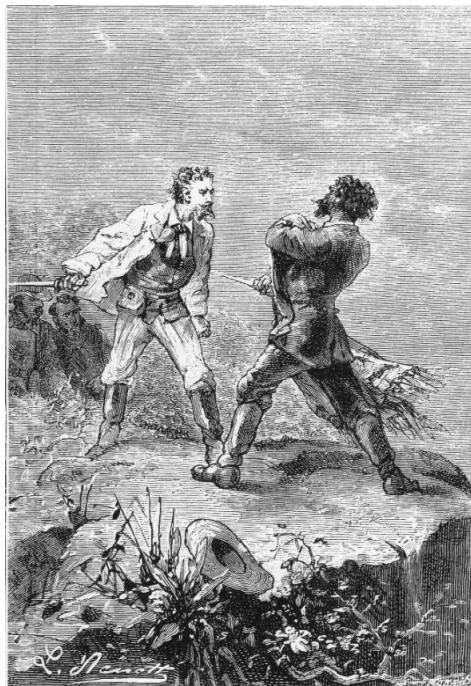


Fig. 10 : La Jangada (On remarquera, sur cette illustration de Benett, l'opposition du sombre et du clair qui caractérise le dessin des deux adversaires, Benito et Torrès)

La bête contre la bête humaine

Les châtements infligés par les animaux ne sont pas très nombreux, mais leur figuration narrative est source de sens pour le roman. Comme pour les combats singuliers, l'attaque de l'animal doit inspirer un certain effroi, ce qui détermine le réalisme du récit. Dans *Un hivernage dans les glaces*, « un ours gigantesque » s'attaque au rival-traître Vasling : « l'animal [...] refermant (ses pattes) avec force dans une suprême agonie, tomba en entraînant le misérable

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 126.

André Vasling, dont le cadavre fut broyé sous lui¹. » Même violence dans le récit de la mort du scélérat James Hilton dans *L'Étoile du Sud*, lequel s'avance imprudemment près du corps d'un éléphant qu'il croit avoir tué d'une balle explosive :

Il n'y eut pas longtemps à attendre l'horrible mais inévitable épilogue de cette scène. En effet, à peine James Hilton fut-il arrivé près de l'éléphant, qu'il se pencha sur son étrier, et, par dérision, essaya de lui relever une de ses énormes oreilles. Mais l'animal, d'un mouvement subit, redressant sa trompe, l'abattit sur l'imprudent chasseur, lui cassa la colonne vertébrale et lui broya la tête [...]. James Hilton ne put que pousser un dernier cri. En trois secondes, il n'était plus qu'un amas de chairs sanglantes²...

La mort infligée par la bête ne peut être réduite à une simple péripétie, un accident. L'animal est ici *justicier* : Vasling, avant d'être tué par l'ours avait tiré sur Louis Cornbutte bien que ce dernier l'eût sauvé des griffes d'un autre fauve. James Hilton et son complice Pantalacci avaient provoqué la fureur de l'éléphant en espérant que l'animal tuerait le héros Cyprien Méré, dont ils avaient déchargé l'arme. Dans un autre roman, *L'Invasion de la mer*, le chien Coupe-à-cœur étrangle Mezaki, le faux-guide qui avait permis la capture de ses maîtres par le rebelle Hadjar. Les personnages, comme le narrateur, n'hésitent pas à attribuer à ces animaux une fonction de justice *divine* ; ainsi, un des compagnons de Louis Cornbutte, exprime-t-il sa « reconnaissance » aux ours : « on peut dire que, sans ces bêtes-là, nous étions perdus ! Vraiment ! ils sont venus à notre secours ! Remercions donc la Providence³ ! » Cette Providence est convoquée plus précisément par le récit de la mort de Negoro, tué par le chien Dingo dans *Un Capitaine de quinze ans* : l'union des deux destins, celui de l'assassin trafiquant d'esclaves Negoro et du chien Dingo, offre au roman une dimension surnaturelle. Deux années auparavant, en Afrique, Negoro a assassiné et volé le maître du chien, Samuel Vernon, auquel il servait de guide ; le meurtrier et l'animal se retrouvent incidemment sur le navire de Dick Sand et le second, toujours menaçant envers le Portugais, s'obstine à composer les initiales SV avec des cubes illustrés. A l'issue de leur lutte contre les trafiquants, Dick Sand et ses compagnons trouvent l'endroit précis où Samuel Vernon a été tué :

Dick Sand montrait au fond de la hutte le tronc dénudé du sycamore. Là apparaissaient deux grandes lettres rouges, presque effacées déjà, mais qu'on pouvait distinguer encore. Dingo avait posé sa patte droite sur l'arbre, et il semblait les indiquer... « S.V. ! s'écria Dick Sand. Ces lettres que Dingo a reconnues entre toutes ! Ces initiales qu'il porte sur son collier⁴ !... »

¹ Jules VERNE, *Un Hivernage dans les glaces*, op. cit., p. 243 (15).

² *Id.*, *L'Étoile du Sud*, op. cit., p. 161 (15).

³ *Id.*, *Un Hivernage dans les glaces*, op. cit., p. 244 (15).

⁴ *Ibid.*, p. 369.

Negoro, dès que Dingo l'a retrouvé à bord du *Pilgrim*, est donc marqué par une vengeance appelée au seuil de la mort par sa victime. Dingo, tout au long du roman, est animé d'une volonté vindicative nourrie du Mal souffert : « Il semblait plutôt triste¹ » ; « ce bel animal, qui, resté peu sociable, semblait toujours regretter quelque ancien maître dont il aurait été violemment séparé² », comme si l'âme même de son maître l'habitait ; l'acte de justice à l'encontre de Negoro, venu récupérer son butin sur le lieu du meurtre, lui revient de droit, selon la logique du récit :

Dingo, le dépistant, lui sauta à la gorge. Le misérable, surpris, avait tiré son coutelas et frappé le chien, [...]. Le Portugais ne donnait plus signe de vie, frappé, on peut le dire, par la justice divine, et sur le lieu même où le crime avait été commis. Mais le fidèle chien avait reçu un coup mortel, et, se traînant jusqu'à la hutte, il vint mourir là où était mort Samuel Vernon. [...] Dingo, pleuré de tous, fut mis dans la même fosse que son maître³.

Humanisation du chien fidèle et bestialité de l'assassin, l'accomplissement de la quête de ce vengeur canin, s'unit étroitement au parcours initiatique et anti-esclavagiste du jeune capitaine de quinze ans. Il clôt ainsi parfaitement un cycle de la vengeance et, tel un Oreste zoomorphe, de la résorption cathartique du Mal souffert par le châtement.

Si la Providence est quelquefois invoquée, les forces infernales n'interviennent-elles pas sous une forme animale pour punir Annibal Pantalacci dans *L'Étoile du Sud* ? Sa fin est tragiquement singulière : poursuivi par Cyprien Méré et le Chinois Li, Pantalacci s'empêtre dans un « gigantesque filet » tendu pour capturer des oiseaux. Le filet recouvre des milliers de volatiles et « une demi-douzaine de ces énormes gypaètes d'une envergure d'un mètre cinquante⁴ » Le récit semble alors annoncer l'irruption de l'étrangeté dans cette scène : « En ce moment, le vent se mit à souffler avec une extrême furie, courbant tous les arbres du voisinage, comme si quelque effroyable trombe eût passé au ras du sol⁵. » Les oiseaux s'envolent en emportant le filet auquel est accroché Pantalacci :

Soudain, quelques mailles crevèrent sous les efforts du Napolitain. On le vit, un instant, suspendu par les mains, essayer de se reprendre aux cordes du filet... Mais ses mains s'ouvrirent, il lâcha prise, tomba comme une masse, et se brisa sur le sol⁶. (*Fig. 11*)

¹ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 31 (I, 4).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 370. (II, 19) Le roman révèle une anomalie dans sa rédaction : le chien Dingo est nommé ainsi, par le narrateur et les personnages dès sa découverte sur l'épave ; or, c'est son maître assassiné qui l'avait baptisé ainsi et son collier ne portait que les initiales SV. Personne ne pouvait donc savoir qu'il s'appelait Dingo avant de découvrir les restes de Samuel Vernon et son dernier message. La lecture scrutatrice de Hetzel qui avait abrevé Verne de ses demandes de modifications à propos de ce roman, n'avait pas relevé ce détail.

⁴ *Id.*, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 180 (17).

⁵ *Ibid.* C'est Hetzel qui a suggéré cette intervention du vent, arguant de l'impossibilité pour les oiseaux d'emporter en vol un filet qui les recouvre (*Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Tome 3, 1879–1886, *op.cit.*, lettre Hetzel-Verne du 11 juillet 1983, pp. 184-185.) Cette recherche du vraisemblable n'en est pas moins heureuse : le vent semble émaner d'une volonté surnaturelle.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

Rapaces ou démons ? La scène - par ses exagérations - n'est pas sans évoquer la fin du moine Ambrosio dans *Le Moine*, roman de Matthew Gregory Lewis (1796) : le Malin emporte le moine pécheur entre ses griffes et le précipite sur les rocs où, broyé, paralysé, il survit quelques jours pendant que des aigles lui dévorent les yeux¹. *Le Sphinx des Glaces*, monstre mythologique, un énorme roc aimanté, détruit le canot des mutins de l'*Halbrane* dont on retrouve les corps au pied du « colossal aimant », « l'impassible monstre² », tels des victimes expiatoires.



Fig. 11 : L'Étoile du Sud

L'eau et le feu

La nature, les éléments naturels, peuvent être chargés de l'élimination du méchant et la Providence peut toujours être invoquée ; les pirates de *Bourses de voyage* sombrent avec le navire dont ils s'étaient emparés après en avoir massacré l'équipage : « Enfin, l'*Alert*, coulant à pic, disparut dans l'abîme. Dieu avait fait justice de ces pirates de l'*Halifax* échappés à la justice humaine³. » Mais c'est *le feu* qui permet d'effacer les traîtres et les meurtriers de l'espace de la

¹ Matthew Gregory LEWIS, *Le Moine*, (1795) (dans *Romans terrifiants*), traduction de Léon de Wailly, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 401 (12).

² Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, *op. cit.*, p. 361 (II, 15).

³ *Id.*, *Bourses de voyage*, *op. cit.*, p. 422 (II, 13). Le motif du naufrage accueille principalement les parcours des héros positifs.

narration. Le feu, principe souvent bénéfique pour les héros de Verne, celui qui réchauffe les naufragés de l'Île Lincoln ou qui propulse l'obus de la Columbiad, peut servir les forces du Mal, comme à Stahlstadt. Comme le souligne Gaston Bachelard,

Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal¹.

Les volcans sont des sites mythiques qui parsèment les pages des romans de Jules Verne, illuminant de leurs feux les espaces géographiques parcourus par ses personnages, tous les continents, les mers, les pôles et même la surface de la comète Gallia qui emporte ses habitants dans les parages de Jupiter. Le volcan peut châtier. Ainsi, le Golden Mount, tout en vomissant dans l'océan polaire les pépites d'or convoitées par les bons et les méchants, pulvérise-t-il une partie de la bande de Hunter. Cap Matifou précipite le traître Zirone, tel une offrande sacrificielle, dans le cratère de l'Etna². Plus généralement, l'action purificatrice du feu justicier incarne une transcendance mythique ; dans *La Maison à vapeur*, la fin de Nana Sahib, attaché au cou de l'éléphant d'acier, évoque le supplice de Mazeppa, popularisé par Byron, Hugo et Liszt. Le jeune Ukrainien est lié à un cheval « Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines / Et le feu de ses pieds³ ; » Le rebelle indien, lui, périra dans l'explosion de l'éléphant à vapeur qui semble prendre vie dans cet épisode :

Cependant, sous la poussée de la vapeur, le Géant d'Acier, bien qu'abandonné à lui-même, continuait à remonter la rampe ; mais, n'étant plus dirigé, il vint buter contre le talus gauche du chemin, comme un bélier qui veut faire tête, et, s'arrêtant brusquement, il barra presque entièrement la route. [...] les Indous se jetèrent en masse sur le Géant d'Acier, afin de délivrer Nana Sahib. Soudain, un fracas épouvantable, égal aux plus violents coups de tonnerre, secoua les couches d'air avec une indescriptible violence⁴.

Et cette vie, cette *anima* qui paraît habiter l'éléphant d'acier, trouve un écho dans la courte « oraison funèbre » d'un des personnages : « Pauvre géant ! s'écria le capitaine Hod, mort pour nous sauver⁵ ! » L'explosion (une torpille) anéantit le navire et une partie des pirates dans *L'Île mystérieuse*, il s'agit alors de l'action providentielle du *dieu caché* de l'île, le capitaine Nemo (qui abattra plus tard d'autres scélérats de son feu électrique). L'intervention providentielle est suggérée plus fortement dans *Une Ville flottante*. À bord du *Great Eastern*, l'hostilité et les provocations qui surgissent entre Fabian, ancien amoureux d'Ellen, et Drake,

¹ Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard (Collection Folio/Essais), 1949, p. 23.

² Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 357 (III, 7).

³ Victor HUGO, *Mazeppa* (1828), dans *Les Orientales* (1829), Paris, Gallimard, 1966, pp. 155-160.

⁴ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 355 (II, 13).

⁵ *Ibid.*

auquel elle a été mariée de force, aboutissent inévitablement à un duel. Mais Fabian, pour répondre à l'horizon d'attente du lecteur, ne peut raisonnablement tuer le méchant : il ne pourrait ensuite s'unir à Ellen. Les rivaux s'affrontent alors qu'un orage se déchaîne (nous soulignons) :

Son [Drake] épée haute frémissait, avec sa pointe en feu. *On eût dit le glaive de l'archange Michel dans les mains du démon.*

Tout à coup, un éblouissant éclair, une illumination violente enveloppa l'arrière du steam-ship tout entier. [...] L'éclair et le tonnerre n'avaient fait qu'un coup. *Une odeur de soufre se dégageait.* [...] Harry Drake, pétrifié, était resté dans la même position, mais *son visage était noir !*

Le malheureux, provoquant l'éclair de sa pointe, avait-il donc été foudroyé ?

Ellen [...] s'approcha d'Harry Drake, le regard plein d'une *céleste compassion*. [...] Le corps de Drake tomba comme une masse inerte¹.

L'identification de Drake au Mal accompagne la résolution du problème : Drake éliminé par le feu céleste, Ellen peut retrouver Fabian. La jeune femme, devenue folle après son mariage forcé, retrouvera la raison face aux chutes du Niagara. Après le feu salvateur, l'eau purificatrice qui efface. Le feu peut être aussi une arme, « le fulgurateur Roch », qui détruit celui qui veut s'en servir pour faire le Mal, le pirate Ker Karraje et ses complices, terrés dans leur îlot de Back-Cup. Mais ce feu purificateur n'évoque aucune justice divine, il est inspiré par une autre sorte de transcendance, programmée par le titre du roman, *Face au drapeau*. L'inventeur de l'arme, Thomas Roch, va détruire un des navires de guerre qui attaquent Back-Cup :

Un pavillon se déploie à la brise... le pavillon tricolore, dont le bleu, le blanc, le rouge, se détachent lumineusement sur le ciel

Ah !... que se passe-t-il ? [...] A la vue de son pavillon national, Thomas Roch est comme fasciné !... Son bras s'abaisse peu à peu à mesure que ce pavillon monte lentement dans les airs !... Puis il recule... il couvre ses yeux de sa main, comme pour leur cacher les plis de l'étamine aux trois couleurs...

Ciel puissant !... tout sentiment de patriotisme n'est donc pas éteint dans ce cœur ulcéré, puisqu'il bat encore à la vue du drapeau de son pays² !...

Thomas Roch va donc retourner son arme contre les pirates. Cette exaltation patriotique est peu fréquente chez Verne, même dans les dernières pages de *L'Invasion de la mer* qui situe l'action dans les colonies françaises nord-africaines : les eaux du golfe de Gabès envahissent la dépression saharienne pour former une mer intérieure, noyant par la même occasion les cavaliers de l'indépendantiste Hadjar lancés à la poursuite des militaires français :

C'est alors que le capitaine et ses compagnons furent témoins de ce terrible spectacle : cette centaine d'hommes, rejoints par le mascaret au milieu d'un flot d'écume. Puis, tout ce pêle-mêle de cavaliers et de chevaux disparut, et, aux dernières lueurs du crépuscule on ne voyait plus que des cadavres entraînés par l'énorme vague vers l'ouest du Melrir³.

¹ *Id.*, *Une Ville flottante*, *op. cit.*, p. 487 (33).

² *Id.*, *Face au drapeau*, *op. cit.*, p. 535 (17).

³ *Id.*, *L'Invasion de la mer*, *op. cit.*, p.273 (17).

Cette scène, qui peut rappeler le récit biblique du passage de la mer Rouge s'ajoute aux diverses fresques narratives qui relatent la fin des méchants. De la bête au feu ou à l'eau, un souffle semble animer la nature vers la punition, le retour à un équilibre que le méchant avait menacé. L'élimination est, dans la plupart des cas, radicale, surtout si le personnage est un meurtrier, et la vindicte des héros – et du narrateur – semble le poursuivre au-delà de sa disparition.

Ni deuil, ni sépulture

Quel regard le narrateur et les héros portent-ils sur l'adversaire après sa mort ? L'incarnation du Mal une fois éliminée, elle ne peut rester dans les mémoires et l'effacement du personnage du méchant doit s'accomplir totalement. Très souvent, sa présence physique, son cadavre, disparaît : celui de Lem Burker roule « dans les eaux de la Fitz-Roy¹ » ; Kongre, le chef des pirates dans *Le Phare du bout du monde*, se donne la mort : « Le misérable s'était fait justice, et maintenant la marée descendante entraînait son cadavre vers le large². » Après la mort violente du méchant, la narration ne s'attarde pas toujours au récit d'une sépulture ou bien cette dernière prend une forme dégradée, dévalorisante : les cadavres d'André Vasling et ses complices sont « jetés dans une fosse creusée sur la côte » alors que le père du héros, Jean Cornbutte, « fut enseveli sur cette côte. [...] Sa tombe fut creusée sur une hauteur, et les marins y plantèrent une simple croix de bois³. » ; c'est aussi « dans une fosse⁴ » que sont enterrés les trois bandits de *Deux ans de vacances*. Le même effacement du méchant de la diégèse est opéré dans le *discours* des autres personnages et du narrateur. Hilton vient de se faire tuer par l'éléphant dans *L'Étoile du Sud* :

« J'étais sûr qu'il faisait le mort ! dit sentencieusement le Chinois, en hochant la tête. Les éléphants n'y manquent jamais, quand l'occasion s'en présente ! »
Telle fut l'oraison funèbre de James Hilton⁵.

La souffrance du méchant, qui périt violemment, n'est pas prise en compte par le récit, non plus que son souvenir. Les passagers du Géant d'Acier regrettent de ne pas retrouver les restes de Nana Sahib, tué dans l'explosion, car le rebelle, même *post mortem*, pourrait représenter une menace :

Aucun des débris sanglants, qui jonchaient le sol, ne semblait avoir appartenu à celui qui fut Nana Sahib. Ses fanatiques avaient-ils emporté jusqu'au dernier vestige de ses reliques ? Cela était plus que probable.

¹ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 456 (II, 15).

² *Id.*, *Le Phare du bout du monde*, *op. cit.*, p. 220 (15).

³ *Id.*, *Un Hivernage dans les glaces*, *op. cit.*, p. 245 (16).

⁴ *Id.*, *Deux ans de vacances*, *op. cit.*, p. 490 (29).

⁵ *Id.*, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 161 (15).

Il devait néanmoins en résulter ceci : c'est que, puisqu'il n'y avait aucune preuve certaine de la mort de Nana Sahib, la légende allait reprendre ses droits ; c'est que, dans l'esprit des populations de l'Inde centrale, l'insaisissable nabab, passerait toujours pour vivant, en attendant que l'on fit un dieu immortel de l'ancien chef des Cipayes¹.

Outre les partisans du rebelle indien, le seul regret exprimé à la suite de la mort d'un traître vernien est celui de la mère de Starkos/Sacratif : « On la vit alors s'approcher du corps de Nicolas Starkos, s'agenouiller, comme pour lui donner un dernier pardon dans un dernier adieu... Puis, elle tomba à son tour². » Il est vrai que le chapitre II du roman, qui montre le pirate grec revenir vers la maison de son enfance (d'où sa mère le chassera) pouvait laisser entrevoir une complexité psychologique, une fêlure dans la statue du Mal, que Verne n'éclairera pas davantage :

Il n'est pas de cœur si endurci, qui ne se serre en présence de certains retours du passé. On n'est pas né quelque part pour ne rien sentir devant la place où vous a bercé la main d'une mère. Les fibres de l'être ne peuvent s'user à ce point que pas une seule ne vibre encore, lorsqu'un de ces souvenirs la touche³.

Le seul discours de compassion envers des méchants anéantis est celui du narrateur au chapitre XXVI des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Après leur découverte du pôle Nord, le héros éponyme, devenu fou, et ses compagnons trouvent les corps des marins mutins du *Forward*. Ce châtement infligé à ceux qui n'ont pas pu se placer au niveau du surhomme semble alors modifier sensiblement le point de vue narratif et ces méchants, par-delà la mort, sont plus à plaindre qu'à condamner (nous soulignons) :

Cette ravine avait été naguère le théâtre d'une dernière lutte des hommes contre le climat, contre le désespoir, contre la faim même, car, à certains restes horribles, on comprit que les malheureux s'étaient repus de cadavres humains, peut-être d'une chair encore palpitante, et, parmi eux, le docteur avait reconnu Shandon, Pen, le *misérable* équipage du *Forward* ; les forces firent défaut, les vivres manquèrent à ces *infortunés* ; leur chaloupe fut brisée probablement par les avalanches ou précipitée dans un gouffre, et ils ne purent profiter de la mer libre ; on peut supposer aussi qu'ils s'égarèrent au milieu de ces continents inconnus.⁴

Nous soulignons les qualificatifs *misérables* et *infortunés*. Le premier, surtout, est l'objet d'un emploi réitéré dans les épisodes de « morts de méchants » : Drake (*Une Ville flottante*), Vasling (*Un Hivernage dans les glaces*), Ogareff (*Michel Strogoff*), Rock (*Deux ans de vacances*), Kongre (*Le Phare du bout du monde*), Burker (*Mistress Branican*), Jorrès/Alfaniz (*Le Superbe Orénoque*). Nous ne chercherons pas à attribuer la fréquence de l'usage à quelque pauvreté stylistique et préférons interroger la valeur sémantique du qualifiant. Le sens, tel qu'il apparut au XVII^e siècle, *vil*, *méprisable*, convient, c'est évident, à nombre de méchants, tels

¹ *Id.*, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, pp. 358-359 (II, 14).

² *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 511 (15).

³ *Ibid.*, p. 356.

⁴ *Id.*, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 494 (II, 26).

Ogareff ; mais l'acception plus ancienne (à partir du XIV^e siècle) et dérivée du substantif *misère* " a été appliqué[e] à une personne dans le sens de « qui est malheureuse » [...] (et) signifie aussi « qui est dans une grande pauvreté matérielle¹ ». Les méchants verniens sont souvent cupides mais la pauvreté n'est pas leur caractéristique essentielle. Le qualificatif renvoie plutôt à un état de *pauvreté morale*, de *privation du Bien*, tel qu'il est exprimé dans le *Gorgias* de Platon :

Polos
C'est sans doute celui qui meurt injustement qui est digne de pitié et malheureux,
Socrate
Moins que celui qui le tue, Polos, et moins que celui qui meurt justement.
Polos
Comment cela, Socrate ?
Socrate
Le voici : c'est que le plus grand des maux, c'est de commettre l'injustice².

L'emploi répété du qualificatif n'est pas, sauf quelques exceptions, le fruit d'un jugement axiologique sur le personnage, il semble davantage éclairer, sans vraie compassion et de façon presque rituelle, la destinée de celui qui s'est privé du Bien.

2. *Justice humaine ou Providence ?*

Les méchants dont nous venons de parler périssent donc sans qu'intervienne aucune structure étatique ou juridique. Souvent, le châtement intervient dans un espace hors du « monde civilisé », l'Afrique équatoriale, les rives de l'Orénoque, le désert australien, une île isolée du Pacifique, etc. L'imaginaire du roman d'aventures de la première moitié du XIX^e siècle n'offre guère de procès de méchants ; l'exécution de Milady n'intervient qu'après une condamnation prononcée par les seuls héros :

Mais si je suis coupable, si j'ai commis les crimes dont vous m'accusez, hurlait Milady, conduisez-moi devant un tribunal, vous n'êtes pas des juges, vous, pour me condamner³.

Mais un jugement légal serait le fait de la justice d'un royaume dirigé par Richelieu...

Les procès et les condamnations à mort, dans l'œuvre de Dumas sont principalement intentés à l'encontre des héros ou des personnages historiques⁴. La punition du ou des méchants est essentiellement le fait d'un héros vengeur, victime puis juge et bourreau, dont Edmond

¹ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

² PLATON, *Gorgias*, op. cit., p. 201.

³ Alexandre DUMAS, *Les trois Mousquetaires*, op. cit., p. 623 (LXVI).

⁴ Maurice et Marie-Antoinette dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*, La Mole dans *La Reine Margot*...

Dantès (*Le Comte de Monte-Cristo*) est devenu l'archétype. Le Rodolphe de Gerolstein d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), est une autre incarnation du héros omnipotent et justicier qui condamne le Maître d'école à être aveuglé. Le personnage éponyme aux multiples crimes de Ponson du Terrail, Rocambole, subit la justice de Baccarat et se voit défiguré au vitriol ; une justice hors de la légalité qui autorise l'horreur et l'effroi, propres au genre, et surtout une rédemption et une suite éventuelles. Le méchant devient alors *autre*, son visage même a été effacé. Les condamnations légales et suprêmes ne sont pas absentes mais touchent des personnages secondaires et la narration leur attribue une valeur utilitaire : Monte-Cristo sauve Peppino d'une horrible exécution à Venise pour en faire un auxiliaire dévoué¹ ; Rocambole s'évanouit devant une scène identique dans laquelle il croit voir sa destinée² ; Eugène Sue consacre, dans *Les Mystères de Paris*, un chapitre à la dernière « toilette » de deux condamnées, la femme Martial et sa fille Calebasse.

Peu d'exécutions

Le roman vernien ne nous propose pas de scènes de ce type. Le recours dans le récit à une justice civile ou militaire impliquerait la création d'un retour à l'équilibre dans le schéma narratif, alors que l'aboutissement de l'affrontement violent entre le Bien et le Mal ne peut se réaliser que dans l'élimination du second. L'intervention d'institutions étatiques, le récit d'un procès, auraient un effet dilatoire, ajoutant, après la défaite et la capture du méchant, un épisode supplémentaire avant l'épilogue pour lequel Jules Verne privilégie généralement une grande concision. Comment imaginer par exemple Michel Strogoff dénonçant et faisant arrêter Ogareff ? Cela rendrait impossible le duel final et la tension narrative, moteur du roman d'aventures. Cependant, quelques récits trouvent leur dénouement dans des espaces urbains régis par des états européens : pourquoi la cour criminelle de Hobart-Town en Tasmanie, qui a dû libérer les frères Kip après les avoir condamnés, n'aurait-elle pas pu juger Flig Balt, Vin Mod et Len Cannon, les véritables meurtriers³ ? L'aubergiste Kroff, voleur et assassin du garçon de banque Poch a fait accuser Dimitri Nicolef avant de le tuer lui aussi. Ce n'est qu'avant de mourir « frappé d'une congestion pulmonaire⁴ » qu'il confesse ses crimes à un pape... et échappe à la justice humaine. La peine capitale est évoquée comme une probabilité dans *P'tit*

¹ Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit., chap. XXXV.

² Pierre Alexis de PONSON DU TERRAIL, *Les exploits de Rocambole*, op. cit., « *La Revanche de Baccarat* » p. 690 (2).

³ Cf. *supra* III, 1 (Introduction)

⁴ Jules VERNE, *Un Drame en Livonie*, op. cit., p. 259 (16).

Bonhomme à propos d'un des pensionnaires de la « ragged-school » Carker, fils d'un supplicié lui-même :

Quant à Carker, il n'était pas encore pendu, [...], mais il s'approchait visiblement de la potence, ayant été récemment pris à Londres dans une rafle de jeunes gentlemen de son espèce¹.

Dans les derniers chapitres de *César Cascabel*, l'exécution d'Ortik et Kirschef, bien que certaine, reste en dehors de la trame narrative et résulte d'une arrestation burlesque ménagée et mise en scène par le héros éponyme lui-même². Pour le lectorat familial du *Magasin d'Education et de Récréation*, le supplice ne donne pas lieu à un récit aussi tragique que celui des derniers moments de Fagin, à la fin des *Aventures d'Oliver Twist*³ dont l'auteur, Dickens a exercé une « influence très apparente⁴ » sur l'écriture de *P'tit Bonhomme*. Mais le souci de ménager la sensibilité de ses jeunes lecteurs n'explique pas seul cette rareté des scènes d'exécutions dans ses romans ; Volker Dehs parle d'« un écrivain dont l'antipathie contre la peine capitale restait constante⁵ » ; est-ce confirmé par l'échange épistolaire ci-dessous entre l'auteur et son éditeur ?

Avant-hier, je me suis donné une sacrée émotion ! J'avais été autorisé à suivre tous les détails d'une exécution. J'étais dans la cellule du malheureux quand on l'a éveillé à 2h ½, et à 5 heures à l'échafaud, quand... Il avait 22 ans !!
Je vous raconterai cela, mais je ne recommencerai plus⁶.

Ce à quoi Pierre-Jules Hetzel répond :

J'ai eu une sueur froide quand vous m'avez dit que vous aviez passé la nuit avec ce malheureux, et je comprends votre serment de ne pas recommencer à chercher à nouveau ces émotions de la vue d'un condamné à mort⁷.

L'émotion de l'auteur rappelle celle qui saisit le personnage principal de *Paris au XX^e siècle*, Michel Dufrénoy. Seul amoureux de la littérature dans une société dominée par la finance et la technique, Michel erre dans une capitale où l'électricité s'impose dans tous les espaces de l'activité humaine : la religion, la musique, la publicité, et

une heure après, il tournait la prison des jeunes détenus, à l'angle de la rue de la Roquette. Là, un spectacle sinistre ! là, on dressait l'échafaud ! une exécution se préparait au lever du jour. La plate-forme s'élevait déjà sous la main des ouvriers qui chantaient. Michel voulut s'échapper à cette vue ; mais il se heurta contre une caisse ouverte. En se relevant, il y vit une batterie électrique.

¹ *Id.*, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 497 (II, 15).

² *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, pp. 487-492 (II, 14).

³ Charles DICKENS, *Les Aventures d'Oliver Twist*, Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, 2005, Chap. LII.

⁴ Marc SORIANO, *Jules Verne*, *op. cit.*, p. 274. Soriano cite également Hector Malot, Jules Renard et Jules Vallès.

⁵ Volker DEHS, *Jules Verne et l'exécution de l'assassin Cauchy*, dans *Revue Jules Verne* N°7 (*Jules Verne et la cité*), éditée par le Centre de Documentation Jules Verne d'Amiens, 1^{er} semestre 1999, pp. 77-83.

⁶ *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, T.1 (1863-1874), *op. cit.*, lettre Verne-Hetzel du 17 août 1872, p. 177.

⁷ *Ibid.*, lettre Hetzel-Verne de « Fin août 1872 », p. 178. L'« antipathie » dont parle V. Dehs a pu résulter d'une « émotion » que Verne semble bien avoir recherchée (« j'avais été autorisé »). Curiosité malsaine ?

La pensée lui revint ! il comprit. On ne coupait plus la tête. On foudroyait avec une décharge. Cela singeait mieux la vengeance céleste¹.

La condamnation à la peine capitale des méchants ne se réalise vraiment que dans deux scènes. Les jumeaux Texar sont fusillés dans *Nord contre Sud* ; une scène singulière dans l'imaginaire vernien. Cette singularité s'accompagne d'une mise en valeur du courage des condamnés et d'un commentaire sur leur destinée de méchants qu'on ne trouve guère dans les autres romans. Notons que l'exécution est commandée par une autorité militaire (le capitaine nordiste Howick) et non par un membre de la famille Burbank.

La justice de Dieu

Au contraire, c'est le héros éponyme lui-même, Mathias Sandorf/Dr Antékirtt qui condamne à mort Sarcany, Toronthal et Carpena. Dès les premiers chapitres du roman, le désir de vengeance prend la forme d'une volonté de justice qui programme toute la suite de l'intrigue. Les trois indépendantistes hongrois, Mathias Sandorf, Étienne Bathory et Ladislas Zathmar viennent de découvrir l'identité de ceux qui les ont vendus aux Autrichiens et décident de s'évader à tout prix :

« Fuir !... Fuir !... criait-il. Il faut fuir ! »
Et cet homme, qui allait marcher courageusement à la mort, quelques heures plus tard ; cet homme qui n'avait même pas songé à disputer sa vie, cet homme n'eut plus qu'une pensée maintenant : vivre, et vivre pour punir ces deux traîtres, Toronthal et Sarcany !
« Oui ! se venger ! s'écrièrent Étienne Bathory et Ladislas Zathmar.
– Se venger ? Non !... Faire justice ! »
Tout le comte Sandorf était dans ces mots².

Le narrateur nous a précisé, avant ce passage, que Sandorf « n'était point de ceux qui laissent à Dieu seul le soin de punir en ce monde³. » La quête de justice s'achève donc sur la mise en scène d'une justice institutionnelle. Victime des trois traîtres et dirigeant de l'île d'Antékirtta, le héros s'institue juge et bourreau (les trois magistrats qui siègent, interrogent et condamnent ne sont pas nommés et sont ses subordonnés). Aucun avocat et une peine capitale inévitable. Mais les trois condamnés ne connaissent pas précisément le sort des frères Texar ; Mathias Sandorf, juste avant l'exécution, cherche auprès de ses compagnons la certitude que le verdict a été juste :

« Pierre Bathory, Luigi Ferrato, dit [...] le comte Sandorf, c'est en toute justice que ces traîtres ont été condamnés à mort ?
– Oui, et ils la méritent ! répondit Pierre.
– Oui, répondit Luigi, et pas de pitié pour ces misérables !

¹ Jules VERNE, *Paris au XX^e siècle*, manuscrit refusé par Hetzel en 1863, retrouvé et édité en 1994. Paris, Hachette-le cherche midi éditeur, pp. 198-199 (16).

² *Id.*, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 77 (I, 5).

³ *Ibid.*, p. 21 (I, 2).

— Que justice soit faite, et que Dieu leur accorde un pardon que les hommes ne peuvent plus leur donner¹ !... »

Cette invocation d'un pardon divin semble déclencher un dénouement inattendu, quoique préparé : les trois condamnés, en attendant leur exécution ont été laissés seuls sur un îlot au sol truffé de mines qui explosent avant le châtement. « "Dieu a voulu nous épargner l'horreur de l'exécution !" dit le comte Mathias Sandorf². » C'est en fait l'auteur, qui, par le moyen de l'îlot miné se voit épargner le récit d'une exécution, motif qui lui répugne, à lui et à son éditeur, comme en témoignent les lignes qu'écrit ce dernier :

...j'aime mieux votre dénouement que celui où Sandorf agirait de lui-même et de sa main.
1° - Dans votre dénouement, c'est en somme Dieu qui s'en mêle et qui ne permet pas que Sandorf se fasse bourreau. Le moment n'est pas bon pour prêcher la justice qu'on se fait par soi-même. La justice de Dieu vaut mieux que celle des hommes, et cela a été un soulagement pour moi de voir que Sandorf, grâce à Dieu, n'y mettait pas *la dernière main lui-même*³.

La justice des hommes ne s'exerce donc que sur une minorité de scélérats et l'approbation de Hetzel ci-dessus tend à prouver que l'on cherche à épargner au lectorat familial la lecture de scènes d'exécutions capitales. Pour autant, Verne ne suit pas la démarche de l'auteur du *Dernier jour d'un condamné* (1829) et ne plaide pas pour l'abolition de la peine de mort. Son « antipathie » contre cette dernière ne l'empêche pas de souhaiter que le gouvernement versaillais « montre dans la répression (contre les communards) une énergie terrible – il en a le devoir et le droit⁴ ».

Cette rareté de l'intervention de la justice institutionnelle autorise l'élimination du méchant au moment le plus intense du déploiement de ses pouvoirs de nuisance ; il est effacé de l'espace romanesque, est *anéanti* lors de scènes d'affrontements violents. Méchant il est apparu, méchant il disparaît et l'épilogue suit peu après. Le schéma narratif laisse ainsi peu de place à une possible rédemption du personnage, motif récurrent dans le roman d'aventures, du Chourineur⁵ à Vallombreuse⁶. Motif amplifié par la réécriture hugolienne du mythe de Satan qui permettra, à la prière de Lilith-Isis, « Laisse-moi foudroyer l'infâme tour du mal ! » que « dans l'azur baptismal / Le monde rentre, afin que l'Eden reparaisse⁷ ! »

¹ *Ibid.*, p. 505 (V, 5).

² *Ibid.*, p. 506 (V, 5).

³ *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, T. III (1879–1886), *op. cit.*, Lettre Hetzel-Verne du 25 décembre 1884, p. 257.

⁴ *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, T. I (1863-1874), *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 22 avril 1871, p. 158.

⁵ Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*

⁶ Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*

⁷ Victor HUGO, *L'Ange liberté* dans *La Fin de Satan*, *op. cit.*, p. 240.

Pourtant, pour l'un seulement des nombreux méchants de notre auteur, l'expiation ne sera pas absolue et permettra le passage de la sphère du Mal à celle du Bien. Un seulement, mais l'inéluctable *fatum* littéraire des méchants sculpte nettement par contraste la figure d'Ayrton. L'empreinte du personnage dans le récit, et d'un récit à l'autre, sa présence aux côtés de héros de premier plan, lui attribueront une fonction signifiante singulière dans l'ensemble de l'œuvre de Verne.

3. De l'expiation à la rédemption

La somme romanesque de Balzac, pour ne citer qu'elle, nous a familiarisés avec le retour, d'un titre à l'autre, de personnages comme Vautrin, Rastignac et autres Nucingen. Le procédé littéraire est moins fréquent chez Verne : son personnel romanesque n'évolue pas dans des espaces historique (la Restauration) et spatial (la province et surtout la capitale françaises) nettement circonscrits, il agit sous toutes les latitudes du globe, pendant la seconde partie du XIX^e siècle. On retrouve néanmoins Barbicane, Nicholl et Matson dans trois récits et Robur dans deux¹.

Le relief donné par Jules Verne à ce qui n'est, à l'origine, qu'un méchant masqué un peu plus intelligent que les autres trouve son assise dans l'ampleur de la narration qui ne réunit pas moins de trois romans : *Les Enfants du capitaine Grant* (1867), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) et *L'Île mystérieuse* (1875) ; les événements racontés se succèdent sur plus de douze ans, douze années pendant lesquelles notre méchant connaîtra les mêmes épreuves du dévoilement et du châtement. Des épreuves qu'il vivra différemment. L'ancien quartier-maître qui trahit lord Glenarvan et ses amis reçoit en effet un traitement littéraire exceptionnel dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de notre auteur. Ayrton est un des très rares personnages, outre ceux que nous avons nommés plus haut, qui circulent ainsi d'une œuvre à l'autre. Le capitaine Nemo, lui, est le personnage principal de *Vingt mille lieues sous les mers*². Le

¹ *Robur-le-conquérant* (1886) et *Maître du Monde* (1904) ; les deux romans retracent l'évolution vers l'ubris du savant prométhéen Robur. Barbicane, Nicholl et Matson participent activement à l'envoi d'un boulet habité vers la Lune et à son retour (*De la Terre à la Lune* (1865) et *Autour de la Lune* (1869) ; plus tard ils récidivent en tentant de faire basculer l'axe de la Terre dans *Sans dessus dessous* (1889). Les trois romans sont unis par un même thème : la balistique.

² Nemo est évoqué sous forme de note dans *Le Sphinx des glaces* (1897), p. 303 (II, 10), quand les personnages du roman atteignent le pôle Sud.

commandant du *Nautilus* et Ayrton se rencontreront sur l'île Lincoln. Ajoutons que ces trois titres sont ceux de romans longs (deux tomes chacun) et qui restent parmi les plus célèbres de l'œuvre de Verne.

Dans l'attente du dévoilement

Dans *Les Enfants du capitaine Grant*, en décembre 1864, Lord Glenarvan, son épouse ses amis et les deux enfants du capitaine Grant, Mary et Robert, partis à la recherche de ce dernier en suivant le trente-septième parallèle – seule localisation fiable du message trouvé – abordent près du cap Bernouilli en Australie. Dans une ferme, ils font la connaissance d'Ayrton, qui leur prouve avoir été quartier-maître sur le *Britannia*, navire du capitaine Grant, qui aurait fait naufrage sur la côte orientale de l'Australie ; Ayrton a échappé au naufrage mais ne sait ce qu'est devenu Harry Grant. Pendant que le *Duncan* subit des réparations à Melbourne, l'expédition entreprend la traversée de cette portion de l'Australie, toujours en suivant le trente-septième parallèle. Les chevaux meurent les uns après les autres et, au moment où Glenarvan veut confier un message à Ayrton dans lequel il demande au vaisseau de venir les retrouver sur la côte est de l'Australie, le major Mac Nabbs démasque Ayrton qui est en fait devenu un chef de bande surnommé Ben Joyce¹. Ayrton s'échappe avec la lettre, comptant bien s'emparer du *Duncan* près de cette côte. L'expédition, sans avoir retrouvé le *Duncan* le croit aux mains des bandits et gagne ensuite la Nouvelle Zélande qu'elle traverse pour retrouver le navire croisant sur la côte orientale de cette île. Paganel avait fait une erreur en copiant la lettre sous la dictée de Glenarvan. Bien plus, Ayrton, qui avait voulu inciter l'équipage à la mutinerie, a été arrêté et enfermé par le second du *Duncan*. Le traître fournit quelques renseignements à Glenarvan : débarqué pour sa conduite par le capitaine Grant sur la côte australienne il n'a pas vécu le naufrage du *Britannia* et ne sait où il s'est produit. Plutôt que d'être livré aux autorités anglaises il propose qu'on l'abandonne sur une île déserte du pacifique. Ce qui est accepté. Le *Duncan* suivant toujours le trente-septième parallèle arrive en vue de l'île Tabor sur laquelle on retrouve miraculeusement le capitaine Grant et deux matelots ; le naufrage du *Britannia* avait eu lieu sur les récifs de cette île. Harry Grant regagne l'Ecosse avec ses enfants et ses sauveurs. Ayrton, à sa demande, est laissé sur l'île.

C'est dans ces épisodes du dévoilement et du châtement que le personnage du méchant Ayrton fera l'objet d'un fonctionnement spécifique. L'écriture de la trahison, la construction soignée d'un personnage de scélérat non dépourvu de dualité peuvent laisser penser que Verne

¹ Cf. *supra* : II, 3, 4, *La disparition dévoile la trahison ; les indices révélateurs*

envisageait – bien que rien ne le laissât supposer dans sa correspondance – un prolongement de son existence narrative. Rappelons que l’entrée en scène d’Ayrton, dans cette ferme australienne, apparaît comme providentielle aux enfants du capitaine Grant, Robert et Mary, ainsi qu’à leurs protecteurs, découragés par des recherches infructueuses en Amérique du sud. Le personnage, malgré des traits « durs », inspire de la « sympathie ». Il est vrai qu’il a effectivement connu le capitaine Grant et que son passé de quartier-maître du *Britannia* ne peut être mis en doute. La sympathie conduit à des scènes émouvantes qui construisent par anticipation un personnage que n’habite pas totalement le mal :

Mary et Robert s’étaient empressés autour d’Ayrton. Ils lui serraient les mains. Il semblait que la présence de cet homme fût un gage assuré du salut d’Harry Grant. Puisque le matelot avait échappé aux dangers du naufrage, pourquoi le capitaine ne se serait-il pas tiré sain et sauf de cette catastrophe ? Ayrton répétait volontiers que le capitaine Grant devait être vivant comme lui. Où, il ne saurait le dire, mais certainement sur ce continent. Il répondait aux mille questions dont il était assailli avec une intelligence et une précision remarquables. Miss Mary, pendant qu’il parlait, tenait une de ses mains dans les siennes. C’était un compagnon de son père, ce matelot, un des marins du *Britannia* ! Il avait vécu près d’Harry Grant, courant avec lui les mers, bravant les mêmes dangers ! Mary ne pouvait détacher ses regards de cette rude physionomie et pleurait de bonheur. [...]

Et Ayrton rappelait ainsi mille petits faits, sans paraître y attacher l’importance que leur donnait John Mangles. Et quand il s’arrêtait, Mary lui disait de sa douce voix :

“ Encore, monsieur Ayrton, parlez-nous encore de notre père¹ ! ”

Pendant la traversée de la portion méridionale de l’Australie, Ayrton joue pleinement son rôle d’adjuvant, et, hormis le regard de biais du major Mac Nabbs, rien ne peut laisser supposer sa fourberie. Lors des différentes péripéties qui ponctuent cette traversée, un volume textuel non négligeable lui est consacré et ses échanges verbaux avec les autres personnages ne sont pas rares. Puis la crise survient et Ayrton est démasqué. Intervient alors l’imputation ; contrairement à ses nombreux analogoï, Ayrton, n’est jamais, *dans la narration*, coupable de *meurtre*. Le récit ne fournit guère de précision sur ses agissements, sous le surnom de Ben Joyce, à la tête d’une bande de convicts. « Vous me dispenserez, mylord, de vous raconter ma vie pendant deux ans et demi². » dit-il à Glenarvan. Il ne prend pas part au meurtre du gardien du pont de Camden Bridge : « Mes gens commirent à Camden Bridge un crime inutile³. » S’il tire sur Glenarvan lors de son dévoilement, ce dernier n’est que blessé, tout comme le matelot Mulrady, porteur d’un message pour le *Duncan*. Ayrton est un méchant, mais le narrateur ne le montre pas coupable, dans le récit, de crimes qui l’excluraient, aux yeux des lecteurs, de l’espace du rachat. La construction du personnage de méchant « rachetable » se précise d’ailleurs lors des scènes de la condamnation et du châtiment, après que Glenarvan et ses

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., pp. 243-244 (II, 7).

² *Ibid.*, p. 521.

³ *Ibid.*

compagnons ont retrouvé le quartier-maître prisonnier à bord du *Duncan*. Des *scènes*, dans l’acception dramaturgique du terme, où se croisent le regard du narrateur et celui des autres personnages sur le traître. L’influence de l’écriture théâtrale donne à la scène une solennité impressionnante ; un procès est, après tout, un spectacle : Ayrton comparaît sur le pont du *Duncan*, devant les héros et tout l’équipage qui « sans comprendre encore la gravité de cette scène, gardait un profond silence¹ ». Il ne s’agit pas dans ce passage de régler le cas d’un simple scélérat démasqué ; le récit laisse pressentir *une modification du point de vue sur le personnage*. Chez Ayrton les traits négatifs ne dominent pas : il marche « d’un pas assuré », « Ses yeux étaient sombres, ses dents serrées, ses poings fermés convulsivement. Sa personne ne décelait ni forfanterie ni humilité². » Nous n’entendons pas les imprécations proférées par les méchants dans d’autres romans. Il refuse d’emblée de révéler ce qu’il sait sur le sort du capitaine Grant ; mais, symétriquement à ce que fait apparaître son portrait de première vue (cf. p. 119), une lueur – presque imperceptible – d’humanité se dessine dans la dureté affichée (nous soulignons) :

“Voulez-vous me dire où est le capitaine Grant ? demanda Glenarvan.

— Non, mylord, répondit Ayrton.

— Voulez-vous m’indiquer où s’est échoué le *Britannia* ?

— Pas davantage.

— Ayrton, répondit Glenarvan d’un ton presque suppliant, voulez-vous au moins, si vous savez où est Harry Grant, l’apprendre à ses pauvres enfants qui n’attendent qu’un mot de votre bouche ?”

Ayrton hésita. Ses traits se contractèrent. Mais d’une voix basse :

“Je ne puis, mylord, ” murmura-t-il.

Et il ajouta avec violence, comme s’il se fût reproché *un instant de faiblesse* :

“Non ! je ne parlerai pas ! Faites-moi pendre si vous voulez³ ! ”

Les autres personnages se refusent à toute violence verbale : Glenarvan l’interroge en lui « parlant avec une douceur extrême, et imposant le calme le plus complet aux violentes irritations de son cœur⁴. » Mais le point de vue le plus significatif sur Ayrton sera celui qu’une femme, lady Helena, l’épouse de lord Glenarvan, traduit par le qualificatif qu’elle utilise (nous soulignons) :

Puis-je me dispenser d’assister à cet interrogatoire ? demanda lady Helena. Je vous avoue, mon cher Edward, que la vue de ce *malheureux* me serait extrêmement pénible⁵.

Nous avons déjà fait remarquer la proximité sémantique de *méchant* et *malheureux*. Ce regard autre sur Ayrton va faire basculer le déroulement d’une comparution qui n’a rien de

¹ *Ibid.*, p. 512.

² *Ibid.*, p.512.

³ *Ibid.*, p.514-515.

⁴ *Ibid.*, p. 513.

⁵ *Ibid.*, p. 512.

commun avec le procès expéditif de Sarcany et ses complices par la justice du Dr Antékirtt. L'humanité qui parcourt cette scène émane surtout du rôle des *personnages féminins* ; par deux fois Helena Glenarvan et Mary Grant auront un entretien sans témoin avec Ayrton. Les deux femmes une première fois puis, le lendemain, lady Helena « alla elle-même à la cabine d'Ayrton [...] Pendant deux longues heures, la bonne et douce Ecossoise resta seule, face à face avec le chef des convicts¹. » Le personnage grâce auquel le méchant amorce un mouvement vers le bien est donc clairement désigné : c'est une femme, type qui porte, dans le code romanesque, certaines compétences, comme la compassion. Avant l'entretien, Ayrton ne portait pas sur le visage « la rougeur du remords mais la honte de l'insuccès² » ; après, il propose une « affaire » à lord Glenarvan³. Une longue scène dialoguée s'ensuit, durant laquelle Ayrton propose de dire ce qu'il sait sur le capitaine Grant contre le choix de son propre châtement, et il prend soin d'avertir son interlocuteur qu'il sait peu de choses. Le dialogue ne porte pas les marques d'une relation dominant/dominé : les répliques s'équilibrent et la ponctuation affective (points d'exclamation) est peu fréquente. Le champ lexical de la confiance parcourt ces quelques pages : *une affaire, devoir, la parole, se fier, bonne foi, cartes sur table, sincérité, loyauté*, etc. Ce personnage « étrange⁴ » départ nettement, dans ce chapitre, des traîtres monolithiques des autres romans verniens. Comme si l'auteur programmait déjà un futur rédempteur, il fait dire au major Mac Nabbs, après cet entretien :

Ce scélérat aurait pu être un homme...⁵.

Le dévoilement est-il toujours celui du traître ? N'est-ce pas plutôt un dévoilement inversé, celui de *l'homme* sous le masque du méchant ?

Un châtement accepté

Ayrton a en fait peu de choses à dire sur le devenir du capitaine Grant, mais Glenarvan accepte les conditions de l'« affaire » : plutôt que de le livrer à la potence de la justice anglaise, abandonner le traître « sur une des îles désertes du Pacifique, avec les objets de première nécessité. Je me tirerai d'affaire comme je pourrai, et je me repentirai, si j'ai le temps⁶ ! » Le coup de théâtre propre à l'imaginaire vernien intervient peu après : suivant toujours le trente-septième parallèle, le *Duncan* mouille au large de l'île Tabor qui est justement celle sur laquelle

¹ *Ibid.*, p. 516.

² *Ibid.*, p. 512.

³ *Ibid.*, p. 518.

⁴ *Ibid.*, p. 520.

⁵ *Ibid.*, p. 524.

⁶ *Ibid.*, p. 518.

le capitaine Grant a fait naufrage en 1862 avec deux de ses matelots. Harry Grant retrouve ses enfants et Ayrton accepte de le remplacer. Le châtement, l'abandon, est alors appliqué et fait l'objet de choix narratifs particuliers qui soulignent la modification du regard porté sur ce personnage. Le récit de l'abandon ressemble à celui d'une *cérémonie* :

L'heure de la séparation était venue. L'équipage et les passagers se tenaient sur le pont. Plus d'un se sentait l'âme serrée. Mary Grant et lady Helena ne pouvaient contenir leur émotion.

« Il le faut donc ? demanda la jeune femme à son mari, il faut donc que ce malheureux soit abandonné !

- Il le faut, Helena, répondit lord Glenarvan. C'est l'expiation ! »

En ce moment, le canot, commandé par John Mangles, déborda. Ayrton, debout, toujours impassible, ôta son chapeau et salua gravement.

Glenarvan se découvrit, avec lui tout l'équipage, comme on fait devant un homme qui va mourir, et l'embarcation s'éloigna au milieu d'un profond silence.

Ayrton, arrivé à terre, sauta sur le sable, et le canot revint à bord¹.

On notera la mise en scène convoquant tous les personnages, y compris l'équipage ; le lexique employé par lord Glenarvan, son épouse et le narrateur : « ce malheureux », « l'expiation », « *un homme qui va mourir* » (nous soulignons) ; les postures symétriques d'Ayrton et de l'équipage, et surtout le *profond silence*. La solennité tragique de ce tableau place Ayrton au-delà de la sphère des *faux compagnons de route*. Son attitude répond d'ailleurs à ce début de *transfiguration* :

Il était alors quatre heures du soir, et du haut de la dunette, les passagers purent voir le quartier-maître, les bras croisés, immobile comme une statue sur un roc, et regardant le navire². (Fig. 12)

Les bras croisés, c'est bien la posture hiératique adoptée par les héros surhumains des *Voyages extraordinaires* : Le Kaw-Djer en Magellanie, Nemo sur le pont du *Nautilus*, Hatteras à la barre du *Forward*...

Le récit de l'abandon, qui prend place dans l'avant-dernier chapitre et précède immédiatement l'épilogue du retour en Ecosse, adopte toutes les caractéristiques d'une *fin ouverte*, ce que confirment les dernières phrases – *au futur* – de lord Glenarvan à l'abandonné :

« - Maintenant, écoutez mes dernières paroles, Ayrton. Ici, vous serez éloigné de toute terre, et sans communication possible avec vos semblables. Les miracles sont rares, et vous ne pourrez fuir cet îlot où le *Duncan* vous laisse. Vous serez seul, sous l'œil d'un Dieu qui lit au plus profond des cœurs, mais vous ne serez ni perdu ni ignoré, comme fut le capitaine Grant. Si indigne que vous soyez du souvenir des hommes, les hommes se souviendront de vous. Je sais où vous êtes, Ayrton, je sais où vous trouver, je ne l'oublierai jamais.

- Dieu conserve Votre Honneur ! » répondit simplement Ayrton.

Telles furent les dernières paroles échangées entre Glenarvan et le quartier-maître. Le canot était prêt. Ayrton y descendit.

¹ *Ibid.*, pp. 541-542.

² *Ibid.*, p. 542.

Glenarvan refuse ici la justice institutionnelle britannique qui attendrait Ayrton à l'issue du périple et endosse le rôle, quasi divin, d'un juge qui punit et laisse envisager le rachat. Le champ lexical du spirituel, quoique assez discret, ajoute ses notes à la tonalité de cette scène d'abandon, comme le montre la réplique ci-dessus et le bref échange entre Harry Grant et son ancien quartier-maître¹ :

“ – Vous allez me remplacer sur cette île déserte. Puisse le ciel vous inspirer le repentir !
– Ainsi soit-il ! ” » répondit Ayrton d'un ton calme².

Ayrton ne connaît donc pas le sort de ses semblables dans les autres récits, sa personnalité, telle qu'elle vient de se modifier à bord du Duncan, le regard du narrateur et le discours de Glenarvan laissent espérer un prolongement. Rien, cependant, dans la correspondance échangée entre notre auteur et son éditeur, Hetzel, ne laisse transparaître de telles intentions.

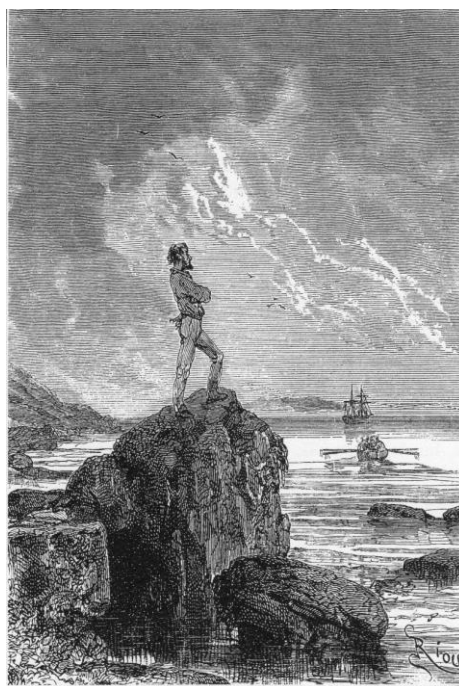


Fig. 12 : *Les Enfants du capitaine Grant*

¹ Daniel Compère fait remarquer, à propos de la dénomination de l'île de l'expiation : « Il est curieux de constater que le rachat d'Ayrton a lieu sur une île nommée Tabor, comme le mont Thabor, en Palestine, où a lieu la transfiguration du Christ. » (Daniel COMPÈRE, *Approche de l'île chez Jules Verne*, Paris, Lettres modernes, Mignard, 1977, p. 142.) Par ailleurs, l'île Tabor existe et est effectivement située sur le trente-septième parallèle.

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 541.

Robinsonnades verniennes

Ayrton réapparaît dans la production romanesque vernienne en 1874, dans *L'Île mystérieuse*, soit sept ans après la publication des *Enfants du capitaine Grant*. Le lectorat de Verne pouvait raisonnablement s'attendre à un retour de lord Glenarvan et à la sanction de l'expiation de l'abandonné, accompagnés de multiples aventures maritimes. Il en sera tout autrement et vont entrer en tension deux visions de la robinsonnade.

L'Île mystérieuse raconte le naufrage en ballon, sur une île du pacifique, en mars 1865, de cinq américains, Cyrus Smith, Gédéon Spilett, Pencroff, Nab et Harbert Brown, échappés des geôles sudistes. Grâce à leur courage, aux conditions et ressources idéales de l'île Lincoln, comme la baptisent ces partisans du Nord abolitionniste, et surtout à la science immense de l'ingénieur Cyrus Smith, les cinq « colons » vont transformer leur cadre de vie. Cependant certains faits inexplicables leur font supposer qu'une entité mystérieuse veille sur eux.

Le mythe littéraire de *Robinson Crusoe* a été largement exploité par Jules Verne : d'abord, en 1861, dans un récit inachevé, *L'Oncle Robinson*, prélude à l'écriture de *L'Île mystérieuse* ; dans *Seconde patrie* (1900), il donne une suite au *Robinson suisse* (1812) de Johann David Wyss, *Deux Ans de vacances* (1888) relate les aventures insulaires de naufragés enfants et adolescents ; quant à *L'École des Robinsons* (1882), il s'agit d'une parodie du mythe : tout est *préfabriqué* par son oncle sur cette île où le héros doit « survivre ». D'autres îles jalonnent les routes empruntées par les héros : dans *Face au drapeau* (1896), *Mirifiques Aventures de Maître Antifer* (1894), *Le Sphinx des Glaces* (1897), *Les Frères Kip* (1902), *Bourses de voyage* (1903), *Le Phare du bout du monde* (1905), *L'Eternel Adam* (1910)...

Le plus souvent, l'*insula*, morceau du monde aux limites infranchissables, fait l'objet d'une *appropriation* ; le héros conquiert et transforme l'île comme l'humanité transforme le globe¹. Pour assumer son statut d'homme, d'*homo faber*, il doit modifier son environnement pour assurer sa survie puis, si c'est possible, son bien-être. Ainsi, le modèle le plus accompli de cette conquête est-il la colonisation de l'île Lincoln par les cinq américains. Sous la direction de Cyrus Smith, ils vont construire, à partir de presque rien², une micro société rurale, et, par certains aspects, industrielle (ils extraient et forgent le fer, fabriquent de la nitroglycérine, par exemple...). Il faut dire que leur île offre toutes les ressources désirables ; Verne jette même, par l'entremise du marin Pencroft, un regard amusé sur ce monde *sur mesures* qu'il offre à ses personnages :

¹ L'installation dans l'îlot Backed-Cup, du pirate Ker Karraje et sa bande, serait donc une appropriation, une robinsonnade *inversées* (*Backed*). L'îlot creux n'abrite que des pirates, leurs armes et leur butin.

² Avec l'aide ponctuelle du *Dieu caché*, Nemo, il importe de le préciser.

“Monsieur Cyrus, croyez-vous qu’il y ait des îles à naufragés ?
 – Qu’entendez-vous par là, Pencroff ?
 – Eh bien, j’entends des îles créées spécialement pour qu’on y fasse convenablement naufrage, et sur lesquelles de pauvres diables puissent toujours se tirer d’affaire !
 – Cela est possible, répondit en souriant l’ingénieur.
 – Cela est certain, monsieur, répondit Pencroff, et il est non moins certain que l’île Lincoln en est une¹ !”

La conquête de l’île commence toujours par la connaissance visuelle de son périmètre, « le monde est une ÎLE, et toute île, ici, est un monde. » écrit Michel Serres² ; la reconnaissance des contours de l’île reproduit l’arpentage du globe réalisé par les explorateurs du XIX^e siècle³. La robinsonnade réussira donc pour ce qui est du capitaine Grant qui parviendra, avec ce qu’il a sauvé du naufrage du *Britannia*, à s’assurer, lui et ses deux matelots, des conditions de vie décentes sur l’île Tabor. Lisons à ce propos la description de son domaine lorsqu’il le fait visiter aux passagers du *Duncan* :

En deux ans et demi, Harry Grant et ses matelots métamorphosèrent leur îlot. Plusieurs acres de terre, cultivés avec soin, produisaient des légumes d’une excellente qualité. Les visiteurs arrivèrent à la maison ombragée par des gommiers verdoyants ; devant ses fenêtres s’étendait la magnifique mer, étincelant aux rayons du soleil. Harry Grant fit mettre sa table à l’ombre des beaux arbres, et chacun y prit place. Un gigot de chevreau, du pain de nardou, quelques bols de lait, deux ou trois pieds de chicorée sauvage, une eau pure et fraîche formèrent les éléments de ce repas simple et digne de bergers de l’Arcadie. Paganel était ravi. Ses vieilles idées de Robison lui remontaient au cerveau. “Il ne sera pas à plaindre, ce coquin d’Ayrton ! s’écria-t-il dans son enthousiasme. C’est un paradis que cet îlot⁴. ”

Qu’il s’agisse des naufragés de *l’Île mystérieuse*, des enfants de *Deux ans de vacances*, de la famille Zermatt de *Seconde patrie* ou du capitaine Grant, les naufragés deviennent des *colons*, du latin *colonus*, cultivateur. Les récits reproduisent l’archétype de Robison Crusoe qui, selon Marthe Robert,

est l’homme à tous les stades de l’évolution, l’Adam courbé vers la terre, effaré, cerné de toutes parts par le danger, qui, à force de ténacité parvient pourtant à s’élever au-dessus des ténèbres intérieures et des terreurs de son milieu⁵.

¹ Jules VERNE, *L’Île mystérieuse*, op. cit., p. 253 (II, 9).

² Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 21.

³ Nous reconnaissons là une des différences essentielles entre *Le Robison suisse* du pieux pasteur protestant Johann David Wyss et la suite que lui donne Verne dans *Seconde patrie* ; dans le premier récit, les membres de la famille Zermatt ne cherchent jamais à explorer la surface totale de l’île, limitant leur colonisation à une petite portion de celle-ci, qu’ils baptisent « Terre promise » ; la famille prise en charge par Jules Verne dépasse ce microcosme territorial d’inspiration biblique pour étendre son exploration à toute « la nouvelle Suisse ».

⁴ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p.537 (III, 21).

⁵ Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., pp. 146-147.

L'anti-robinson

Ayrton reste donc seul sur l'île Tabor¹. Sa découverte par les colons de l'île Lincoln donne lieu à une description de ce qu'est devenue l'île refuge du capitaine Grant :

Il n'était donc plus douteux que des hommes, à une époque quelconque, eussent visité cet îlot. Et cela parut plus évident encore, quand, à travers la forêt, apparurent des sentiers tracés, des troncs d'arbres abattus à la hache, et partout la marque du travail humain ; mais ces arbres, qui tombaient en pourriture, avaient été renversés depuis bien des années déjà, les entailles de hache étaient veloutées de mousse, et les herbes croissaient, longues et drues, à travers les sentiers, qu'il était malaisé de reconnaître. [...]

Le marin battit alors le briquet et alluma une brindille. Cette lumière éclaira pendant un instant une petite salle, qui parut être absolument abandonnée. Au fond était une cheminée grossière, avec quelques cendres froides, supportant une brassée de bois sec. Pencroff y jeta la brindille enflammée, le bois pétilla et donna une vive lueur.

Le marin et ses deux compagnons aperçurent alors un lit en désordre, dont les couvertures, humides et jaunies, prouvaient qu'il ne servait plus depuis longtemps ; dans un coin de la cheminée, deux bouilloires couvertes de rouille et une marmite renversée ; une armoire, avec quelques vêtements de marin à demi moisés ; sur la table, un couvert d'étain et une Bible rongée par l'humidité ; dans un angle, quelques outils, pelle, pioche, pic, deux fusils de chasse, dont l'un était brisé ; sur une planche formant étagère, un baril de poudre encore intact, un baril de plomb et plusieurs boîtes d'amorces ; le tout couvert d'une épaisse couche de poussière, que de longues années, peut-être, avaient accumulée².

La nature ne semble plus être l'objet d'une appropriation par l'homme, mais plutôt, comme le remarque Laurence Sudret à propos de l'habitation d'Ayrton et de celle de Samuel Vernon (*Un Capitaine de quinze ans*), d'une « absorption de la création humaine³ » ; or, si Samuel Vernon est mort physiquement, Ayrton, lui, a connu une mort sociale. Tout ce qui permet la transformation de l'environnement, les outils, est abandonné – mais non pas inutilisable – ; délaissé aussi ce qui, avec l'outil, est la marque de l'humain, le spirituel (la Bible). Ayrton lui aussi manifeste cette *fusion* avec la nature : il attaque Harbert et se manifeste d'abord par « d'horribles rauquements qui n'avaient rien d'humain » puis il apparaît comme « un être sauvage, un gigantesque singe sans doute... » enfin,

en vérité, ce n'était point un singe, c'était un homme ! Mais quel homme ! Un sauvage dans toute l'horrible acception du mot, et d'autant plus épouvantable qu'il semblait être tombé au dernier degré de l'abrutissement⁴ !

Comme les compagnons d'Ulysse transformés par Circé, Ayrton porte toutes les marques de l'animalité : « ongles démesurément longs », « pieds durcis comme s'ils eussent

¹ Il est temps de faire état de discordances de dates dont Jules Verne nous informe : selon *Les Enfants du capitaine Grant*, Ayrton est abandonné en mars 1865 ; il est découvert par les colons de l'île Lincoln en décembre 1866. Il ne peut avoir passé si peu de temps seul ; voici pourquoi Verne, dans *L'Île mystérieuse*, transformera la chronologie et situera son abandon en 1855. Par ailleurs, les événements de *Vingt mille lieues sous les mers* commencent en 1866, soit, selon le capitaine Nemo quand les colons de l'île le retrouvent, *seize ans auparavant*. Seule la volonté de Verne de faire fusionner les destins de tous ces personnages a pu l'amener à bousculer, contracter, la chronologie interne des récits.

² Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., pp. 300 & 303 (II, 13 & 14).

³ Laurence SUDRET, *Nature et Artifice dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, op. cit., p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 306.

été faits de corne », « ses dents qui avaient l'acuité des dents de carnivores¹ »... Ayrton, Caliban sans Prospero, est devenu une image dégradée de Robinson ; il a connu une *involution* le faisant presque rejoindre l'état de Jup, l'orang-outang capturé sur l'île Lincoln, que les colons ont dressé et éduqué – hominisé – de manière à lui faire faire le ménage, par exemple. Au contraire, Ayrton ne *fait* plus – il a abandonné ses outils – et s'est éloigné du feu que les naufragés de l'île Lincoln avaient cherché à produire le plus vite possible. Il a perdu enfin une marque essentielle de l'humanité, la parole. L'ancien quartier-maître est recueilli et ramené sur l'île Lincoln ; de longues pages lui seront alors consacrées et les causes de sa régression seront analysées. Le destin du personnage constitue l'essentiel du panneau central (dont le titre est *L'Abandonné*) d'un roman construit en triptyque. Cette volonté d'élever au premier plan du récit celui qui avait été un méchant puni est traduite par la réponse de l'auteur à Hetzel qui, témoignages de médecins à l'appui, juge peu crédible son « sauvagisme² » :

Tout ce que vous me dites du sauvagisme d'Ayrton est pour moi sans importance. Tous les aliénistes du monde n'y feront rien. J'ai besoin d'un sauvage. Je dis au public, voilà mon sauvage. Et vous croyez qu'on s'inquiétera de savoir si après 12 ans de solitude, il a pu devenir si sauvage que cela ! Non ! l'important est qu'étant sauvage il redevienne homme³.

Ayrton, deux mois après son arrivée sur l'île Lincoln⁴, racontera son passé à ses sauveurs et expliquera sa régression ; il fera son récit à la troisième personne, comme s'il s'était éloigné du personnage qu'il avait été et se préparait à une renaissance :

Messieurs, il se repentit, il eut honte de ses crimes et il fut bien malheureux ! Il se dit que si les hommes venaient le rechercher un jour sur cet îlot, il fallait qu'il fût digne de retourner parmi eux ! Comme il souffrit, le misérable ! Comme il travailla pour se refaire par le travail ! Comme il pria pour se régénérer par la prière !
 Pendant deux ans, trois ans, ce fut ainsi ; mais Ayrton, abattu par l'isolement, regardant toujours si quelque navire ne paraîtrait pas à l'horizon de son île, se demandant si le temps d'expiation était bientôt complet, souffrait comme on n'a jamais souffert ! Ah ! qu'elle est dure cette solitude, pour une âme que rongent les remords !
 Mais sans doute le ciel ne le trouvait pas assez puni, le malheureux, car il sentit peu à peu qu'il devenait un sauvage ! Il sentit peu à peu l'abrutissement le gagner ! Il ne peut vous dire si ce fut après deux ou quatre ans d'abandon, mais enfin, il devint le misérable que vous avez trouvé⁵ !

La vie d'Ayrton sur l'île Tabor est en contradiction avec ce qui structure l'univers des héros de Jules Verne : le *faire*, transformer le monde, le *dire*, expliquer le monde et communiquer, le *temps*, qui scande les progrès du faire et l'*espace* à conquérir. Un univers du parcours, de l'évolution, de la conjonction de l'espace parcouru, du temps, du *regard*.

¹ *Ibid.*, pp. 306-307.

² *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, T. I (1863-1874), *op. cit.*, Lettre Hetzel-Verne du 22 septembre 1873, p. 205.

³ *Ibid.*, lettre Verne-Hetzel du 23 septembre 1873, p. 208.

⁴ La guérison rapide du « sauvage » de Verne pourrait faire rêver des psychiatres mais l'essentiel, pour l'auteur, réside dans la relation d'une rédemption.

⁵ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 338 (II, 17).

Or, le *temps* social est complètement absent de l'univers d'Ayrton ; comme le remarque Michel Butor,

il n'a plus conscience du temps, il ne sait plus le mesurer. Un des signes distinctifs de l'homme est sa montre, car, grâce à elle, il peut se situer par rapport au reste des hommes et des choses, à la fois dans le temps et dans l'espace¹.

Le *dire* est tout aussi absent du fait de son isolement, « Il n'est pas bon que l'homme soit seul », ces paroles de Yahvé² illustrent bien l'impossibilité, pour le réprouvé, du rachat par l'isolement, ce qu'analyse Mireille Coutrix :

La vocation de l'homme est sociale : toute solitude choisie ou imposée lui sont mortelles, soit que comme pour Nemo la surhumanité ne l'écrase, soit que comme pour Ayrton, l'animalité ne reprenne ses droits sur lui et le détruit tout aussi sûrement³.

Les personnages qui se placent délibérément hors de l'humanité existent dans d'autres romans de Verne, mais Silfax, Robur, Nemo sont animés respectivement d'un refus des autres, d'une volonté de puissance ou d'une haine qui, loin de les rabaisser vers l'animalité, leur fait franchir les limites du fantastique ou de la surhumanité. L'isolement conduit donc Ayrton à limiter ses regards à l'horizon – dans la seule attente du navire du pardon – et à lui-même, figé dans l'immobilisme des remords. Quant à l'espace de l'île, qui peut être embrassé par ce même regard, il n'est pas à conquérir. L'expiation d'Ayrton infirme donc le mythe de Robinson : la relégation sur l'île Tabor le condamne à une solitude qui est celle du méchant : « Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien⁴. »

L'île Lincoln et ses habitants – visibles et cachés – offrent à l'abandonné un espace de rédemption, de régénération – « renouvellement moral et intellectuel⁵ ».

La régénération

Cyrus Smith et ses compagnons manifestent, dès la rencontre, la volonté de prendre en charge la régénération d'Ayrton, comme l'exprime cette décision de Gédéon Spilett, le journaliste du groupe :

“– L'âme ne meurt pas, dit le reporter, et ce serait une grande satisfaction que d'arracher cette créature de Dieu à l'abrutissement !”
Pencroff secouait la tête d'un air de doute.
“Il faut l'essayer, en tout cas, répondit le reporter, et l'humanité nous le commande.”
C'était, en effet, leur devoir d'être civilisés et chrétiens⁶.

¹ Michel BUTOR, *Essais sur les modernes*, op. cit., pp. 73-74.

² GENÈSE, 2-18.

³ Mireille COUTRIX, *Verne et Shakespeare*, dans Cahier de l'Herne n° 25 Jules Verne, Paris, Editions de l'Herne, 1974, p. 234.

⁴ Victor HUGO, *La Légende des siècles, La Conscience*, op. cit., vers 63, p. 68

⁵ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

⁶ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 307 (II, 14).

Ce passage fait écho et revivifie, d'un roman à l'autre les paroles adressées à Ayrton, avant son abandon, par Glenarvan. Son retour vers l'humain, et donc vers la rédemption, a suivi un certain nombre d'étapes de réinitiation. Celles qu'énonce Michel Fabre : « la séparation, la descente aux enfers et la nouvelle naissance¹. » La dernière commence par le passage d'un espace à l'autre – de l'île Tabor de l'abandon à l'île Lincoln du salut – en traversant l'élément liquide sur le bateau construit par les colons (autre barque de Charon) ; Ayrton franchit ainsi cet horizon sans cesse scruté et subit une première purification. La mer, en effet, fait naître le premier signe d'humanité, le réflexe du marin professionnel qui, alors que l'embarcation des colons regagne l'île Lincoln et essuie un fort coup de vent,

s'élança par l'écouille, comme si son instinct de marin eût pris le dessus, et brisa les pavois d'un vigoureux coup d'espar, afin de faire écouler plus vite l'eau qui emplissait le pont ; puis, l'embarcation délogée, sans avoir prononcé une parole, il redescendit dans sa chambre².

Les habitants de l'île, et principalement Cyrus Smith, participeront à la régénération, et cela commencera par l'échange des regards ; dès l'arrivée d'Ayrton,

...Cyrus Smith, s'approchant, lui mit la main sur l'épaule par un geste plein d'autorité, et il le regarda avec une douceur infinie. Aussitôt, le malheureux, subissant comme une sorte de domination instantanée, se calma peu à peu, ses yeux se baissèrent, son front s'inclina, et il ne fit plus aucune résistance.

“Pauvre abandonné !” murmura l'ingénieur.

Cyrus Smith l'avait attentivement observé. À en juger par l'apparence, ce misérable être n'avait plus rien d'humain, et cependant Cyrus Smith, ainsi que l'avait déjà fait le reporter, surprit dans son regard comme une insaisissable lueur d'intelligence³.

Ce regard, qui, chez nombre de héros verniens est source de volonté (Nemo, Hatteras, Robur, Strogoff), de vie (Sandorf) ou de mort (Gortz). Ayrton doit être réinitié au faire, et cela passera par le contact avec le feu, c'est-à-dire la consommation de la chair cuite⁴. Le dire sera d'abord le fait des colons de l'île :

L'ingénieur ne négligeait pas non plus de parler à haute voix, de manière à pénétrer à la fois par les organes de l'ouïe et de la vue jusqu'au fond de cette intelligence engourdie. Tantôt l'un de ses compagnons, tantôt l'autre, quelquefois tous, se joignaient à lui. Ils causaient le plus souvent de choses ayant rapport à la marine, qui devaient toucher davantage un marin. Par moments, l'inconnu prêtait comme une vague attention à ce qui se disait, et les colons arrivèrent bientôt à cette persuasion qu'il les comprenait en partie⁵.

La première réponse au dire se traduira par les larmes, or, l'animal ne pleure pas :

Et, en effet, le pauvre être fut sur le point de s'élaner dans le creek qui le séparait de la forêt, et ses jambes se détendirent un instant comme un ressort... mais, presque aussitôt, il se replia sur lui-même, il s'affaissa à demi, et une grosse larme coula de ses yeux !

“Ah ! s'écria Cyrus Smith, te voilà donc redevenu homme, puisque tu pleures⁶ !”

¹ Michel FABRE, *Le Problème et l'épreuve. Formation et Modernité chez Jules Verne*, op. cit., p.125.

² Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 311 (II, 14).

³ *Ibid.*, pp. 313-314.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁵ *Ibid.*, pp. 317-318.

⁶ *Ibid.*, p. 319.

Il faudra alors renouer avec l'*espace* humain, se souvenir de son passé de traître *écossais* :

“Monsieur, dit-il à Cyrus Smith, vos compagnons et vous, êtes-vous Anglais ?

– Non, répondit l'ingénieur, nous sommes Américains.

– Ah ! ” fit l'inconnu, et il murmura ces mots :

“J'aime mieux cela !

– Et vous, mon ami ? demanda l'ingénieur.

– Anglais,” répondit-il précipitamment¹.

Et, comme si ces quelques mots lui eussent pesé à dire, il s'éloigna de la grève, qu'il parcourut depuis la cascade jusqu'à l'embouchure de la Mercy, dans un état d'extrême agitation².

Le *temps* des hommes s'impose à lui quand il se rend compte que son isolement aura duré douze ans, puis il lui faut, symboliquement, tuer la bête qui subsiste en lui quand il sauve Harbert des griffes d'un jaguar³, effaçant ainsi son attaque bestiale de ce même Harbert sur l'île Tabor. Puis vient l'accoutumance au *faire*, Ayrton commençant à participer aux travaux de l'île, puis au *dire* : il commence à parler, jusqu'à la *catharsis* lors de laquelle il *regarde et montre* celui qu'il a été par le moyen de la longue narration de son passé. Ayrton prolonge son expiation en demandant un isolement relatif : surveiller les animaux d'élevage, dans un corral, assez loin de la résidence principale des colons. Cette distance qu'il s'impose doit lui permettre de se dépouiller de son passé de répréhensible et d'accéder au statut de héros. Ainsi se comprennent les épreuves que s'inflige Ayrton. La dernière d'entre elles, avant la *rédemption*, sera la *tentation* ; en effet, l'île est repérée et attaquée par des pirates, précisément les anciens complices d'Ayrton en Australie. Il combat alors *la bête* dans son antre, nageant jusqu'au navire pirate pour espionner ses occupants. Toute cette rédemption occupe une part non négligeable du roman dont la troisième partie, *Le Secret de l'île*, relate la découverte du capitaine Nemo, mourant dans son *Nautilus* prisonnier d'un lac souterrain. Avant d'expirer, le héros de *Vingt mille lieues sous les mers* lègue aux colons un coffret. L'île Lincoln est finalement détruite par l'éruption du volcan ; les colons, aussi démunis que le jour de leur naufrage, sont accrochés à tout ce qui reste de leur île : un roc isolé au milieu du Pacifique.

Non, ils ne pouvaient conserver aucune espérance d'être sauvés, et une horrible mort, la mort par la fin et par la soif, les attendait sur ce roc !

Et, déjà, ils étaient étendus sur ce roc, inanimés, n'ayant plus la conscience de ce qui se passait autour d'eux. Seul, Ayrton, par un suprême effort, relevait encore la tête et jetait un regard désespéré sur cette mer déserte !

Mais voilà que, dans la matinée du 24 mars, les bras d'Ayrton s'étendirent vers un point de l'espace, il se releva, à genoux d'abord, puis debout, sa main sembla faire un signal⁴

¹ Ayrton est, en fait, *écossais*, comme Harry Grant ; lord et lady Glenarvan.

² *Ibid.*, p. 321.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ *Ibid.* p. 534.

Ayrton renaît de la mer, dans un mouvement ascendant (*Fig. 13*) ; comme l'écrit Simone Vierende, le dénouement du roman est « plein d'enseignements : c'est parce qu'ils ont sauvé Ayrton, en définitive, que Cyrus Smith et ses compagnons sont sauvés¹. » En effet c'est le *Duncan* lui-même qui revient chercher Ayrton après douze ans. L'ancien réprouvé a conservé précieusement le coffret de pierreries légué par Nemo et il le remet à Cyrus Smith une fois sur le pont du *Duncan*. Le rachat est accompli.

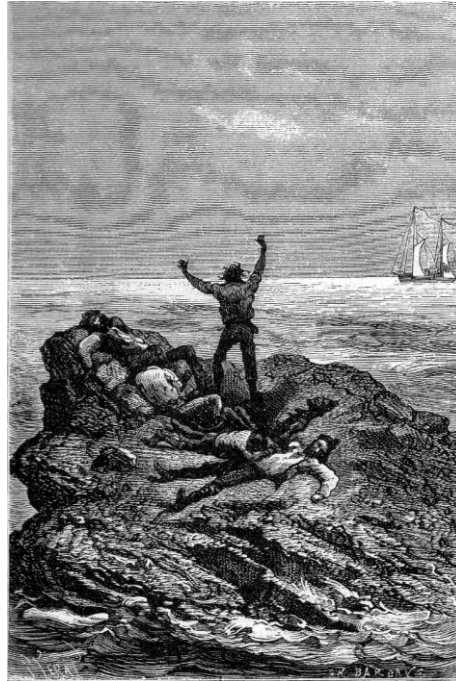


Fig. 13 : L'Île mystérieuse

Ayrton fonde le personnage de traître des *Voyages extraordinaires*². Il est celui qui, tout en intégrant tous les traits principaux du type – masque, regards *vers l'extérieur*, discours ambigu, disparitions, violence, dévoilement – dépasse le schéma d'une dichotomie opposant le méchant masqué au héros positif transparent et sincère. De ce point de vue, dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, il est unique³. La construction diachronique du personnage a permis ce dépassement et Verne en a fait « un être de chair et de sang et non un prétexte », comme le remarque Fabrice Boumahdi⁴. Ayrton redevient *un homme*. Ce dernier qualificatif surgit dans

¹ Simone VIERNE, *op. cit.*, p. 195.

² Shandon, des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, est un méchant sans caractère, victime des conditions extrêmes de l'expédition, et qui périt misérablement.

³ Il existe cependant un autre méchant repentant, Forbes, dans *Deux ans de vacances* ; mais son action est ponctuelle et il meurt aussitôt après avoir apporté une aide rapide aux jeunes naufragés contre ses anciens complices. (Jules VERNE, *Deux Ans de vacances*, Paris, Hetzel, 1888)

⁴ Fabrice BOUHADI, *Jules Verne. Un océan tumultueux de mots et de rêves*, *op. cit.*, p. 135.

tous les romans de notre auteur et un regard sur le sémantisme du terme au sein de l'imaginaire vernien s'impose. L'homme vernien est celui qui accomplit un trajet, qui *ferme une boucle*. Nous avons, au long des pages précédentes, longtemps côtoyé Michel Strogoff, Lord Glenarvan, le capitaine Hatteras, Maître Antifer... Le méchant intervient pour briser la boucle. Le trajet, pour Ayrton, consiste à devenir un homme à l'égal de ceux auxquels il a voulu nuire jadis. Les étapes ne sont plus géographiques mais initiatiques. L'ancien chef des convicts d'Australie, à l'issue de son parcours initiatique, fait partie de la société humaine : il remet le coffret de Nemo à Cyrus Smith, il n'est plus l'individu qui prend, il est devenu l'homme qui donne :

En ce moment, Ayrton, s'approchant de l'ingénieur, lui dit simplement :

“Où faut-il déposer ce coffret !”

C'était le coffret qu'Ayrton avait sauvé au péril de sa vie, au moment où l'île s'engloutissait, et qu'il venait fidèlement remettre à l'ingénieur.

“Ayrton ! Ayrton !”dit Cyrus Smith avec une émotion profonde¹.

L'Île Mystérieuse raconte une entreprise de colonisation et les colons, servis par une nature plus que généreuse et le dieu caché, Nemo, recréent, ou à peu près, leurs conditions de vie antérieures ; mais l'éruption du volcan réduit tout à néant et il faut refonder, grâce au coffret de Nemo, « une île en terre ferme² » dans l'État d'Iowa ; « Là, enfin, tous furent heureux, unis dans le présent comme ils l'avaient été dans le passé³ ; » Il faut bien admettre que la découverte et l'arrivée d'Ayrton n'étaient pas *absolument* indispensables à la construction du roman. Le traître des *Enfants du capitaine Grant* aurait pu ne pas échapper à la justice, ou bien disparaître, ou encore périr lors d'un affrontement. Sa « survie » en tant que personnage d'un roman à l'autre répond sans doute à un projet de l'auteur, projet non exprimé lors de la parution du premier titre mais la promesse de Glenarvan à Ayrton le jour de l'abandon superpose, même confusément, l'attente d'un retour aux contours de l'île Tabor.

Il fallait qu'Ayrton redevînt homme, un être social, accessible à ce qui est interdit à la majorité des méchants, l'amitié. Dans ce roman, le volet didactique, incarné par Cyrus Smith – comment transformer au mieux les ressources de l'île en employant la science du XIX^e siècle – ne le cède-t-il pas à ce cheminement d'Ayrton vers l'humanité ? Les trois titres, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Vingt mille lieues sous les mers* et *L'Île mystérieuse* offrent tous les traits d'une trilogie, une symphonie, aux tonalités dramatiques et en trois mouvements qui unit les thèmes du Mal souffert ; la purification du Mal commis par la souffrance de la solitude, donne son titre à la deuxième partie de *L'Île mystérieuse (L'Abandonné)* et fait signe aux thèmes

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 536 (III, 20).

² *Ibid.*,

³ *Ibid.*

principaux des deux autres titres : la perte et la recherche désespérée de l'être aimé, la vaine volonté de Nemo d'effacer le Mal souffert, d'abord par le Mal commis puis par cette même solitude du *Nautilus*-sanctuaire qui faillit perdre Ayrton. La magnifique rédemption de l'ancien réprouvé clôt véritablement la trilogie.

Chapitre 2

Figurations de la perte de l'Autre, de la mort et du deuil

L'écriture extrême d'un Mal majeur

Dans notre réflexion, le Mal s'est confondu jusqu'alors avec les notions de Mal commis, de péché et de châtement ; si bien que le méchant a pu apparaître comme actant essentiel de l'incessante opposition du Bien et du Mal. La trinité Miltonienne de *Satan*, du *Péché* et de la *Mort* n'accorde pas de nuisance autonome à l'une de ses composantes ; pourtant la Mort, et, plus généralement, la souffrance, ne sont pas, absolument, les effets et la sanction du seul Mal commis. La souffrance peut affecter chaque individu, chaque personnage romanesque, que celui-ci soit l'incarnation du Bien ou celle du Mal. La ruine et la souffrance qui frappent Job le juste lui font crier cette aporie :

Pourquoi les méchants restent-ils en vie,
vieillissent-ils et accroissent-ils leur puissance¹ ?

Paul Ricœur, qui ne la confond pas avec « la punition [qui] est une souffrance infligée », trace les limites sémantiques et métaphysiques de la souffrance, qui

souligne son caractère essentiellement subi : nous ne la faisons pas arriver ; elle nous affecte. De là, la surprenante variété de ses causes [...] ; à l'opposé de l'accusation qui dénonce une déviance morale, la souffrance se caractérise comme pur contraire du plaisir, c'est-à-dire comme diminution de notre intégrité physique, psychique, spirituelle².

Cette « diminution » de l'« intégrité » du personnage chez Verne fait signe à la privation, et principalement, la privation de l'Autre, l'absent. Ce motif vernien aux réalisations variées nous semble illustrer l'affirmation d'Albert Thibaudet : « L'art n'existerait pas sans la présence de la douleur, ou bien il se serait arrêté à des formes superficielles³. » On pourrait regretter chez certains personnages de Verne, monolithiques et aimantés par une seule fin, le manque d'épaisseur psychologique ; pourtant, la souffrance morale, si elle ne se manifeste pas chez des êtres comme Phileas Fogg, n'épargne pas nombre de ceux qui traversent l'imaginaire de notre auteur.

¹ *Livre de Job*, 21, 7, BIBLE de Jérusalem, *op. cit.*, p. 678.

² Paul RICŒUR, *Le Mal*, *op. cit.*, pp. 22-23.

³ Albert THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 170.

1. *Souffrance et recherche de l'Autre disparu*

La scène où évoluent les personnages de Jules Verne est la surface du globe, les terres et les mers, les abysses, les royaumes chthoniens, l'éther et au-delà. C'est à cette échelle que se déploie de façon récurrente le motif d'une souffrance que nourrit le manque de l'être absent parce qu'absorbé, dissimulé ou détenu dans l'espace géographique. Le motif de la recherche de l'être aimé se décline diversement selon les titres. Mais peut-il se conclure par un échec ?

Télémachies

Très souvent le récit fait écho au *Télémaque* de Fénelon : le jeune héros, ou la jeune héroïne, est sans nouvelle du père ou de la mère. L'exemple le plus connu, dont le titre programme d'emblée le motif du lien filial, est *Les enfants du capitaine Grant*. Robert et Mary Grant (12 et 16 ans) partent pour un périple autour du globe, en suivant le trente-septième parallèle. Il s'agit, grâce à Lord Glenarvan, son épouse, ses amis et son navire, de retrouver leur père disparu deux ans auparavant lors d'un voyage maritime et dont seul un message lacunaire indique très imparfaitement le lieu du naufrage. Dans *Les Forceurs de blocus*, La jeune Jenny Halliburt embarque sur un navire anglais pour délivrer son père prisonnier des sudistes à Charleston. Jeanne de Kermor, dans *Le Superbe Orénoque*, part elle aussi à la recherche d'un père dont elle est sans nouvelles depuis des années, et si Nadia Fédor sait que son père est exilé à Irkoutsk, elle accompagne Michel Strogoff pour le rejoindre dans cette ville menacée par les Tartares. C'est après la révélation de son adoption qu'Erik Hersebom entreprend la recherche de ses origines, en particulier le sort de sa mère qui, lors du naufrage du *Cynthia*, l'a confié aux flots, bébé, attaché à une bouée¹.

La jeune Marie participe au sauvetage de son promis, Louis Cornbutte, abandonné dans les glaces du Groenland dans un court récit, *Un Hivernage dans les glaces*, publié une première fois en 1853 dans le *Musée des familles* et repris en 1874 dans le recueil *Le Docteur Ox* ; selon François Angelier, Louis Cornbutte « annonce les disparus verniens² ». Un de ces disparus les plus célèbres est John Branican qui doit essentiellement sa renommée à la personnalité de son épouse Dolly, personnage d'exception qui retrouvera son mari au milieu du désert australien, seize ans après sa disparition.

¹ Jules VERNE & André LAURIE, *L'Épave du Cynthia*, op. cit.

² François ANGELIER, *Dictionnaire Jules Verne*, Paris, 2006, Pygmalion, département des éditions Flammarion, p. 438.

Souffrance et refus

Il s'agit de romans d'aventures et sur l'horizon d'attente du jeune lecteur se dessinent de probables retrouvailles. Cependant, la disparition de l'Autre est ici une « petite mort » qui doit imprimer sur la physionomie du personnage en attente ou en quête les marques de la souffrance. Tels apparaissent Mary Grant : « Sa jolie figure un peu fatiguée, ses yeux qui avaient dû pleurer souvent¹ », Nadia : « il semblait qu'elle eût, depuis longtemps, désappris de sourire² » ou Jeanne de Kermor : « Sa poitrine se soulevait, ses yeux devenaient humides³. » Paul Ricœur analyse les effets psychologiques de la séparation :

Quant à la perte, la séparation comme rupture de la communication – le mort, celui qui ne répond plus – constitue une véritable amputation du soi-même dans la mesure où le rapport avec le disparu fait partie intégrante de l'identité propre⁴.

Cette « partie intégrante », cette absorption du personnage souffrant par l'image douloureuse du disparu était déjà un motif employé par Fénelon : « Voilà Ulysse lui-même » s'écrie Idoménée en accueillant Télémaque à la recherche de son père⁵. Mary Grant, dit à son frère Robert : « Quand tu seras un homme, tu seras lui tout entier⁶ ! » Il faut d'ailleurs noter que Mary et Robert Grant, Jenny Halliburt et Nadia Fédor, à la recherche du père, sont orphelins de leurs mères, comme si la douleur de l'absence ne devait être partagée (sauf au sein du couple fusionnel sœur-frère des enfants Grant) et qu'aucune autre douleur ne devait faire obstacle à la recherche du disparu. Le mal souffert issu de l'absence de l'Autre, génère une volonté fondée sur *le refus de la résignation*, l'impossibilité d'accepter l'idée même de la mort de l'absent, même quand celle-ci semble plausible : « John est perdu pour vous, il ne l'est pas pour moi⁷ !... » affirme Dolly Branican quand elle apprend, à la fin de la folie provoquée par la noyade de son petit garçon, qu'on est sans nouvelle de son mari, John Branican, parti depuis quatre ans déjà. Pour les enfants, épouse, fiancée des disparus, le *non* comme réponse au mal souffert n'est pas une « réconciliation avec la perte, en quoi consiste précisément le travail de deuil⁸ » ; elle est *refus* de l'idée même d'une perte définitive et l'adhésion totale à une foi en la vie. Jérôme Porée analyse « ce non du corps à la souffrance » :

Dans ses formes les plus élémentaires, la lutte *pour* la vie déjà est lutte *contre* la douleur. C'est pourquoi, réciproquement, *la lutte contre la douleur est lutte pour la vie*. Elle est lutte de la vie contre ce qui rend la vie impossible⁹.

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p.19 (I, 3).

² *Id.*, Michel Strogoff, op. cit., p. 39 (I, 4).

³ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, op. cit., p. 15 (I, 2).

⁴ Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 468.

⁵ FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque* (1699), Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 281 (VIII).

⁶ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 530 (III, 20).

⁷ *Id.*, *Mistress Branican*, op. cit., p. 118 (I, 9).

⁸ Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 468.

⁹ Jérôme PORÉE, *Le Mal*, op. cit., p. 162.

Les personnages, à l'instar de Dolly Branican, expriment donc l'affirmation de l'action et du mouvement contre une attente figée et désespérée. « Je suis forte contre la douleur et je puis tout entendre¹. » affirme Mary Grant ; le capitaine James Playfair – au patronyme signifiant – juge ainsi Jenny Halliburt, embarquée sur son navire sous une fausse identité : « Il sentait que cette charmante créature possédait une âme forte et généreuse, dont l'éducation s'était faite à l'école du malheur². » ; « on est forte quand on aime³ » proclame Marie, la fiancée de Louis Cornbutte et Nadia inspire à Michel Strogoff « l'idée d'une grande énergie morale⁴ ». Ces héroïnes choisissent donc le refus d'une condition qui les asservirait à l'attente, la douleur et un destinée de deuil éternel ; elles optent pour l'action contre un temps figé, opérant en cela une sorte de transgression qui, comme le souligne Isabelle Guillaume,

s'oppose au rythme lent de l'ennui et des « travaux et des jours », à la sujétion, au vieillissement. Elle vaut comme refus de n'être que cette « répétition inutile d'un éternel zéro » qu'évoque Kierkegaard comme la source du désespoir par manque d'infini et de possible. Elle exprime le désir de remettre en route le temps, le choix d'un tragique foudroyant contre celui d'un tragique lent⁵.

Abolir l'espace

Le Mal souffert né de l'absence, la disparition, l'exil de l'Autre se perpétue grâce à l'obstacle de l'espace géographique qui enferme l'être aimé dans un endroit inconnu, un *non lieu* : le capitaine Grant peut être naufragé en n'importe quel point du trente-septième parallèle ; dans quel village du bassin de l'Orénoque le colonel de Kermor vit-il maintenant ? Où retrouver Louis Cornbutte sur l'étendue glacée du Groenland ? Si le lieu de l'exil ou de la détention est connu, l'obstacle humain succède à l'espace qu'il faut franchir : l'armée tartare qui assiège Irkoutsk ou le blocus du port de Charleston par les canons nordistes. La volonté de retrouver l'Autre détermine alors la *négation de l'espace* : « l'imagination [de Robert Grant] lui retraçait les scènes dont son père avait dû être victime. » et quand est évoquée l'absence du point de longitude sur le fameux trente-septième parallèle, « On s'en passera ! s'écria le jeune garçon⁶. » L'abolition de l'espace géographique accompagne celle de l'espace temporel dans *L'Épave du Cynthia* : on présente à Erik Hersebom les vêtements de nourrisson qu'il portait quand il fut retrouvé attaché à une bouée :

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 19 (I, 3).

² Id., *Les forceurs de blocus*, 1865, Paris, Michel de l'Ormerai, 1980, p. 222 (4).

³ Id., *Un Hivernage dans les glaces*, op. cit., p. 182 (2).

⁴ Id., *Michel Strogoff*, op. cit., p.39 (I, 4).

⁵ Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventure depuis l'Île au trésor*, op. cit., p. 43.

⁶ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 20 (I, 3).

sa pensée s'envolait vers cette mère inconnue, qui l'avait sans doute habillé elle-même de ces vêtements [...]. Il lui semblait, en touchant ces choses, qu'il se trouvait en communication directe avec elle, à travers le temps et l'espace¹.

L'aventure géographique prend alors la forme d'une lutte contre la privation de l'Autre par la dévoration de l'espace. Les distances parcourues, pour le lecteur du XIX^e siècle, font signe à l'extraordinaire, au surhumain : l'intégralité du 37^{ème} parallèle, le cours géant de l'Orénoque, les plaines infinies de la Sibérie, le Pacifique puis les déserts australiens, les mers arctiques. La tension vers l'Autre absent et l'appropriation de l'espace qui en résulte, accueillent, selon le programme éditorial, le discours didactique, renouvelant les préceptes moraux du « Mentor » de l'archevêque de Cambrai ; l'être perdu est retrouvé à l'issue d'un itinéraire et le narratif convoque la description de l'espace parcouru, par la voix de spécialistes comme le géographe français Paganel ou, plus couramment, celle du narrateur lui-même, relayant les lectures scientifiques de Jules Verne. Quelquefois même, les noms des vaisseaux illustrent le motif de la quête : pour retrouver son fiancé Louis Cornbutte Marie embarque sur *La jeune hardie* ; John Branican commande le *Franklin*, nom d'un explorateur britannique qui disparut dans les mers arctiques en 1845 ; c'est aussi et surtout le nom de son épouse, Lady Jane Franklin qui intervint auprès du gouvernement pour que des expéditions de recherche soit menées. Ce personnage féminin a sans doute inspiré à Jules Verne celui de Dolly Branican, comme l'atteste une lettre à Louis-Jules Hetzel : « ...je termine en ce moment le 1^{er} volume d'un nouveau roman, *Mistress Branican*, dont je vous ai parlé (une Lady Franklin²). » Le navire que Dolly Branican enverra à la recherche du *Franklin* sera baptisé le *Dolly-Hope*.

Évolution de l'héroïne

Si le Mal souffert détermine la conquête de l'espace géographique, il ponctue les différentes étapes du parcours : enlèvement de Robert Grant par un condor géant en Patagonie, capture de Nadia et Strogoff par les Tartares, la fatigue et la soif pendant la traversée du désert australien par Dolly Branican, la fièvre de Jeanne de Kermor... Affronter la douleur physique du voyage conduit à une *transformation du personnage*, et nous pensons précisément aux nombreuses héroïnes ; la nature du parcours géographique, et la logique narrative (la jeune fille doit se faire accepter par une société masculine) peut obliger celles-ci à se déguiser en hommes,

¹ *Id.* & André Laurie, *L'Épave du Cynthia*, *op. cit.*, p. 68 (6).

² *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel*, Tome I, 1886-1896, lettre Jules Verne-Louis-Jules Hetzel du 2 mai 1890, p. 114.

c'est le cas de Jenny Halliburt et Jeanne de Kermor¹. Sans se résoudre à ce procédé cher à Shakespeare, Marie, dans *Un Hivernage dans les glaces*, change

tout à fait son accoutrement. La coupe de ses vêtements de femme ne convenait pas sous ces latitudes froides. Elle se fit donc une espèce de pantalon fourré [...], et ses jupons étroits ne lui vinrent plus qu'à mi-jambe²

Mary Grant proclame des compétences plutôt masculines, pour l'époque :

J'ai joué tout enfant sur les navires de mon père ; il aurait dû faire de moi un marin, et s'il le fallait, je ne serais peut-être pas embarrassée de prendre un ris ou de tresser une garcette³.

Par la souffrance, Mary accède aussi au statut de mère de substitution, comme le montre l'attitude de Robert :

il ouvrait de grands yeux en écoutant sa sœur ; il comprenait tout ce qu'elle avait fait, tout ce qu'elle avait souffert, et enfin, l'entourant de ses bras :
« Ah ! maman ! ma chère maman ! » s'écria-t-il⁴.

Nadia Fedor joue d'abord son rôle de sœur de Michel Strogoff, silencieuse et discrète ; mais après le supplice subi par ce dernier, supplice qui semble l'avoir rendu aveugle, c'est elle qui, telle Antigone, lui servira de guide jusqu'à l'élimination d'Ogareff. La victoire sur la souffrance et le franchissement de l'espace géographique coïncident avec la fermeture de l'espace temporel de l'aventure et d'une quête qui est aussi celle de l'adolescence. Les retrouvailles avec le père trouvent leur complétion dans l'union avec le protecteur masculin. Seul le père, heureusement retrouvé, et en l'absence d'une mère défunte, peut approuver et consacrer le mariage de si jeunes filles (de quinze à dix-sept ans)⁵ :

John Mangles parla de Mary en des termes tels, que Harry Grant, instruit par quelques mots de Lady Helena, mit la main de sa fille dans la vaillante main du jeune capitaine et, se tournant vers lord et lady Glenarvan :
« Mylord, et vous, madame, dit-il, bénissons nos enfants⁶ ! »

Le personnage du père de Jeanne de Kermor autorise l'accord paternel *et* la célébration du mariage puisque le colonel de Kermor est devenu le père Espérante, chef de la mission de Santa-Juana. Le héros qui a favorisé la quête de la jeune fille peut éventuellement être habité d'un scrupule, comme Jacques Helloch qui hésite à demander Jeanne en mariage : « C'eût été

¹ Si le jeune capitaine Playfair s'aperçoit très rapidement du subterfuge de Jenny, dont il tombe aussi rapidement amoureux, Jacques Helloch, héros du *Superbe Orénoque*, ne découvre l'identité réelle de celle qui se faisait passer pour Jean de Kermor qu'en la sauvant de la noyade. Le narrateur reste aussi discret que le jeune héros sur les circonstances de cette découverte... Hetzel veille.

² Jules VERNE, *Un Hivernage dans les glaces*, op. cit., p. 195-196 (5).

³ *Id.*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 34 (I, 6). La garcette est un cordage court, fin et tressé ; pour « prendre un ris », c'est-à-dire diminuer la surface d'une voile, les marins devaient grimper sur les vergues (pièces horizontales de la mâture) du navire pour effectuer cette manœuvre dangereuse et nécessitant une certaine force physique.

⁴ *Ibid.*, p. 22 (I, 4).

⁵ Cf. *supra* : II, 1, 4, *Idylles*.

⁶ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 536 (III, 21).

là, lui semblait-il, réclamer le prix des services rendus¹... » La femme – qui accède au statut littéraire de l'héroïne de roman d'aventures – n'est donc pas considérée comme *objet* de récompense... quoique le père de Jenny Halliburt, délivré des geôles sudistes par le capitaine James Playfair, s'interroge : « Comment Mr Halliburt pouvait-il reconnaître le dévouement et le courage de son sauveur, si ce n'est en le rendant le plus heureux des hommes² ? »

La fermeture du périple de la quête et son aboutissement sentimental attendu³ prennent valeur d'une victoire sur le Mal souffert : « Ce chemin de douleurs à l'aller fut un chemin de bonheur au retour⁴. »

Point extrême et intertextualité

Il est un roman de Jules Verne qui illustre de façon très évidente le motif de la recherche de l'Autre : *Le Sphinx des Glaces* (1897) est la chronique d'un périple dont les acteurs souffrent de la disparition de personnages différents, tout en étant liés aux mêmes événements et au même espace, celui du pôle Sud. Le motif de la recherche de l'Autre prend naissance dans un autre roman que celui de Verne, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838) d'Edgar Allan Poe. Rappelons que le héros de ce roman – rédigé sous forme de journal – et son compagnon Dirk Peters, vivent de multiples aventures : mutinerie, naufrage, cannibalisme, sauvetage par la goélette la *Jane Guy*, exploration des mers australes, découverte d'une terre étrange, l'île Tsalal, dont les habitants massacrent l'équipage ; Pym et Dirk Peters, à la fin du roman se trouvent à bord d'une embarcation attirée irrésistiblement vers le pôle. Le récit structuré par le journal de Pym se pare de tonalités fantastiques : ténèbres, pluie d'une substance cendreuse et blanche, oiseaux gigantesques, cataracte..., et s'achève – de manière quelque peu déceptive – sur une image :

Et alors nous nous précipitâmes dans les étrointes de la cataracte, où un gouffre s'entr'ouvrit, comme pour nous recevoir. Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige...⁵

¹ *Id.*, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 249 (II, 13).

² *Id.*, *Les forceurs de blocus*, *op. cit.*, p.269 (10).

³ Aboutissement que vit également Dolly Branican qui retrouve, après 16 ans, un mari perdu et un fils, Godfrey, réincarnation de celui qui a péri noyé au début du roman. Il s'agit pour elle, comme pour John Branican, d'une renaissance.

⁴ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 339 (II, 15).

⁵ Edgar POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), 1838, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Le Livre de Poche, 1959, p. 241 (25). Un autre auteur, l'Américain Howard Phillips Lovecraft, s'inspirera du roman d'Edgar Poe dans l'écriture de sa nouvelle, *Les Montagnes hallucinées* (*At the Mountains of Madness*, 1931), dans *Dans l'Abîme du temps* (*The Shadow out of Time*), Paris, Éditions Denoël, Collection « Présence du Futur », 1954.

Cette « fin » ouverte permet à l’imaginaire du lecteur de prolonger celui de l’auteur ; l’horizon d’attente ne disparaît pas avec l’excipit du journal lui-même, il est sublimé par un dernier chapitre et un paratexte fictif, lequel fournira un solide point d’ancrage à la fable vernienne. La « préface » de l’auteur est signée par A.G. Pym lui-même qui affirme avoir permis à « M. Poe » de rédiger la première partie de ses aventures d’après les faits qu’il aura rapportés et de « la publier *sous le manteau de la fiction*¹ » et sous son nom. Pym évoque la réception du public qui « en dépit de l’air de fable dont avait été si ingénieusement revêtue cette partie de mon récit [...] n’était pas du tout disposé à l’accepter comme une pure fable² ».

Le chapitre XXVI, « Conjectures », dont l’auteur est anonyme, évoque successivement « la mort de M. Pym, si soudaine et si déplorable » et explique l’inachèvement apparent du récit :

Il est à craindre que les chapitres restants qui devaient compléter sa relation, et qu’il avait gardés, pour les revoir, pendant que les précédents étaient sous presse, ne soient irrévocablement perdus par suite de la catastrophe dans laquelle il a péri lui-même³.

Poe figure de manière singulière dans les lignes suivantes :

Le gentleman dont le nom est cité dans la préface, et qu’on aurait supposé capable, d’après ce qui est dit de lui, de combler la lacune, a décliné cette tâche, – et cela, pour des raisons suffisantes tirées de l’inexactitude générale des détails à lui communiqués, de sa défiance relativement à l’absolue vérité des dernières parties du récit⁴.

Quant à Dirk Peters, toujours vivant dans l’Illinois : « Plus tard on pourra le voir, et sans aucun doute il fournira des documents pour compléter le compte-rendu de M. Pym⁵. » Ces « conjectures » s’achèvent sur des hypothèses linguistiques : le labyrinthe de l’île Tsalal dans lequel errent Pym et Peters formerait les caractères de mots éthiopiens, arabes et égyptiens ; la dernière phrase du chapitre – et du roman – n’éclaircit pas un discours singulièrement hermétique mais laisse entrevoir un possible horizon mythique : « *J’ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher*⁶. » C’est à de telles « conclusions [qui] ouvrent un vaste champ aux rêveries et aux conjectures les plus excitantes⁷ » que Verne se propose d’apporter un éclairage dans le cadre d’une production romanesque à visée récréative et didactique qui évite toute recherche de l’irrationnel et du surnaturel. Car le récit de Poe illustre assez fidèlement ce que Todorov nomme « l’hésitation

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 245. Ces dernières lignes doivent-elles être lues comme un écho des paroles de Job :

Oh ! je voudrais qu’on écrive mes paroles, / qu’elles soient gravées en une inscription, / avec le ciseau de fer et le stylet, / sculptées dans le roc pour toujours !

(BIBLE de Jérusalem, *op. cit.*, Job, **19**, 23-24.)

⁷ *Ibid.*, p. 244.

éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹. » Le mutisme du récit quant au destin de Pym, le brouillage énonciatif, métaphorisé par « le rideau blanc tendu devant² » les personnages, ne serait-il pas la marque d'« un texte qui ne parvient pas à dire la chose, et dont le silence me fait entrevoir l'horreur et l'irrationnel³ » ? Cette réception d'un récit apparemment inachevé, d'un « texte [...] monstre⁴ », naît également d'un recours de l'auteur à l'illusion référentielle qui consiste à imaginer des contacts entre Pym et un Edgar Poe situé avec exactitude dans des cadres spatial et temporel. L'hésitation, l'incertitude, ne gagnent pas seulement le « *lisant*, la part du lecteur victime de l'illusion romanesque⁵ » mais aussi « le *lectant* [qui] a pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte⁶ » Même fugitivement, le *lectant* s'interroge : qui est l'auteur ? Pym est-il réel ? Cette lecture n'est-elle pas celle d'aventures rêvées ? Analysant le pouvoir onirique de ce roman, Gaston Bachelard écrit :

Quand on ferme le livre des *Aventures de Gordon Pym*, il semble qu'on soit allé si loin, qu'on ait habité un monde où cheminent des ombres si inconnues qu'on garde, au fond de sa rêverie, l'impression qu'on n'en est pas encore revenu, et que des fantômes vivent encore dans une demi-lumière⁷.

Verne, en 1864, avait publié, dans *Le Musée des familles*, un opuscule intitulé *Edgar Poe et ses œuvres* dans lequel il proclamait son admiration pour le romancier américain en résumant quelques-uns de ses récits dont, notamment, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, ce qui le conduisait à s'interroger sur l'absence de résolution : « Et le récit est interrompu de la sorte. Qui le reprendra jamais ? un plus audacieux que moi et plus hardi à s'avancer dans le domaine des choses impossibles⁸. » Ce « plus audacieux » ne semble pas s'être manifesté puisque Verne, dans *Le Sphinx des Glaces*, en 1897, se propose d'exploiter le brouillage énonciatif et l'absence de réponses aux questions suscitées par la lecture du roman de Poe ; il s'appuie sur ses aspects lacunaires : le sort de Pym et la réalité de Peters.

Une idée très heureuse m'est venue, c'est qu'un de mes héros qui croyait comme tout le monde que ce roman était une fiction, se trouve face à face avec une réalité. Inutile de vous dire que je suis allé *infiniment plus loin* que Poe⁹.

¹ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

² Edgar POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, op. cit., p.241 (25).

³ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 64.

⁴ *Ibid.*

⁵ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 149.

⁸ Jules VERNE, *Edgar Poe et ses œuvres*, 1864, consultable sur <<http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/2.html>>, p. 45.

⁹ *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel*, tome 1, 1886-1896, lettre Jules Verne-Louis-Jules Hetzel du 1^{er} septembre 1896, p. 252.

La narration intra diégétique est en effet prise en charge par un voyageur qui manifeste d'emblée le rationalisme et l'incrédulité fréquents chez les narrateurs de récits fantastiques¹ : « Personne n'ajoutera foi, sans doute, à ce récit intitulé *Le Sphinx des Glaces*. N'importe, il est bon, à mon avis, qu'il soit livré au public. Libre à lui d'y croire ou de n'y point croire². » L'auteur fonde son imaginaire sur l'illusion référentielle créée par la lecture du roman de Poe et l'entrée en scène de personnages étroitement liés à l'univers de ce roman.

C'est le Mal souffert de la séparation, de l'absence de l'Autre qui va structurer fortement ce roman de la quête et du « point extrême », pour reprendre l'expression par laquelle Michel Butor qualifie le pôle Nord dans son analyse des *Aventures du capitaine Hatteras*³. Le Mal souffert habite ici plus d'un personnage et retrouver l'Autre perdu signifie également donner une réponse « vernienne » à l'énigme du roman de Poe et au mystère géographique de l'Antarctique.

Le narrateur, Jeorling, rencontre, aux îles Kerguelen, le commandant de l'*Halbrane*, Len Guy qui accepte de le prendre à son bord et lui révèle être le frère du capitaine William Guy, commandant de la *Jane Guy*, le navire sur lequel Arthur Pym et Dirk Peters ont voyagé vers le pôle Sud. Len Guy montre les signes de la souffrance et du manque et le récit convoque l'isotopie de la douleur quand il dévoile à Jeorling son identité, cherche à le convaincre de la réalité des aventures de Pym et expose le but de son expédition, retrouver son frère qui a pu survivre au massacre de l'équipage par les habitants de l'île Tsalal : « je crus voir une larme glisser de ses yeux⁴ » dit Jeorling qui ajoutera plus tard que la voix de Len Guy était « altérée par l'émotion⁵ » et que sa « poitrine était gonflée de sanglots⁶ ».

Aux îles Falklands le matelot Hunt embarque sur l'*Halbrane* ; il s'agit en fait de Dirk Peters qui veut retrouver Pym qu'il croit encore vivant au pôle Sud⁷. La souffrance de Peters s'exprime par des plaintes répétées : « Il ne faut pas... il ne faut jamais oublier le pauvre Pym⁸ !... » A la douleur de l'absence d'un frère éprouvée par Len Guy répond une douleur

¹ Nous pensons en particulier, à celui de *La Vénus d'Ille* (1837) que le lecteur est tenté de confondre avec l'auteur, Prosper Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, en tournée dans le Roussillon en 1834. (Prosper MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, 1837, dans *Nouvelles*, tome 2, Paris, Librairie Générale Française, 1983, pp. 73-111.)

² Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, *op. cit.*, p. 1 (I, 1).

³ Michel BUTOR, *Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne* dans *Essais sur les modernes*, *op. cit.*

⁴ Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ D'après Peters, il serait tombé de l'embarcation qui les transportait, lui et Pym, puis, après une série d'aventures, serait rentré en Amérique et aurait remis à Poe le journal de Pym. Le romancier américain n'aurait jamais rencontré Pym.

⁸ Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, *op. cit.*, p. 167.

presque paternelle : « Comprenez-moi... tant de dangers courus ensemble !... Ça fait de vous des frères, non !... un père et son fils !... Oui !... je l'aime comme mon enfant¹... »

Le narrateur, Jeorling, est gagné aussi par la douleur de l'absence éprouvée par ces deux personnages et si, pour convaincre l'équipage de ne pas faire demi-tour, il n'évoque que William Guy et ses compagnons, c'est, en lecteur de Poe, le sort de Pym qui le préoccupe :

Je n'étais plus le même homme — l'homme pratique et raisonnable d'autrefois. Comment, à propos d'Arthur Pym, voici que je sentais mon cœur battre comme battait celui de Dirk Peters² !...

Le désir de retrouver Pym, d'ajouter une conclusion au récit de Poe, doit gagner aussi le lecteur – et, plus spécialement celui qui a lu le roman américain³ – selon le processus de l'« identification par sympathie » analysé par H.R. Jauss⁴. Ce désir, comme pour les romans cités plus haut suscite la volonté d'abolir l'espace géographique, l'espace à conquérir : « Et je montrais l'horizon du sud, tandis que Dirk Peters le montrait aussi, sans prononcer une parole, d'un geste impératif qui parlait pour lui⁵ ! » Verne écrit le roman d'une double quête, celle de l'autre et celle du point mythique inconnu, le pôle ; dans les rêves du narrateur, Pym n'est plus tant celui qu'il faut sauver que le gardien du seuil de l'inconnu :

Ah ! que n'étais-je le maître de cette goélette !... [...] jamais l'*Halbrane* n'aurait abandonné cette campagne... dût-elle l'entraîner jusqu'à ce point axial de l'Antarctide, au-dessus duquel la Croix du Sud jette ses feux étincelants !... [...] Nous allons ainsi sur la mer toujours libre... Enfin notre canot s'arrête... Une terre est là... Je crois apercevoir une sorte de sphinx, qui domine la calotte australe... le sphinx des glaces... Je vais à lui... Je l'interroge... Il me livre les secrets de ces mystérieuses régions... Et alors, autour du mythologique monstre apparaissent les phénomènes dont Arthur Pym affirmait la réalité... Le rideau de vapeurs vacillantes, zébré de raies lumineuses, se déchire... Et ce n'est pas la figure de grandeur surhumaine qui se dresse devant mes regards éblouis... c'est Arthur Pym... farouche gardien du pôle Sud, déployant au vent des hautes latitudes le pavillon des États-Unis d'Amérique⁶ !...

Cette tension vers le point extrême, cette *aimantation* du pôle Sud ne sont pas sans rappeler celles qui animent le héros des *Aventures du capitaine Hatteras*, dans son voyage suicidaire vers le pôle Nord. Mais les quêtes peuvent s'opposer : si Dirk Peters veut retrouver Pym, ce n'est pas le cas de Len Guy qui réaffirme : « Ce n'est pas à la recherche d'Arthur Pym que nous conduisons l'*Halbrane*, c'est à celle de mon frère et de ses compagnons⁷. » La recherche de l'Autre peut aussi faire surgir une douleur qui s'enracine dans le roman de Poe :

¹ *Ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 207.

³ Quand bien même Verne affirme, dans la correspondance citée p. 181, qu'« il ne sera pas nécessaire d'avoir lu » les *Aventures de Gordon Pym* (Lettre Jules Verne - Louis Jules Hetzel du 1^{er} septembre 1896, il prend soin d'insérer un résumé de 16 pages du roman de Poe.

⁴ Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit., p. 167.

⁵ Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, op. cit., p. 209.

⁶ *Ibid.*, pp. 258-259.

⁷ *Ibid.*, p. 233.

sur l'épave retournée du *Grampus*, Peters et Pym avaient participé à un tirage au sort pour décider qui servirait de nourriture aux autres ; le sort avait désigné un certain Parker, qui se nommait en fait Holt et dont le frère sert maintenant sur l'*Halbrane* ! Holt va donc devenir un ennemi de Peters et participera à la future mutinerie. Au long du parcours géographique destiné à retrouver l'Autre, surgissent donc les obstacles humains, les marins mutins, et ceux que dresse une nature hostile¹. Verne a voulu souder solidement son récit à celui de Poe et la recherche de l'Autre convoque la résolution de plusieurs inconnues : le sort du frère du capitaine Len Guy, celui de Pym et surtout celui de la nature et des êtres fantastiques que le héros de Poe dit avoir vus ou entrevus dans son journal. William Guy et quelques-uns de ses compagnons seront retrouvés, selon le traitement classique du motif de la recherche, comme le capitaine Grant, John Branican, Louis Cornbutte..., satisfaisant en cela la « compétence intertextuelle² » du lecteur de romans d'aventures. Mais l'irrationnel et le surnaturel doivent rester à l'extérieur du champ programmatique des *Voyages extraordinaires* et Jules Verne va jusqu'à remettre en cause la crédibilité du témoignage du héros de Poe : « ne se pouvait-il qu'Arthur Pym, avec sa propension au surnaturel, eût cru voir ces choses prodigieuses, uniquement dues à sa trop imaginative cérébralité³ ?... » Les paysages, la faune et les habitants étranges de l'île Tsalal sont donc effacés par un « effroyable et irrésistible cataclysme⁴ » ; la « figure humaine voilée » est

un massif [qui] ressemblait volontiers à un énorme sphinx, le torse redressé, les pattes étendues, accroupi dans l'attitude du monstre ailé que la mythologie grecque a placé sur la route de Thèbes⁵. (Fig. 14)

Ce massif est « un aimant colossal⁶ » et les hypothèses fantastiques disparaissent au profit du lexique scientifique qui envahit l'écriture :

Je pense aussi que ce massif devait être placé dans l'axe magnétique, comme une sorte de calamite gigantesque, d'où se dégageait le fluide impondérable et dont les courants faisaient un inépuisable accumulateur dressé aux confins du monde⁷.

L'issue de la quête de l'autre n'adopte donc pas les teintes du fantastique mais est offerte selon la poétique d'un « merveilleux scientifique », selon l'analyse de Claude Millet, « un éloignement de la légende par la science, « vers » la légende, la légende de la science⁸. » Ce qui aurait pu devenir, légende, la disparition de Pym, rejoint la dimension rationnelle, tout en faisant

¹ Cf. *supra* p. 65.

² Umberto ECO, *Lector in fabula*, op. cit., p. 101.

³ Jules VERNE, *Le Sphinx des Glaces*, op. cit., p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

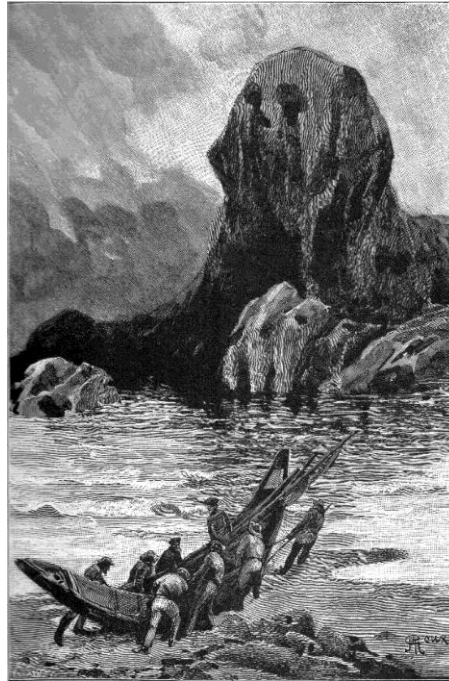
⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁶ *Ibid.*, p. 358.

⁷ *Ibid.*, p. 360.

⁸ Claude MILLET, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 175.

signe à l'extraordinaire ; le cadavre momifié du héros de Poe est retrouvé plaqué contre la paroi du Sphinx qui avait aimanté son fusil en bandoulière. La fin de l'Autre recherché fait disparaître le sujet de la quête et Dirk Peters tombe mort devant le cadavre de son ami. Le père, le mari, l'ami recherchés ne peuvent disparaître définitivement sans rendre vaine la dévoration de l'espace géographique par la quête.



*Fig. 14 : Le Sphinx des glaces
(Le dessinateur, George Roux, semble
lui avoir plutôt attribué la silhouette du
sphinx de Gizeh)*

2 - Souffrance et mort ; figurations de la mort et du deuil

L'Autre, dans les exemples que nous avons voulu analyser, *est toujours vivant* ; il survit dans l'espérance et la volonté crispées de celui qui voyage pour le retrouver ; même le « pauvre Pym » retrouvé pourtant aimanté à jamais sur le flanc du sphinx des glaces. Seule sa survie possible peut justifier et animer la quête du héros ou de l'héroïne. Mais l'imaginaire vernien est traversé de décès, réels ou supposés, où s'enracine le Mal souffert et qui fonde l'intrigue

romanesque. Réels ou supposés, car, si la mort de l'être cher est ressentie comme certaine par le personnage, elle peut, lors d'un dénouement heureux, se révéler fausse.

« *La mort de toi* »

Selon Philippe Ariès, le deuil en Occident, au XIX^e siècle « s'est déployé avec ostentation au-delà des usages », devenant « l'expression la plus spontanée et la plus insurmontable d'une très grave blessure¹ ». Il explique que « les survivants acceptent plus difficilement qu'autrefois la mort de l'autre. La mort redoutée n'est donc pas la mort de soi, mais la mort de l'autre, la mort de toi². » La présence intolérable du passé, et de la perte de l'Autre, est un motif essentiel de romans comme *Vingt mille lieues sous les mers*, *La Maison à vapeur*, *Le Château des Carpathes*, *Un Capitaine de quinze ans* ou *Mathias Sandorf*.

La douleur née de la mort de l'Autre ne s'atténue pas avec le temps et, en imprimant sa marque sur le personnage, se traduit par des postures semblables d'un roman à l'autre, tel le commandant du *Nautilus*, devant le portrait de sa femme et ses enfants tués lors de la guerre des Cipayes, « Le capitaine Nemo les regarda pendant quelques instants, leur tendit les bras, et, s'agenouillant, il fondit en sanglots³. » Une douleur qui trouve une expression identique lors de la mort accidentelle d'un membre de l'équipage du sous-marin : « cachant d'un geste brusque son visage dans ses mains crispées, le capitaine Nemo essaya vainement de comprimer un sanglot⁴. » Le Mal souffert est l'objet d'une fresque narrative aux accents pathétiques dans le récit de la visite par le colonel Munro de l'endroit où il pense que sa jeune épouse Laurence a été massacrée :

Sir Edward Munro allait silencieusement à travers ces ruines, desquelles tant de souvenirs sortaient pour lui. Sa pensée évoquait toute cette existence de bonheur que rien ne pouvait désormais lui rendre. Il revoyait la jeune fille, heureuse, dans cette maison où elle était née, où il l'avait connue, et, quelquefois, il fermait les yeux comme pour mieux la revoir ! [...] Devant ce puits où les deux femmes, la mère et la fille, après avoir été frappées par les bouchers de Nana Sahib, avaient été précipitées, encore vivantes peut-être, sir Edward Munro ne put retenir ses larmes. Il tomba à genoux sur la pierre du monument.

Le chapitre X, où s'inscrit ce passage et qui s'ouvre sur une relation des événements historiques, s'intitule *Via dolorosa*, ce qui lui confère une tonalité, sinon mystique, du moins tragique⁵. Car le Mal dont souffrent les personnages de Jules Verne ne peut être commun, il

¹ Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil (Collection « Points Histoire »), 1975, p. 52.

² *Ibid.*, p. 53.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 513 (II, 21).

⁴ *Ibid.*, p. 248 (I, 24).

⁵ La *Via dolorosa*, à Jérusalem, est le chemin qu'aurait parcouru le Christ portant sa croix jusqu'au lieu de sa crucifixion, sur le Golgotha.

résonne dans un espace temporel historique, la guerre des Cipayes pour Nemo¹ et Munro. Ces personnages souffrants occupent un espace géographique exceptionnel : les mers et océans de notre globe et les régions septentrionales du sous-continent indien.

La douleur est sœur de la *solitude* : celle du *Nautilus* ou du château où Franz de Télék « vécut pendant cinq ans dans un isolement absolu dont il se refusait à sortir. Ni le temps ni la distance n’avaient pu apporter un soulagement à sa douleur². » Un isolement, une claustration qui est le signe d’une douleur symétrique, celle de Rodolphe de Gortz dont le regard a provoqué le décès sur scène de la Stilla. Ce personnage à la stature démonique, épris de la jeune femme pour sa voix, offre lui aussi à la lecture cet enfermement du moi : « les yeux hagards, la tête inclinée, les lèvres serrées comme si elles eussent déjà été scellées par la mort³ » ; il s’enferme dans son *burg* du plateau d’Orgall, le château des Carpathes, écoutant sans cesse les enregistrements de la voix de la cantatrice disparue. La douleur issue de *la mort de toi*, suscite le désir de la mort de l’adversaire, celui que l’on tient pour responsable de la mort de l’être aimé ; le Mal souffert se confond alors avec le *Mal voulu*, celui qui anime le capitaine Nemo, « véritable archange de la haine⁴ » contre la nation britannique, la haine que le colonel Munro et Nana Sahib se portent mutuellement, le second pour la fin de son épouse Laurence et le second, de manière presque symétrique, pour la mort de la Rani :

Cette redoutable reine, toute dévouée au nabab, sa plus fidèle compagne pendant l’insurrection, fut tuée de la main même de sir Edward Munro. Nana Sahib sur le cadavre de lady Munro à Cawnpore, le colonel sur le cadavre de la Rani, à Gwalior, c’étaient là deux hommes en qui se résumait [sic] la révolte et la répression, deux ennemis dont la haine aurait des effets terribles, s’ils se retrouvaient jamais face à face⁵ !

Il faut remarquer que la douleur de Nana Sahib ne s’exprime pas selon des accents aussi pathétiques que celle de Munro ; ce sentiment se fond dans la haine et, tout en laissant paraître une certaine noblesse – si on le compare aux nombreux traîtres et scélérats du corpus – le rebelle indien fait partie, malgré tout, de la catégorie des méchants et ne mérite pas de traits trop humains.

La fusion du Mal souffert et du Mal voulu se réalise dans des scènes métaphoriques de destructions et d’explosions ; le cuirassé anglais éperonné par le *Nautilus* « la masse sombre disparut, et avec elle cet équipage de cadavres entraînés par un formidable remous⁶... » ; le

¹ Le capitaine Nemo est le prince indien Dakkar qui a lutté contre les Anglais lors de la révolte indépendantiste de 1857. Initialement, Verne voulait que son héros fût un proscrit polonais en lutte contre la Russie mais Hetzel vendait ses livres en Russie et craignait la censure Tsariste.

² Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 130 (10).

³ *Ibid.*, p. 127 (9).

⁴ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 513 (II, 21).

⁵ *Id.*, *La Maison à vapeur*, op. cit., p. 34 (I, 3).

⁶ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 513 (II, 21).

« fracas épouvantable¹ » de l'explosion du « Géant d'acier » entraînant dans sa perte Nana Sahib ; la destruction du château de Gortz, dans laquelle périt ce dernier : « Des gerbes de flammes s'élevèrent jusqu'aux nuages, et une avalanche de pierres retomba sur la route du Vulkan². »

Cette fusion des deux motifs de la souffrance et du désir de vengeance irrigue incessamment le long roman *Mathias Sandorf*. Des personnages souffrent successivement de la perte de proches liée à la souffrance du héros éponyme et le Mal souffert, surgissant à différents détours de la narration, scande la marche de la vengeance, sur fond d'aventures géographique, scientifique et même historique. La douleur est avant tout celle que ressent Mathias Sandorf tout au long du roman : il parvient à s'échapper de la forteresse de Pisino mais ses deux amis, Etienne Bathory et Ladislav Zathmar, conjurés hongrois comme lui, restent aux mains des Autrichiens et sont exécutés. Sandorf apprendra peu après la mort probable de sa fille :

Cet enfant disparut, sans qu'il fût possible de le retrouver. On ne recueillit que son chapeau sur le bord de l'un de ces nombreux cours d'eau que les contreforts voisins versaient dans le parc. Il fut donc malheureusement trop certain que la petite fille avait été entraînée au fond de l'un de ces gouffres dans lesquels se jettent les torrents des Carpathes, et on n'en put relever aucun autre vestige³.

Mathias Sandorf, devenu le docteur Antékirtt, fera croire à la mort de Pierre Bathory, malgré la douleur de la mère de ce dernier : « Quelle consolation eût-on pu faire accepter à cette mère, à cette épouse, deux fois atteinte dans son amour pour son mari et pour son fils⁴ ? » Sava Totonthal, qui répond à l'amour de Pierre Bathory, souffre également de cette disparition :

Elle avait reçu un coup aussi inattendu que terrible. Celui qu'elle aimait était mort... mort de désespoir, sans doute !... Et c'était son corps que l'on portait au cimetière⁵

Plus tard, le docteur Antékirtt retrouve les enfants d'Andrea Ferrato, un pêcheur de Rovigno mort au baignoire de Stein pour avoir aidé Mathias Sandorf dans sa fuite, et le récit évoque « [les] fatigues, [les] tourments, [les] douleurs éprouvées depuis la mort du pêcheur de Rovigno⁶. » Cette suite de morts et de douleurs s'ajoute au poids de l'imputation du Mal commis qui amènera le châtement suprême du trio de méchants⁷. Les révélations effacent certains deuils : la mère de Pierre Bathory retrouve son fils vivant ce qui la guérit de sa folie et lui permet de révéler que Sava Toronthal est en réalité la fille de Mathias Sandorf.

¹ *Id.*, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 355 (II, 13).

² *Id.*, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 202 (16).

³ *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 255 (III, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 279 (III, 3).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 313 (III, 5).

⁷ Voir *supra* p. 156.

La mort de l'enfant : « Un mal absolu »

Dans certains de ses romans d'aventures, au lectorat familial, Jules Verne n'hésite pas à faire figurer *la mort de l'enfant*. Une telle péripétie romanesque est rare dans l'ensemble de son œuvre et est justifiée par les fonctions didactiques, émotives ou narratives de l'univers référentiel fictif. Dans celui du lecteur, selon Marcel Conche, « la souffrance des enfants est un mal absolu, une tache indélébile dans l'œuvre de Dieu, et elle suffirait à rendre impossible une théodicée quelconque¹. » Au siècle suivant, des témoins et des historiens de la shoah, cités par Marcel Conche, évoqueront le destin tragique de milliers d'enfants « gazés dans les chambres ou les fourgons à gaz, ou brûlés vifs² ». Jules Verne, en 1878, peint de façon très réaliste dans *Un Capitaine de quinze ans*, ce que fut la traite des esclaves en Afrique centrale. Le héros du roman et ses compagnons, capturés par les trafiquants, rejoignent, au milieu d'une foule d'esclaves, la ville de Kazonnde. Le récit souligne, de façon redondante, le sort des « enfants hâves, amaigris, les pieds saignants, que les mères essayent de porter en surcroît de leurs fardeaux³ » ; puis les visions tragiques se succèdent dans les notes prises pendant l'itinéraire par le jeune héros, Dick Sand : « Deux femmes, liées à la même fourche, précipitées dans les eaux, l'une portant son petit enfant. Les eaux s'agitent et se teignent de sang⁴. » ; « Des femmes, des enfants ont été saisis et entraînés par les crocodiles⁵ » ; « Depuis hier, une mère porte dans ses bras son petit enfant mort de faim !... elle ne veut pas s'en séparer⁶ !... » Ce récit sert une visée didactique, l'histoire de la traite ; mais sa fonction va bien au-delà : il s'agit de peindre l'inhumanité absolue de l'esclavage en en soulignant l'intolérable : la mort de l'enfant⁷. Les scènes qui mêlent les topoï propres au roman d'aventures, jungle et férocité des fauves, aux drames individuels directement inspirés par la lecture des récits d'explorateurs, donnent à ce roman initiatique la gravité d'une thèse humaniste.

Les teintes sombres sont également privilégiées dans la peinture sociale de l'Irlande : P'tit Bonhomme, héros éponyme – il n'aura jamais d'autre nom – est un enfant abandonné dont nous suivons les aventures depuis son plus jeune âge. Son parcours est jalonné d'épreuves initiatiques où alternent le Bien et – plus souvent – le Mal commis par des adultes dans une

¹ Marcel CONCHE, *Orientation philosophique, essai de déconstruction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 1974, p. 38.

² *Ibid.*

³ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 260.

⁴ *Ibid.*, p. 268.

⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁷ Le témoignage bouleversant de la résistante déportée, Marie-Claude Vaillant-Couturier, sur les enfants jetés vivants dans les flammes des fours crématoires d'Auschwitz, a sans doute contribué au verdict final du procès de Nuremberg.

société inégalitaire. L'une de ces épreuves est la mort d'une enfant, mort de l'autre, *mort de toi*, et *mort de soi*, car la petite victime, aussi jeune que P'tit Bonhomme est, comme lui, *sans nom* : « Du reste, peu importe le nom de la plus petite des deux fillettes, car elle va bientôt mourir¹ » nous prévient le narrateur. La peinture sociale adopte les caractères d'un épisode mythologique, car c'est bien un *voyage aux enfers* que doit vivre P'tit Bonhomme, un voyage dont l'espace géographique, le « Donegal » semble annoncer les prémices :

À l'intérieur, on ne voit que ravins stériles, gorges ingrates, terrains tourmentés, noyaux pierreux, dunes sablonneuses, tourbières béantes comme des écorchures malsaines, landes marécageuses, chevauchées de montagnes²...

Les enfants abandonnés sont confiés, contre rétribution, à « La Hard », un « dragon femelle³ » dont le portrait fait signe à l'isotopie de l'enfer :

C'était bien la plus odieuse mégère⁴ que l'on pût imaginer, quarante à cinquante ans d'âge, longue, grande, maigre tignasse ébouriffée de harpie, yeux bridés sous la broussaille rousse des sourcils, dents en crocs, nez en bec, mains décharnées et osseuses, plutôt des pattes que des mains, avec des doigts en griffes, haleine saturée d'émanations alcooliques, vêtue d'une chemise rapiécée et d'une jupe en lambeaux, les pieds nus et d'un cuir si épais qu'ils ne s'écorchaient point aux cailloux⁵.

Le récit de l'agonie de l'enfant fait appel à une lecture marquée par le sentiment de l'insoutenable et de l'insensé ; pour P'tit Bonhomme, qui traduit la réaction du lecteur, la mort de l'enfant est pur scandale : « la vie se retirait d'elle comme l'eau d'un vase fêlé⁶ » ; « Ses yeux se tenaient grands ouverts pour voir une dernière fois, et il semblait qu'elle se dît : "Pourquoi suis-je née... pourquoi⁷ ?..." » Cette agonie renvoie au petit garçon la vision de son propre destin dans le monde infernal de la Hard et détermine sa prise de conscience de l'injustifiable, traduite par le motif métaphorique de l'âme-oiseau : « P'tit Bonhomme, dans un coin, regardait, comme s'il eût regardé une cage qui va s'ouvrir et laisser échapper un oiseau⁸... » L'enfant exprime, avec une candeur poignante, ce qui est pour lui une pure aporie : « On ne peut donc pas aller au ciel sans mourir⁹ ? » La réalité d'une misère létale ne peut que

¹ Jules VERNE, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 148 (I, 10).

² *Ibid.*, p. 140 (I, 10).

³ *Ibid.*, p. 145 (I, 10).

⁴ *Mégère* est une des trois furies infernales, les Érinyes, que Dante rencontre dans le cinquième cercle des Enfers (DANTE, *La Divine Comédie, l'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, Chant IX, 46, p. 93.)

⁵ Jules VERNE, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 145 (I, 10).

⁶ *Ibid.*, p. 149 (I, 10).

⁷ *Ibid.*, p. 162 (I, 11).

⁸ *Ibid.* Ce motif apparaît dans deux autres passages du roman, révélant une présence du Mal aux deux extrémités de l'échelle sociale : quand les garnements de la « ragged-school » tuent une mouette à coups de pierres (Première partie, chapitre IV) et quand l'odieux petit comte Ashton ouvre la cage aux oiseaux dont l'exhibition rapportait quelque monnaie au jeune garçon et au petit Bob (Seconde partie, chapitre IX).

⁹ *Ibid.*

le conduire à la fuite hors du monde des enfers, comme il y invite la petite Sissy, autre enfant confiée à La Hard :

"Viens, Sissy, viens. Elle voudrait nous emmener avec elle... là-bas... où elle est..."
L'enfant était pris de terreur... Il avait le sentiment qu'il mourrait aussi, s'il ne s'ensauvait pas¹.

La mort de l'enfant permet donc le franchissement d'une étape narrative et représente l'élément déterminant qui conduit le héros sur le chemin, semé d'obstacles, de la vie. Il affrontera plus tard l'incarnation mythique de la mort menaçant l'enfant : le loup qui entraîne le berceau de la petite Jenny, le bébé des Mac Carthy, les fermiers qui l'ont recueilli².

Cette fonction de la mort de l'enfant, que l'on peut qualifier d'adjuvante, est particulièrement lisible dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*. Marcel Bruckmann, pour pénétrer les secrets de Herr Schultze, fondateur de Stahlstadt, se fait embaucher comme fondeur à la fabrique de canons. Il est hébergé chez une veuve dont le fils, le petit Carl, travaille dans la mine. Le personnage de l'enfant ne se résume pas à une simple silhouette et le récit attire sur lui le regard du lecteur. Le petit Carl ne remonte à l'air libre que le dimanche, « Cette vie sans soleil le rendait aussi anémique qu'une laitue³. » ; l'enfant prend soin d'un cheval qui vit au fond du puits et Marcel lui donne des cours d'arithmétique. Il acquiert une épaisseur narrative et la sympathie – fruit du processus d'identification – qu'il suscite chez le jeune lecteur semble l'appeler, selon la gestion vernienne du personnel romanesque, à rejoindre le groupe des adolescents, Harbert Brown, Robert Grant, Dick Sand, Godfrey, etc. Or, il meurt au fond de la mine, asphyxié par des émanations d'acide carbonique : « Au pied de la muraille humide, gisait, immobile et déjà froid, le pauvre petit Carl⁴ ». Cette fin accidentelle semble gratuite, pour ce qui concerne la logique du récit et on ne reparlera plus par la suite du personnage, ni de sa mère : « Le lendemain soir, il y avait une petite tombe de plus dans le cimetière neuf de Stahlstadt, et dame Bauer, la pauvre femme, était veuve de son enfant comme elle l'était de son mari⁵. » Outre la fonction pathétique de l'événement, la mort de l'enfant, de façon plus évidente que pour *P'tit Bonhomme*, s'inscrit dans une suite d'épreuves initiatiques qui doivent lui permettre d'accéder au laboratoire de Schultze et de s'en échapper, selon l'analyse de Simone Vierne :

¹ *Ibid.*, p. 164 (I, 11).

² *Ibid.*, I, 16. On peut lire dans ce passage du *combat contre le monstre* une vision prémonitoire de l'« éviction » des fermiers Mac Carthy par la police (I, 16).

³ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 63 (6).

⁴ *Ibid.*, p. 72 (6).

⁵ *Ibid.*, p. 73 (6).

Il progresse vers son but - l'ancre du Dragon au *centre* de la Ville ; pour y parvenir enfin, il lui faut en quelque manière sacrifier son double, le petit Carl, orphelin comme lui, comme lui supérieurement intelligent¹...

Car son attitude lors des recherches pour retrouver l'enfant a été remarquée et il a été convoqué par ses chefs pour une promotion. Pourquoi Verne n'a-t-il pas imaginé un autre moyen que la mort d'un enfant ? Stahlstadt est l'univers de la mort, la mort qui menace Franceville : « L'air est chargé de fumée et pèse comme un manteau sombre sur la terre. Pas un oiseau ne le traverse, les insectes mêmes semblent le fuir, et de mémoire d'homme on n'y a vu un papillon². » La cité monstrueuse et labyrinthique de l'acier, ne peut autoriser d'accès que si un tribut humain lui est versé ; alors seulement Marcel Bruckmann, grâce au fil de la science qu'il peut déployer, pénétrera dans le labyrinthe :

Il savait que le centre de la toile d'araignée, figurée par Stahlstadt, était la Tour du Taureau, sorte de construction cyclopéenne, qui dominait tous les bâtiments voisins³.

Un autre parcours labyrinthique – à l'échelle du globe, celui-ci – est celui de Dolly Branican. Aux voyages maritimes et terrestres organisés pour retrouver son mari John se greffe une recherche intérieure, celle de son passé et de la vérité sur la mort de son petit garçon Wat. Le roman, en effet, use habilement des incertitudes et des mirages du temps et de l'espace et l'aventure de Dolly consiste aussi bien à combler la distance qui la sépare de John Branican que de résoudre l'indicible du trépas accidentel d'un enfant. La diégèse ainsi complexifiée de ce long roman mérite d'être expliquée.

John Branican, commandant du *Franklin*, quitte San Diego pour un voyage au long cours, laissant son épouse Dolly et son jeune fils Wat. Quelque temps après, Dolly se rend, avec son enfant, à bord d'un navire qui a croisé le Franklin en mer ; au retour, c'est le drame : elle tombe à l'eau et ne peut retenir Wat qu'on ne retrouve pas. Cet épisode relève de « l'effet de surprise », le *θαυμαστόν* de la tragédie antique selon Aristote, « l'inattendu [...] au centre de la mécanique narrative⁴ », selon Vincent Jouve et le caractère intolérable de l'événement se trouve aggravé par son improbabilité : Dolly a préféré emmener l'enfant avec elle : « je n'aime pas à me séparer de mon enfant, même pour quelques heures !... Je ne serais pas tranquille, si je le perdais de vue⁵... » La mort de son enfant la fait entrer dans une *petite mort* :

Dolly n'était plus qu'un corps sans âme, une intelligence dans laquelle il ne restait aucun souvenir de cet horrible malheur. Ses yeux étaient secs, son regard éteint. Elle semblait ne plus

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 132.

² Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 48 (5).

³ *Ibid.*, p. 79 (7).

⁴ Vincent JOUVE, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Paris, Armand Colin, 2019, p. 23.

⁵ Jules VERNE, *Mistress Branican*, op. cit., p. 39 (I, 3).

voir, elle semblait ne plus entendre. Elle n'était plus de ce monde. Elle ne vivait que de la vie matérielle¹.

Elle est donc frappée de folie pendant quatre ans ; entretemps le Franklin n'a plus donné de nouvelles et est porté disparu. Guérie de sa folie, mais frappée d'amnésie quant à la durée de sa maladie, elle décide d'organiser des expéditions pour retrouver John, à la mort duquel elle ne croit pas. Des années plus tard, un témoignage lui donne la certitude que son mari est vivant, dans le désert australien. Elle rencontre un jeune orphelin originaire de San Diego, Godfrey, qui ressemble étrangement à John. La similitude des âges la persuade qu'il ne peut s'agir que de son fils Wat qui aurait échappé à la noyade et aurait été recueilli par un hospice pour orphelins.

Il a de quatorze à quinze ans... Il ressemble trait pour trait à John... [...] C'est le fils de John... C'est le mien !... [...] Cet enfant, ce n'est pas Godfrey qu'il se nomme... C'est Wat... C'est mon fils !... Dieu a voulu me le rendre avant de me réunir à son père²...

Mais un de ses compagnons l'assure que le corps de Wat a bien été retrouvé et inhumé pendant sa folie. Le dénouement fournira toutes les explications : Dolly retrouve John Branican ; Godfrey est bien leur fils, le frère de Wat, conçu avant le départ de John et né pendant la folie de sa mère, naissance dont elle n'a gardé aucun souvenir et que Len Burker, son beau-frère qui l'hébergeait, avait dissimulée dans l'espoir d'accaparer l'héritage de la jeune femme. Dans ce roman, l'intrigue initiale s'épanouit en une multiplicité de péripéties où surgissent et s'unissent motifs et mythes : la mort de l'enfant, la disparition de l'être aimé, la scélératesse, la métempsychose (Godfrey est une réincarnation de Wat). L'aventure terrestre et maritime fournit à ces motifs et mythes et aussi, soulignons-le, à l'image, inhabituelle en littérature, du personnage féminin, un relief singulier. Les péripéties manifestent la marque de l'improbabilité : mort inattendue de Wat, disparition de John, traces du naufrage du Franklin sur la côte nord de l'Australie, témoignage, avant de mourir, du compagnon de John, prisonnier des aborigènes, apparition de Godfrey... Il faut reconnaître que le lecteur partage la souffrance de Dolly lors de la noyade de Wat et qu'il est prêt à croire à la survie de ce dernier car l'improbabilité est « un facteur qui augmente l'intensité émotionnelle. Une situation dramatique l'est en effet d'autant plus qu'elle avait toutes les chances de ne pas se produire³. »

La mort de la petite fille détermine la fuite de P'tit Bonhomme vers la sortie des enfers, la vie malgré tout et contre tous les méchants, celle de Wat provoque chez Dolly Branican le

¹ *Ibid.*, p. 56 (I, 5).

² *Ibid.*, p. 257 (II, 2).

³ Vincent JOUVE, *Pouvoirs de la fiction*, op. cit., p. 83.

désir de combler la vacuité soudaine et brutale de son existence par la recherche de l'être cher disparu.

Souffrance, « petite mort » et renaissance

Très rares sont les héros verniens qui connaissent une fin tragique : Martin Paz et Jean-sans-nom périssent – au cours d'un combat – engloutis avec la femme aimée dans la cataracte de la Madeira et les chutes du Niagara (*Martin Paz & Famille-sans-nom*) ; Michel Dufrénoy rend l'âme par une nuit d'hiver dans le cimetière du Montparnasse (*Paris au XX^e siècle*). La souffrance de nombre de personnages, se traduit, à l'instar de Dolly Branican, par une « petite mort », une fausse mort, condition d'une re-naissance.

Les motifs de la souffrance et du désir de vengeance, qui sous-tendent l'intrigue compliquée de *Mathias Sandorf*, s'ancrent à ceux des vraies et fausses morts qui ponctuent le récit : Étienne Bathory et Ladislas Zathmar sont fusillés par les Autrichiens mais Sandorf échappe à ces derniers :

Les agents, arrivés à la lisière même des roches, n'aperçurent plus que la tête du fugitif, comme un point noir, tournée vers le large.
Nouvelle décharge, qui fit crépiter l'eau autour de Mathias Sandorf. Et, sans doute, une ou plusieurs balles durent l'atteindre, car il s'enfonça sous les flots pour ne plus reparaître¹.

Comme l'espère le lecteur, et comme le laisse supposer le narrateur – « malgré toutes les recherches faites avec soin, aucun corps ne fut retrouvé² » – Sandorf n'est victime que d'une fausse mort à laquelle succéderont le coma hypnotique de Pierre Bathory, la folie de sa mère et l'évanouissement de Sava. Les romans de notre auteur proposent ainsi de nombreux épisodes où le héros s'avance jusqu'au seuil du royaume des morts : Axel perdu dans « les ténèbres immenses³ » du labyrinthe subterrestre, Robert Grant enlevé par un condor géant (*Les Enfants du capitaine Grant*), Harbert Brown près de succomber à la fièvre consécutive à une blessure (*L'Île mystérieuse*). Ces jeunes héros subissent une souffrance morale et physique, une mort initiatique, une étape à franchir vers la condition d'adulte. Ils sont guidés dans leur parcours par le père de substitution : Sandorf-Antékirtt pour Pierre Bathory, Otto Lidenbrock pour Axel, Lord Glenarvan pour Robert⁴, Cyrus Smith pour Harbert. Le retour du monde des morts a lieu grâce à des *êtres supérieurs*, souverains de domaines inconnus : l'indien Thalcalve surgit et tue le condor, silhouette hiératique qui semble naître du tremblement de terre dans les Andes ; le

¹ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 134 (I, 9).

² *Ibid.*

³ *Id.*, *Voyage au centre de la Terre*, op. cit., p. 146 (27).

⁴ « Ah ! vous, mylord... mon père !... » s'écrie Robert en revenant à lui. (*Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 94, I, 15.)

personnage mystérieux, le dieu caché, qui fournit de la quinine pour Harbert, n'est autre que le capitaine Nemo qui semble répondre à la prière du jeune homme : « Il suppliait cet être mystérieux, ce protecteur, disparu maintenant, et dont l'image l'obsédait¹... » Le motif de *l'immersion* est par ailleurs fréquemment convoqué par les récits de petites morts. Cyrus Smith, au début du roman, chute du ballon dans la mer puis est sauvé – lui aussi – par le capitaine Nemo ; Michel Strogoff tombe, blessé par une lance tartare, dans le fleuve Irtyche et est recueilli et soigné par un paysan ; Dick Sand doit périr noyé, attaché à un poteau au fond d'une fosse mais est sauvé par Hercule, le noir américain, qui adopte ainsi la stature et le rôle du héros mythologique dont il porte le nom. L'eau sombre, l'eau souterraine, « le gouffre du Styx² », est un passage inévitable pour Mathias Sandorf et Marcel Bruckmann, qui doivent fuir le monde de la mort ; en effet, tous deux sont condamnés, par les autorités autrichiennes et Herr Schultze. Le « Buco », *le trou* du torrent de la Foïba, évoque le fleuve des enfers :

On ignore où se déversent ses eaux impétueuses. Des bouteilles fermées, jetées à l'entrée de la caverne, n'avaient jamais reparu en aucun tributaire de la péninsule istrienne, soit qu'elles se fussent brisées dans leur parcours à travers cette sombre substruction, soit que ces masses liquides les eussent entraînées en quelque gouffre de l'écorce terrestre³.

Marcel Bruckmann, lui, parvient à fuir le labyrinthe de Stahlstadt, et la Tour du Taureau qui en occupe le centre, en empruntant « un étroit canal, sorte de boyau⁴ » et, nous précise le narrateur, « Il n'avait pas besoin de s'orienter, car le courant le conduisait *comme s'il eût tenu un fil d'Ariane*⁵. » L'immersion risque de ramener les fugitifs aux portes du royaume des morts : « Il haletait, il étouffait, il avait à se débattre contre un commencement d'asphyxie⁶ », « Des bourdonnements aux oreilles, le sang aux yeux, la congestion le prenant à la tête, tout indiquait qu'une imminente asphyxie allait le foudroyer⁷ ! » Comme le relève Simone Vierende, « le thème de l'évanouissement, sorte de mort préparatoire, est assez constant⁸ » Cette figuration de l'eau fatale apparaît dans l'analyse de Bachelard :

L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule.⁹

La petite mort atteint nombre de personnages féminins que l'on enlève au monde des enfers pour une *renaissance*, le mythe d'Eurydice connaissant, sous la plume de Verne, de

¹ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 448 (III, 10).

² OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, V, p. 182.

³ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 94 (I, 7).

⁴ *Id.*, *Les Cinq Cent Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 109.

⁵ *Ibid.* (Nous soulignons)

⁶ *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 94 (I, 7).

⁷ *Id.*, *Les Cinq Cent Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 109.

⁸ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 505.

⁹ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 13.

multiples réécritures. La Stilla, elle, ne pourra renaître, car elle n'était, pour Rodolphe de Gortz et Franz de Télék, que voix et image. Myra survit tout en n'étant que voix et image (son portrait). Mais Mrs Aouda, « enivrée de la fumée du chanvre et de l'opium¹ », est sauvée du bûcher. Laurence Munro, « la flamme errante », retrouve la raison en voyant son mari attaché à la bouche d'un canon². Comme Eurydice, mais avec succès, cette fois, c'est *l'amour* qui permet, ou qui consacre, ce passage de la demi-mort, souvent la folie, vers *l'autre rive*, et le chronotope de la re-naissance comprend souvent le motif de l'eau. « Pendant les nuits profondes une ombre, une forme vague, se promène³ » sur le pont du Great Eastern, il s'agit d'Ellen Hodges. « La dame noire⁴ » tombée dans la folie après un mariage forcé, reconnaît son fiancé, Fabian, devant les chutes du Niagara, et le récit – proche de la didascalie théâtrale – prend les accents du mythe :

Ellen s'était levée brusquement ; elle s'avancait près de l'abîme ; ses bras se tendaient vers le gouffre ; mais s'arrêtant tout à coup, elle passa rapidement la main sur son front, comme si elle eût voulu en chasser une image. [...] Ellen avait secoué sa blonde chevelure. Son corps charmant tressaillit. [...] On eût dit une morte revenant à la vie, et cherchant à ressaisir l'existence autour d'elle ! [...].

Enfin, ces mots s'échappèrent :

« Dieu ! mon Dieu ! Dieu tout-puissant ! Où suis-je ? où suis-je⁵ ? »

« La dame noire » est-elle unie à l'univers aquatique ? Fabian, sur le Great Eastern, croit lire dans le sillage du navire, les lettres qui composent son nom, Ellen⁶. Avant d'échapper absolument à la folie, l'« âme errante » devra être délivrée du monstre qui l'a épousée contre sa volonté et qui veut la garder enfermée, Harry Drake.

D'une ombre à l'autre, Ellen, Nell, « un abrégatif de Helena⁷ », une autre porteuse de lumière qui guide, dans *Les Indes noires*, les sauveteurs vers la famille Ford et James Starr, séquestrés dans une galerie de mine par son grand père Silfax, « le roi de l'ombre et du feu⁸ ». Ce personnage, souverain du monde souterrain, est, selon Nell, « partout et nulle part [...] il est invisible, lui, mais il voit tout⁹ ». Silfax-Hadès a enfermé la jeune fille au fond d'un puits et c'est Harry Ford qui délivrera cette nouvelle Eurydice, évanouie. « Il osa descendre par la porte du Ténare jusqu'au Styx¹⁰ ». Nell est devenue une créature du monde souterrain, elle ne peut dire son âge ni depuis combien de temps elle gisait au fond du puits car le temps est aboli dans

¹ Jules VERNE, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 72 (12).

² *Id.*, *La Maison à vapeur*, op. cit., (II, 17).

³ *Id.*, *Une Ville flottante*, op. cit., p. 430 (14).

⁴ *Ibid.*, p. 444 (19).

⁵ *Ibid.*, pp. 503-504 (38).

⁶ *Ibid.*, p. 422 (11).

⁷ *Id.*, *Les Indes noires*, op. cit., Note de l'auteur p. 109 (15).

⁸ *Ibid.*, p. 162 (20).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ OVIDE, *Les Métamorphoses*, op. cit., X, p. 320.

ce monde dont l'évocation par la jeune fille fait signe à la peinture des enfers Homériques ou Virgiliens :

Les ténèbres sont belles aussi. Si tu savais tout ce qu'y voient des yeux habitués à leur profondeur ! Il y a des ombres qui passent et qu'on aimerait à suivre dans leur vol ! Parfois ce sont des cercles qui s'entrecroisent devant le regard et dont on ne voudrait plus sortir ! Il existe, au fond de la houillère, des trous noirs, pleins de vagues lumières. Et puis, on entend des bruits qui vous parlent¹ !

Mais Nell-Eurydice ne retournera pas dans le domaine secret de Silfax ; elle répond à l'amour de Harry qui lui fait connaître la surface de la Terre et le mariage a lieu dans la Nouvelle-Aberfoyle, la cité minière souterraine. Mais, de même que Hadès rappelle à lui Eurydice (« trois fois un bruit éclatant se fit entendre aux étangs de l'Averne² »), Silfax refuse que Nell lui échappe : « une immense clameur retentissait au dehors³. » et l'apparition du personnage mystérieux évoque la figuration habituelle du nocher des Enfers, Charon ; il s'agit de l'ancien mineur détecteur de grisou, Silfax, qui envoie son hibou, son Harfang, porter une torche enflammée vers la voûte de la caverne, où s'est accumulé le gaz explosif. Le harfang, qui n'est pas sans évoquer l'oiseau symbole d'Athéna, obéit à Nell et laisse tomber la torche. Nell inverse le mythe d'Eurydice en s'emparant du pouvoir du dieu des enfers.

Le motif du passage salvateur de la petite mort de l'eau vers la vie magnifiée par l'amour est répété dans *Le Rayon vert* ; le bel Olivier Sinclair protège la jeune Helena Campbell (Helena, Ellen, Nell...) de la furie de la mer au fond de la grotte écossaise de Fingal. La jeune fille s'est imprudemment aventurée au fond de cette grotte basaltique dont la description convoque les registres fantastique et mythique : « une sorte de nef, haute et profonde, pleine d'une mystérieuse pénombre. » Helena est littéralement fascinée par les échos que laissent entendre les mythes gaéliques et se fait l'expression de la culture écossaise : « C'est ici que je voudrais évoquer l'ombre d'Ossian⁴ ! » Elle retourne plusieurs fois à la grotte, comme si la légende cherchait à l'attirer puis la capturer. Mais l'ombre du barde légendaire laisse la place à une tempête dont la description rappelle celles que devait affronter Ulysse, un « tonnerre continu fait de heurts, de mugissements, de sifflements⁵. » Olivier retrouve la jeune fille prisonnière des flots, réfugiée sur une étroite plate-forme au fond de la grotte, comme la victime d'un sacrifice ;

¹ Jules VERNE, *Les Indes noires*, op. cit., p. 116 (15).

² VIRGILE, *Les Géorgiques* (vers 29 av. J.C.), trad. Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, livre quatrième, p. 170. Cette manifestation sonore du monde de la mort se produit également lorsque Sandorf et Bathory sont emportés par le torrent de la Foïba : « En ce moment, une détonation lointaine se fit entendre dans la direction du sud-ouest » (Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 100, I, 7).

³ Jules VERNE, *Les Indes noires*, op. cit., p. 169 (21).

⁴ *Id.*, *Le Rayon vert*, op. cit., p. 477 (19).

⁵ *Ibid.*, p. 487 (21).

« Il saisit la jeune fille dans ses bras, comme une proie que la mer voulait lui arracher¹. » La petite mort se manifeste alors par le motif habituel de l'*évanouissement* : « miss Campbell, épuisée, ses forces l'abandonnant, fut prise de défaillance. [...] Il la sentait froide, inanimée. » L'*amour* que se portent les deux personnages est l'arme qui vaincra les assauts, les « aboiements épouvantables » de la tempête ; un amour qui ne se manifeste pas par les mots mais bien – de manière toute symbolique – par les postures physiques : « Il la regardait avec une émotion que le danger ne provoquait pas seul². » ; « ...sentant les bras de Miss Campbell comme noués à sa taille³ » ; « Il voulait la réchauffer, il voulait lui communiquer toute la chaleur qui restait en lui⁴. » Les mythes gaélique et gréco-romain s'entrelacent ici curieusement : Sinclair est un nouveau Persée venu délivrer Andromède enchaînée à son rocher, chez lui aussi, le fils de Zeus et Danaé, « les feux de l'amour pénètrent dans son cœur⁵ », lui aussi doit vaincre une créature monstrueuse enfantée par la mer : « l'onde retentit ; un monstre arrive, qui se dresse au-dessus de la mer immense et couvre de son poitrail la vaste étendue des flots⁶. » Hetzel s'est montré peu sensible à la sensualité esquissée – bien timidement – par ce récit du sauvetage de la femme aimée, et il maugrée :

Il y a aussi à mieux construire l'anfractuosité où Helena et Sinclair trouvent un refuge dans le fond de la grotte pendant la tempête. Il faut qu'ils aient assez de place pour qu'on ne les suppose pas forcés de prendre des poses ridicules⁷.

Enfin, passer de la petite mort à la vie, outre la révélation de l'amour, permet celle de son identité véritable ; Jeanne de Kermor, déguisée en garçon, est sauvée de la noyade dans l'Orénoque par Jacques Helloch qui reste ensuite « très pensif, [...], un peu embarrassé⁸ ». L'immersion, la menace mortelle permet à Jeanne de devenir *filles*, mais aussi comme Helena Campbell, de devenir femme, cette immersion s'accompagnant de l'enlacement, métaphore, discrète, de la possession physique. La fièvre prolonge ensuite la petite mort et menace d'emporter la jeune fille ; et le sauveur, comme nombre de ceux qui ont été cités ci-dessus, manifeste le partage de la souffrance, consubstantiel à l'amour éprouvé :

Jacques Helloch détournait la tête pour cacher ses larmes. Oui ! il pleurait, cet homme si énergique, il pleurait de se sentir impuissant devant ce mal qui s'aggravait, devant la mort assise au chevet de cette adorée jeune fille⁹ !

¹ *Ibid.*, p. 486 (21).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 487 (21).

⁴ *Ibid.*

⁵ OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, IV, p. 157.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Correspondance Pierre-Jules Hetzel – Jules Verne*, Tome 3, *op. cit.*, lettre de Hetzel à Verne du 23 février 1882, pp. 139-143.

⁸ Jules VERNE, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*, p. 125 (I, 15).

⁹ *Ibid.*, p. 179 (II, 6).

La figure de la femme sauvée du mal souffert et de la petite mort est donc redondante chez Verne, comme le souligne Jean-Pierre Picot : « c'est assez dire que, sur près de trente années d'écriture vernienne, ces héroïnes constituent un réseau cohérent de *variations* sur un même thème¹. » Un réseau où circule, lumineuse, « une coulée fantastique de mythes..² » Des mythes qui ennoblissent des personnages où transparaît une sorte d'éternité.

3. *La Mort et la négation de la souffrance*

Contrairement à la majorité des personnages de Verne pour lesquels la mort de l'être cher s'exprime comme un Mal souffert, certains autres s'éloignent du type ; ils remplissent une fonction déviante dans le traitement de motifs étroitement liés, comme la Mort, la douleur et le deuil. La mort de l'Autre - quand celui-ci ne fait pas partie des méchants - n'est pas alors source de souffrance mais de dérision, de parodie et peut même être effacée volontairement de la mémoire des survivants.

Dévoisement du motif de la mort

Dans les premières pages du *Testament d'un excentrique*, Jules Verne se plaît à citer comme suit, un quatrain de Leconte de Lisle :

Oh ! mort, sombre déesse, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,
Affranchis-les du temps, du nombre, de l'espace,
Et rends-leur le repos que la vie a troublé !

Cette citation un peu défectueuse³, qui aurait pu scander la fin d'un des infortunés enfants évoqués par l'auteur, n'illustre en rien – et Verne nous en avertit d'emblée – le rapport à la mort de William J. Hyperbone, l'excentrique de l'histoire. Excentrique parce que s'éloignant d'une commune mesure, d'un comportement rationnel et attendu, notamment

¹ Jean-Pierre PICOT, *La Morte-vivante et la femme sans ombre* dans *Revue des lettres modernes* N°5 (1987), p. 80.

² Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 17.

³ Leconte de Lisle a écrit en réalité :

*Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé !*

(LECONTE de LISLE, *Dies iræ*, dans *Poèmes antiques*, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1881, p. 314.)

envers la mort, la sienne propre, qu'il s'ingénie à mettre en scène. Son testament, ouvert après son décès, stipule que son immense fortune reviendra à l'un des six habitants de Chicago, tirés au sort, vainqueur d'un jeu de l'oie dont les cases sont figurées par les cinquante États de l'Union. Excentrique aussi, le héros des *Tribulations d'un Chinois en Chine*, le riche Kin-Fo qui ne parvient pas à trouver le bonheur, car, comme le lui explique son ami le philosophe Wang :

Si tu n'es pas heureux ici-bas, c'est que jusqu'ici ton bonheur n'a été que négatif. C'est qu'il en est du bonheur comme de la santé. Pour en bien jouir, il faut en avoir été privé quelquefois. Or, tu n'as jamais été malade... Je veux dire : tu n'as jamais été malheureux ! C'est là ce qui manque à ta vie. Qui peut apprécier le bonheur, si le malheur ne l'a jamais touché, ne fût-ce qu'un instant¹ !

L'annonce de sa ruine ne provoque chez le héros aucune souffrance, aucune crainte de la pauvreté, la vie n'offrant aucun intérêt il choisit le suicide, motif délicat à aborder dans une œuvre pour la jeunesse, et que la morale religieuse réproouve ; le contexte géographique et culturel sera donc mis en avant :

Que pouvait-il regretter maintenant ! Rien. Le suicide ne devait pas même lui causer un remords. Ce qui est un crime dans les pays civilisés d'Occident, n'est plus qu'un acte légitime, pour ainsi dire, au milieu de cette civilisation bizarre de l'Asie orientale².

Dans les deux romans, la mort du personnage s'inscrit dans les chronotopes de l'excentricité et surtout de l'*argent*. L'histoire du *Testament* commence à Chicago, où les affaires « atteignent le chiffre annuel de trente milliards³ ! » Les obsèques d'Hyperbone sont

à la fois pompeuses et joyeuses, [...], avec accompagnement d'instrumentistes et d'orphéonistes, et aussi avec le concours du public qui ne se refusera pas à pousser de gais hurrahs en l'honneur de William Hyperbone⁴.

Kin-Fo place lui aussi son suicide sous le signe de la transaction financière : n'ayant éprouvé aucune émotion en essayant de se tuer lui-même, il offre à Wang le bénéfice d'une prime d'assurance-vie, à charge pour le philosophe de se charger de son « suicide » : « Il faut que je tombe frappé par toi, soit par devant, soit par derrière, le jour, la nuit, n'importe où, n'importe comment, debout, assis, couché, éveillé, endormi, par le fer ou par le poison⁵ ! »

Kin-Fo espère ainsi éprouver enfin, même à ce prix, une *émotion* :

Il faut qu'à chacune des quatre-vingt mille minutes dont se composera ma vie pendant cinquante-cinq jours encore, j'aie la pensée, et, je l'espère, la crainte, que mon existence va brusquement finir [...] si bien que, au moment où se sépareront les sept éléments de mon âme, je puisse m'écrier : enfin, j'ai donc vécu⁶ !

¹ Jules VERNE, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p. 3 (1).

² *Ibid.*, p. 61 (7).

³ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, op. cit., p. 6 (I, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 23 (I, 2).

⁵ *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p. 73 (8).

⁶ *Ibid.*

Dans ce roman, les frontières du Bien et du Mal sont difficilement lisibles : à quelles valeurs morales sont liées ce choix du suicide et cette mission, rétribuée, d'assassinat autorisé ? L'enjeu de l'héritage de William Hyperbone efface tout regard sur le défunt en tant qu'être humain, défunt qui reste d'ailleurs présent dans la narration par le biais de ses volontés écrites¹.

Lié à celui de l'argent, le motif du *jeu* se greffe à celui de la Mort ; les candidats américains à l'héritage de l'excentrique, selon les hasards des coups de dés, se rendent le plus vite possible d'un État à l'autre ; les rivalités s'exacerbent et une idylle se noue ; un mystérieux septième candidat, choisi par le testateur et nommé XKZ, se joint à la compétition. Ces courses frénétiques d'un bout à l'autre de l'Union ouvrent la voie à un abondant discours didactique sur la géographie, l'histoire et l'économie des États-Unis. Il en est de même pour la Chine car l'histoire du suicide programmé de Kin-Fo connaît un coup de théâtre : le jeune Chinois n'est plus ruiné et veut annuler le sinistre contrat qui le lie à Wang, mais celui-ci a disparu et semble se jouer de son ami. La mort souhaitée devient la mort crainte et la poursuite de Wang prend la forme de *tribulations* terrestres et maritimes à travers la Chine. La mort, domaine de l'immobilité, du secret, du mystère, est source de mouvement et surtout de *spectacle*, quand Kin-Fo essaie de prendre contact avec Wang par voie de presse :

En quelques jours, des avis furent envoyés aux gazettes chinoises, des télégrammes aux journaux étrangers des deux mondes. [...]
On en rit jusqu'au fond des provinces les plus reculées du Céleste Empire².

La publication de la carte du jeu de l'oie conçue par William Hyperbone provoque un intérêt amplifié par le regard sur l'Amérique du nord que le romancier français veut faire partager à ses lecteurs :

Ce jour-là, les journaux du soir, et, le lendemain, ceux du matin, furent arrachés à double et triple prix des mains des crieurs et des étalages. Si huit mille spectateurs avaient pu entendre la lecture du testament, des Américains par centaines de mille à Chicago, et par millions dans les États-Unis, dévorés de curiosité, n'avaient pas eu cette heureuse chance³.

Les dénouements des romans s'écrivent sur le mode de l'heureuse surprise : Wang n'avait pas l'intention de tuer son ami, il voulait « [l]'aider à [lui] faire comprendre, en [le] mettant en présence de la mort, quel est le prix de la vie⁴ ! » Quant à William Hyperbone, revenu d'un état cataleptique qui avait fait croire à son décès, il avait tenu secrète sa « résurrection » pour participer – et l'emporter – à son gigantesque jeu de l'oie sous la

¹ Le motif de l'héritage apparaît aussi dans les *Cinq Cents Millions de la Bégum* et *Mirifiques Aventures de Maître Antifer* mais, à la différence de celui d'Hyperbone, les décès sont placés dans un passé éloigné, ce qui ne laisse pas de champ à la douleur.

² Jules VERNE, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p. 96 (11).

³ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, op. cit., p. 75 (I, 6).

⁴ *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p. 238 (22).

mystérieuse identité de XKZ. La résolution heureuse de l'énigme conduit, de façon ironique, à l'effacement de la mort par la monstration parodique du mort, dans le mausolée qu'il s'était fait construire :

Entre les lampadaires apparut le magnifique catafalque, tel qu'il était trois mois et demi avant, lorsque les portes s'étaient refermées à l'issue des obsèques auxquelles prit part la ville entière. [...].
Il était onze heures trente-trois minutes, lorsqu'un certain bruit se fit entendre à l'intérieur du hall. Ce bruit venait du catafalque, dont le drap mortuaire glissa jusqu'au sol comme s'il eût été tiré par une invisible main.
Et alors, ô prodige ! [...] le couvercle de la bière se soulevait, le corps qu'elle contenait se redressa... Puis un homme apparut debout, vivant, bien vivant, et cet homme n'était autre que le défunt, William J. Hypperbone¹ !

Dans ces dénouements heureux de fables « excentriques », l'amour prend le pas sur la mort : Kin-Fo épouse sa fiancée Lé-ou et Hypperbone l'amie d'une concurrente, Jovita Foley, et les *chiffres* qui avaient animé cette course à l'héritage restent présents dans la demande en mariage :

Miss Foley... j'ai cinquante ans... [...] et vous en avez vingt-cinq.
– Vingt-cinq, en effet.
– Or, si je n'ai pas oublié les premiers éléments de l'arithmétique, vingt-cinq est la moitié de cinquante... [...] Eh bien, miss Jovita Foley, puisque vous avez la moitié de mon âge, si l'arithmétique n'est pas une science vaine, pourquoi ne deviendriez-vous pas la moitié de moi-même² ?...

Cette inversion du motif de la mort, traitée différemment d'un roman à l'autre, prend les couleurs d'un conte extraordinaire où le personnage n'incarne pas les valeurs qui parcourent de nombreuses autres œuvres de Verne : respect pour le travail (Hypperbone est riche de spéculations immobilières et Kin-Fo parfaitement oisif), respect de la vie et du deuil. L'*excentricité* est aussi géographique : le motif de la mort subit un dévoiement imputé à l'étrangeté d'un ailleurs démesuré (les États-Unis) ou mystérieux (la Chine), étrangeté signifiée avec humour par les derniers mots des deux romans : « Il faut aller en Chine pour voir cela³ ! » ; « Et pour finir, en présence des faits peut-être invraisemblables rapportés dans ce récit, que le lecteur veuille bien ne point oublier – circonstance atténuante – que tout cela s'est passé en Amérique⁴ ! »

Refus du deuil et refus du nom du disparu

Un roman historique de Verne, relativement peu connu, illustre en négatif le motif du deuil. Le récit de *Famille-sans-nom* (1889) suit la destinée tragique d'un héros, acteur de

¹ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, op. cit., pp. 498-499 (II, 15).

² *Ibid.*, pp. 506-507 (II, 15).

³ *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p. 240 (22).

⁴ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, op. cit., p. 507 (II, 15).

l'insurrection armée du Québec contre les autorités britanniques, en 1837. L'intrigue trouve sa source dans la relation d'une conspiration québécoise en 1825 : l'un des conjurés, Simon Morgaz, accepte de trahir, contre une somme d'argent, ses compagnons qui, après un procès, seront exécutés. La trahison de Morgaz est divulguée et celui-ci doit fuir à travers le Canada français, suivi de son épouse Bridget et ses deux fils, Joann et Jean.

Ce n'était plus qu'une famille errante, à laquelle s'attachait la réprobation universelle. On eût dit que la Vengeance, une torche enflammée à la main, la poursuivait, comme, dans les légendes bibliques, elle fait du meurtrier d'Abel¹.

À la différence du mythe biblique du premier meurtre, Morgaz ne porte pas de signe « afin que le premier venu ne le frappât point² » et, où qu'il aille, son identité est dévoilée « Partout on le reconnaissait, comme s'il eût porté au front quelque signe infamant qui le désignait à la vindicte universelle³ ». Il finit par se suicider et l'importante somme d'argent que sa femme et ses deux fils découvrent sur son corps les convainc de sa trahison. L'histoire de ses fils, et notamment de Jean, sera celle du refus du nom de Morgaz et, conjointement, du refus du deuil, refus de toute douleur liée à la mort du père⁴. Cette douleur, ce deuil impossibles sont effacés par la souffrance née de la trahison. La narration crée ainsi un personnage qui se veut sans passé, Jean-Sans-Nom : « Ils résolurent de renoncer à ce nom, sans même songer à en prendre un autre⁵. » Coupé du passé, le héros n'existe que par l'action politique, synonyme de *réparation* : « Eh bien, Jean et Joann reprendraient l'œuvre interrompue par la trahison de leur père.⁶ » La souffrance de la mère, Bridget, la conduit à une non-existence, un néant, dont l'expression romanesque repose sur l'usage de la négation :

Un jour, on apprit que la nouvelle propriétaire était arrivée la nuit, dans sa demeure, où nul ne l'avait vue entrer. Qui l'avait aidée à transporter son pauvre mobilier ? on ne savait. D'ailleurs, elle ne prit point de servante pour l'aider à son ménage. Jamais, non plus, personne ne pénétrait chez elle.⁷

Le refus du nom, le refus d'être, retirent au héros toute empreinte sociale, il n'est plus que l'incarnation d'un idéal, notamment dans le discours des autorités britanniques (nous soulignons) :

On ne sait quel est ce personnage, ni d'où il vient, ni où il va. C'est ainsi qu'il a figuré, *presque invisiblement*, dans les dernières insurrections. [...] Ce Jean-Sans-Nom est passé à l'état d'être *quasi-surnaturel* dans les districts du Saint-Laurent, en amont de Montréal comme en aval de Québec. [...], c'est *le mystère*, c'est *l'inconnu*⁸ !

¹ Jules VERNE, *Famille-sans-nom*, 1889, Paris, Vendémiaire éditions, 2013, p. 49 (I, 2).

² BIBLE, *op. cit.*, Genèse, 4, 15.

³ Jules VERNE, *Famille-sans-nom*, *op. cit.*, p. 50 (I, 2).

⁴ Contrairement à des orphelins comme Pierre Bathory (*Mathias Sandorf*) ou Ilka Nicolef (*Un Drame en Livonie*).

⁵ Jules VERNE, *Famille-sans-nom*, *op. cit.*, p. 151 (I, 9).

⁶ *Ibid.*, p. 152 (I, 9).

⁷ *Ibid.*, p. 149 (I, 9).

⁸ *Ibid.*, p. 31 (I, 1).

La perte de l'identité touche aussi le frère de Jean, devenu, – l'individu, là aussi, disparaissant derrière la fonction – l'abbé Joann, qui prêche lui aussi pour l'indépendance de la province française. Leur ressemblance physique, qui prolonge celle de leurs prénoms, permettra à l'abbé de sauver son frère de la peine capitale en se faisant fusiller à sa place. L'intrigue amoureuse qui lie Jean-Sans-Nom à Clary de Vaudreuil, fille d'un des chefs de l'insurrection, vise à sublimer, par l'impossibilité de son accomplissement, le destin du héros. La fin de ce dernier ne peut être que tragique – au sens littéraire du terme – comme le lui rappelle sa mère au moment de mourir : « Mon fils, dit Bridget, il faut souffrir !... C'est notre part ici-bas !... C'est l'expiation¹ !... » L'amour, dans *Ruy Blas* ou *Hernani*, ne peut combattre la force d'un mal incarné par Don Salluste et Don Ruy Gomez ; dans *Famille-sans-nom*, c'est le policier Rip qui, traversant le récit, corrompt le père et précipite la fin de Bridget et ses fils. L'inscription de la malédiction initiale est si forte dans le roman qu'elle conduit à un dénouement inhabituel dans l'imaginaire vernien² : la mort du héros *et* de son amoureuse, Clary, dans les chutes du Niagara : « ses lèvres répétèrent le dernier mot murmuré par sa mère : "Expiation !... Expiation !..." » La fin de ce couple n'usurpe pas sa place parmi celles, aux accents déchirants, d'amants célèbres : Paul et Virginie, Marie de Verneuil et Alphonse de Montauran, Hernani et Doña Sol...

La fin du héros reçoit ici une dimension esthétique – les chutes du Niagara et les deux amants enlacés – que prolonge, par une apologie idéologique des insurgés de 1838, le dernier chapitre (« *Dernières phases de l'insurrection* »). Remarquons enfin que le personnage de Joann, partie intégrante d'une filiation indivisible mais refusée, ne fournit pas au romancier de possible dimension spirituelle, outre celle du sacrifice ; la courte remarque sur le catholicisme des Canadiens français rejoignant plutôt l'argumentaire anti-anglais :

On y regardait les prêtres comme des personnes sacrées. C'était la lutte des vieilles croyances catholiques, implantées par l'élément français dès l'origine de la colonie, contre les dogmes protestants que les Anglais cherchaient à introduire chez toutes les classes³.

Le spirituel n'apporte donc pas de signification supplémentaire à la destinée tragique de Jean-Sans-Nom, contrairement aux derniers mots du capitaine Nemo, « Dieu et Patrie⁴ ! » ou à la fin de Martin Paz : « Martin Paz et Sarah étaient fiancés pour la vie éternelle, car, dans leur suprême réunion, le dernier geste de la jeune fille avait imprimé le sceau du baptême au front

¹ *Ibid.*, p. 364 (II, 11).

² Si l'on excepte celui du court récit *Martin Paz*.

³ Jules VERNE, *Famille-sans-nom*, *op. cit.*, p. 143 (I, 8).

⁴ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 511 (III, 17).

de l'Indien régénéré¹. » Il est vrai que le héros, dans *Famille-sans-nom*, souffre d'un Mal qui lui est extérieur : une oppression politique et, surtout, l'infamie irrémédiable de la trahison paternelle. Verne, dans un autre roman, a interrogé, de manière presque clinique, les atteintes d'un Mal *majeur* au sein d'une communauté humaine close et lui a opposé un recours au spirituel qui, dans l'ensemble de son œuvre se voulait pondéré mais repérable.

4. *Le Chancellor : naufrage de l'humanité et rédemption*

Le 15 février 1871, Jules Verne écrit à Hetzel. Leurs échanges des mois et semaines précédents ont reflété les préoccupations majeures des Français : défaites militaires, invasion prussienne, siège de Paris... L'auteur, depuis un an, se consacre à la rédaction, entreprise avec enthousiasme, de *L'Oncle Robinson* ; mais Hetzel en a sévèrement critiqué le premier volume². Verne semble en avoir abandonné la rédaction et annonce :

Je vous apporterai donc un volume d'un *réalisme* effrayant. C'est intitulé *Les Naufragés du Chancellor*. Je crois que le radeau de *la Méduse* n'a rien produit d'aussi terrible. Je crois surtout que cela aura l'air *vrai*, à moins que je ne me trompe³.

Le motif du naufrage et l'actualité maritime et artistique du début du siècle vont favoriser la naissance d'une œuvre singulière où s'affrontent à nouveau le Mal souffert et le Bien.

Inspiration historique et contexte littéraire

Le naufrage, le 2 juillet 1816, de la frégate *La Méduse* provoque un certain émoi en France. Le navire faisait partie d'une escadre chargée de reprendre pacifiquement possession du Sénégal⁴. Des erreurs de navigation vont provoquer l'échouage de la frégate sur un banc de sable, au large des côtes de l'Afrique. Les 400 passagers (dont de nombreux soldats) et membres d'équipage vont abandonner *la Méduse* à bord de petites embarcations qui accostent sur la côte proche, et dont les passagers gagnent Dakar à pied, et sur un radeau qui dérive pendant treize jours avant que le Brick *L'Argus* ne secoure les quinze survivants, sur les 150 personnes qui y

¹ *Id.*, Martin Paz, *op. cit.*, p. 256 (10).

² *Correspondance de Jules Verne avec Pierre-Jules Hetzel*, tome 1, *op. cit.*, Lettre Hetzel-Verne du 21 juillet 1870, p. 143. Le projet d'une robinsonnade sera repris en 1873 ; ce sera la rédaction de *L'Île mystérieuse*.

³ *Ibid.*, Lettre Verne-Hetzel du 15 février 1871, p. 155.

⁴ Colonie rétrocédée par l'Angleterre à la France de la Restauration, selon les clauses du traité de Vienne.

avaient pris place le 2 juillet. Cette tragique odyssée, relatée par deux des survivants¹ ne voile pas les scènes de violence, de suicides et de cannibalisme survenues sur le radeau parmi un groupe humain assoiffé et affamé. Ce fait divers nourrira l'inspiration de Géricault pour la réalisation du célèbre tableau qui figurera au salon de 1819. Outre le récit des survivants du radeau, le passager d'un des canots qui ont atterri rédige son journal². Charles Desnoyers rédige un drame en cinq actes, intitulé *Le Naufrage de la Méduse*, représenté pour la première fois en avril 1839³. Inspiré librement du fait divers, le roman d'Eugène Sue, *La Salamandre*, a pour cadre les côtes de la Méditerranée.

Le motif du naufrage est récurrent chez Jules Verne : ce ne sont pas moins de 26 titres qui proposent un épisode de catastrophe maritime⁴. Le naufrage est souvent l'épisode déclencheur du parcours initiatique (*Les Enfants du capitaine Grant*, *Deux ans de vacances*) ou de la recherche de l'autre (*Mistress Branican*, *Le Sphinx des glaces*) ; il peut représenter une péripétie, plus ou moins grave, des aventures (*Vingt mille lieues sous les mers*, *P'tit-Bonhomme*, *Le Phare du bout du monde*, *Un Capitaine de quinze ans*) ; il peut même figurer la sanction des ambitions et de la discorde d'une communauté de milliardaires (*L'Île à hélice*).

Le naufrage du « beau trois-mâts carré de neuf cents tonneaux⁵ », le *Chancellor*, transcende l'espace narratif de la simple péripétie, il emplît la diégèse et entraîne avec lui la destinée des personnages.

Les acteurs du drame

Le naufrage du *Chancellor* ne se traduit pas par la soudaineté, la brutalité du choc de la coque contre les récifs, comme celle du *Pilgrim* : « La coque du *Pilgrim*, entrouverte au choc, fut envahie par l'eau avec une extrême violence⁶. » Le premier semble succomber à une interminable et fatale maladie. Comme l'écrit Michel Serres,

Le *Chancellor* est un récit simple et naïf, très unilinéaire, où s'accumulent, presque additivement, les mauvaises chances de mer. Tous les périls et toutes les fortunes, sans omission et sans répétition⁷.

¹ J.B. Henry SAVIGNY & Alexandre CORRÉARD, *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816* ; Paris, Hocquet, 1817.

² Charles-Marie BRÉDIF, *Le Naufrage de La Méduse, Journal d'un rescapé* (1816), Paris, Payot & Rivages, 2017.

³ Charles DESNOYERS, *Le Naufrage de la Méduse*, drame en cinq actes, Paris, Barbré éditeur, 1839.

⁴ Nous ne prenons en compte que les naufrages de navires, sans oublier que les héros de Verne peuvent faire naufrage à bord d'un ballon (*L'Île mystérieuse*) ou d'un morceau de banquise (*Le Pays des fourrures*).

⁵ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 2 (1).

⁶ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 128 (I, 13).

⁷ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 103.

Cette accumulation semble placer le trajet du navire sous le signe d'une malédiction fantastique, le *déséquilibre* faisant dévier la route prévue ; déséquilibre qui imprime sa marque – physique et psychique – sur le capitaine lui-même :

Sa tête est petite et par habitude un peu inclinée à gauche. [...], l'attitude du capitaine Huntly est lourde, et son corps présente un certain affaissement. Il est nonchalant, et cela se voit à l'indécision de son regard, au mouvement passif de ses mains, à l'oscillation qui le porte lentement d'une jambe à l'autre¹.

Le déséquilibre du personnage imprègne son commandement et le *Chancellor*, au lieu de suivre un cap au nord-est, vers sa destination, l'Angleterre, fait route vers l'est, puis le sud-est. La narration intra-diégétique se déploie sous la forme du journal de J.-R. Kazallon, Anglais sans profession définie, qui rend compte du voyage sous forme de tableaux ; il dresse la liste et fait le portrait des acteurs du drame à venir et cette « didascalie initiale » révèle les failles, les déséquilibres d'une communauté, passagers et équipage.

M. Letourneur, veuf : « de profonds chagrins l'ont éprouvé et, j'ajoute, l'éprouvent encore » ; « une source intarissable de tristesse » ; le « corps un peu affaissé », la « tête le plus souvent inclinée sur sa poitrine » ; « un mélange caractérisé d'amertume et d'amour² » pour son fils André, « infirme. » ; « Sa jambe gauche, misérablement déjetée en dehors, l'oblige à boiter³ » ; et, cette question qui programme le comportement du père dans la suite du roman : « Monsieur, monsieur, croyez-vous que mon fils pardonne à sa mère et à moi de l'avoir créé infirme⁴ ? »

Le couple Kear a « fait de gros bénéfices dans l'exploitation des sources de pétrole » ; le mari, « un triste commensal, ne cherchant et ne voulant que ses aises. [...]. Orgueilleux, vaniteux, contemplateur de lui-même et contempteur des autres, [...], un sot doublé d'un égoïste⁵ » ; sa femme, « insignifiante, nonchalante, indifférente, [...], sans esprit, sans lecture, sans conversation⁶. »

William Falsten, « ingénieur », pourrait, comme d'autres ingénieurs de l'œuvre de Verne, être l'objet d'un portrait positif, mais c'est « une sorte de savant qui ne pense qu'aux machines, que la mécanique ou le calcul absorbent tout entier et qui ne voit rien au-delà⁷. »

¹ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 3 (2).

² *Ibid.*, p. 7 (4).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 10 (4).

⁵ *Ibid.*, pp. 10-11 (4).

⁶ *Ibid.* p. 11 (4).

⁷ *Ibid.*

Le négociant Ruby, « vulgaire, sans grandeur, [...], dont toute l'existence s'est abrutie dans le commerce de détail, ne pense pas, ne réfléchit plus ; son cerveau est désormais fermé à toute impression¹ » Une galerie assombrie par la sémantique de la négation.

Miss Herbey, la demoiselle de compagnie de Mrs Kear, bénéficie, dans sa caractérisation physique *et sociale*, d'un éclairage qui révèle le relief singulier d'un personnage en contraste avec ces incarnations de la suffisance et de l'aveuglement :

Jeune Anglaise de vingt ans, douce et calme, qui ne gagne pas sans humiliation les quelques livres que lui jette le marchand de pétrole. [...] sa physionomie gracieuse n'a pas cette insignifiance qui se rencontre chez certaines Anglaises. Sa bouche serait charmante, si elle avait jamais le temps ou l'occasion de sourire. Mais à qui, à propos de quoi sourirait la pauvre fille, en butte aux incessantes taquineries, aux caprices ridicules de sa maîtresse ? Toutefois, si Miss Herbey souffre au-dedans, elle se soumet, du moins, et paraît résignée à son sort².

Les membres de l'équipage ne sont pas caractérisés individuellement dès l'incipit et les personnalités se révéleront lors du premier affrontement, le lecteur retrouve le type du meneur de marins mutins, Owen, dont le portrait, où domine la couleur rouge, l'associe aux représentations caricaturales du diable :

Sa face se termine en pointe par une barbe rougeâtre, presque nulle ou rase sur les joues, ses lèvres sont repliées en dedans, et ses yeux fauves sont marqués d'un point rouge à la jonction des paupières. Il a le nez droit, les oreilles très écartées, le front profondément plissé par des rides méchantes³.

La stabilité, l'équilibre, sont incarnés par l'archétype vernien de l'officier de marine habité par sa fonction et l'espace géographique qu'il parcourt, le second Kurtis :

...je suis frappé des symptômes que présentent sa puissance et son expansion vitale. Il est là, le corps droit, l'allure aisée, le regard superbe, les muscles sourciliers à peine contractés. C'est un homme énergique, et il doit posséder ce froid courage qui est indispensable au vrai marin⁴.

Seul, le narrateur échappe à cette surdétermination axiologique des personnages ; il observe, décrit, juge, mais la focalisation interne qu'il induit permettra de lire les progrès futurs du Mal majeur⁵. C'est par ses yeux et son journal qu'entrent en scène ces personnages, selon une succession de tableaux qui épousent les étapes de l'errance du *Chancellor* « qui court de pont en radeau, de catastrophes en catastrophes, par des paliers, disons, homéostatiques⁶. » En effet, la souffrance semble s'acharner sur le navire comme une fatalité divine, celle de Poséidon

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 84 (23).

⁴ *Ibid.*, p. 10 (4).

⁵ Comme le montre le manuscrit du *Chancellor*, le narrateur, Kazallon, se voyait, à l'origine, attribuer la fonction de médecin. (Manuscrit disponible en ligne sur le site de la médiathèque de Nantes, <https://cataloguebm.nantes.fr/ark:/73533/Nantes_156/v0009.simple.highlight=jules%20verne.selectedTab=thumbnail>) Hetzel ayant reproché à Verne l'emploi de ce personnage « vous ne jouez pas assez de la qualité de médecin de votre docteur » (*Correspondance Verne-Hetzel*, Tome I, *op. cit.*, Lettre Hetzel-Verne du 18 mai 1874, p. 245.), le narrateur sera sans profession pour la publication définitive.

⁶ Michel SERRES, *Jouventes sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 111.

poursuivant Ulysse qui part des rivages de Troie à la tête d'une flottille et aborde, à la nage et nu, l'île des Phéaciens.

« *De pont en radeau* »

Le Chancellor, le vaisseau amené à « chanceler », comme le relève Michel Serres¹, après cette « route absolument inexplicable² » que lui inflige la folie naissante du capitaine Huntly, affronte « le feu à bord » provenant de la combustion de balles de coton. A cela s'ajoute la menace d'une explosion par une bonbonne de picrate cachée clandestinement dans la cale par Ruby. Huntly abandonne le commandement à Kurtis. Le feu progresse et se fait jour par un panneau de pont ; Ruby, devenu fou, se précipite dans la fournaise ; c'est le début de la désagrégation de cette communauté humaine. La situation est désespérée quand le navire s'échoue en équilibre sur un récif composé de roches basaltiques : « Cet îlot serait-il donc de formation récente et aurait-il été produit par quelque soulèvement plutonien³ ? » Verne affectionne ce qualificatif pour désigner les mouvements de l'écorce terrestre, mais ne s'agit-il pas plutôt d'un équilibre, d'un palier consenti par « Ποσειδάων ἐνοσίχθων, Poseidon qui ébranle la terre⁴ » ? Équilibre physique du navire, équilibre intérieur ressenti par des personnages, Miss Herbey et André Letourneur, pendant une promenade sur l'îlot ; le Mal souffert de leur existence laisse fugitivement la place au Bien, comme l'illustre cette remarque de la jeune fille :

– C'est ici, peut-être le seul endroit où j'aie été heureuse !

– Et moi heureux ! murmura André.

Il y a bien des souffrances cachées dans cette réponse de Miss Herbey ! La jeune fille, pauvre, sans parents, sans amis, n'a encore trouvé le bonheur – un bonheur de quelques instants – que sur un roc ignoré de l'Atlantique⁵ !

Déséquilibres et équilibres précaires se succèdent alors, le *Chancellor* est dégagé du récif, poursuit sa route, mais prend l'eau et s'enfonce progressivement ; Kear et quelques membres de l'équipage s'enfuient à bord d'une petite embarcation ; l'homme d'affaires abandonne ainsi sa femme qui meurt peu après. Des matelots sont emportés par les vagues. Le navire connaît alors une situation d' « équilibre », entre flottaison et engloutissement : seule la mâture, où se sont réfugiés équipage et passagers, reste hors de l'eau. « *Le Chancellor* ne paraît

¹ *Ibid.*, p. 108.

² Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 15 (6).

³ *Ibid.*, p. 56 (16). André Letourneur évoque, à propos de l'apparition de cet écueil, le surgissement et la disparition, quelques mois plus tard, en 1831, de l'île Julia, au large de la Sicile, phénomène qui fournit le coup de théâtre qui clôt *Mirifiques Aventures de Maître Antifer* (*op. cit.*, chap. XVI)

⁴ HÉSIODE, *Les Travaux et les jours*, *op. cit.*, vers 667, p. 110.

⁵ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 64 (18).

pas devoir couler ; comme l'a dit le capitaine, il est probable que pendant quelque temps il restera ainsi équilibré entre deux eaux¹. » C'est exactement l'image qu'offre aux passagers du *Nautilus*, le navire anglais éperonné par le capitaine Nemo². Un radeau est construit, où se réfugient dix-huit survivants ; mais les vivres manquent et le Mal de l'extrême souffrance physique va dissoudre les règles sociales et conduire à un Mal majeur.

Mal majeur

Le motif de l'anthropophagie surgit régulièrement dans l'imaginaire romanesque de Verne, de façon plus ou moins appuyée, au cours des récits de voyages à travers des contrées « sauvages » (*Cinq Semaines en ballon*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *La Jangada*, etc.) ; il convient également de souligner qu'il est évoqué quand les voyageurs sont soumis à des conditions physiques et psychologiques extrêmes, comme l'équipage mutin du *Forward*, perdu dans les glaces de l'Arctique³. L'intrigue du *Sphinx des glaces* se construit, en partie, sur la révélation de ce Mal majeur, commis à bord de l'épave du *Grampus*, selon le roman de Poe. Mais c'est dans les pages du *Chancellor* que la figuration de la dévoration de l'Autre se lit comme l'acmé d'une succession de souffrances. Il s'agit d'un topos de ce type de récits, comme l'analyse Monique Brosse :

Le récit de naufrages peut sécréter des prestiges voyants et datés, manifester une fascination quasi baroque pour le sang, les mutilations, en un mot, pour l'horreur, dans le sillage du frénétisme, sinon, plus sûrement encore, dans celui de ces navires maudits qu'il ne se lasse pas de rappeler⁴.

La dégradation physique et morale des rescapés de la submersion du *Chancellor*, « ce vaisseau, si beau et flamboyant au début puis qui se disloque comme la société humaine pendant le déluge⁵ », est progressive, illustrée par des scènes successives sur cette surface de « planches » réduite où se noue et dénoue la tragédie. Elle se manifeste par une contamination du langage : quand le corps de Mrs Kear est jeté à la mer, Owen « fait entendre ces épouvantables paroles : Voilà un cadavre que nous regretterons⁶ ! » ; quand, sur le radeau, l'officier Walter agonise, le bosseman essaie en vain de pêcher :

" Il y aurait bien encore un moyen d'amorcer nos lignes, me dit le bosseman à voix basse.
– Lequel ? demandai-je.
– Vous le saurez plus tard !" répond le bosseman, en me regardant d'un air singulier⁷.

¹ *Ibid.*, p. 93 (25).

² *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 514 (II, 21).

³ *Id.*, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, chap. XXVI.

⁴ Monique BROSSÉ, *Littérature marginale, les histoires des naufrages*, dans : *Romantisme*, 1972, n°4, p. 114.

⁵ Fabrice BOUMAHDJ, *Un Océan tumultueux de mots et de rêves*, *op. cit.*, p. 55.

⁶ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 102 (28).

⁷ *Ibid.*, p. 131 (37).

Le narrateur, Walter une fois mort, retrouvera le corps de ce dernier avec un pied sectionné et le bosseman est alors plus chanceux à la pêche... Lors d'une rixe entre des membres de l'équipage et le reste des survivants, le matelot Wilson est tué :

Le misérable tombe à la renverse, hors du radeau, et disparaît.
" Sauvez-le ! sauvez-le ! dit le bosseman.
Il est mort, répond Daoulas.
— Eh ! c'est pour cela !... " s'écrie le bosseman sans achever sa phrase¹.

Cet usage de l'implicite et du sous-entendu envahit les dialogues jusqu'à disparaître et le choix du cannibalisme s'exprime ouvertement dans les actes : le maître d'hôtel Hobbart a dissimulé un morceau de lard que le narrateur lui arrache et dévore immédiatement ; Hobbart se suicide. Verne use alors de ce « réalisme effrayant » qui programmait son écriture :

En un instant, la corde est coupée. Le bosseman, Daoulas, Jynxtrop, Falsten, d'autres sont là, penchés sur ce cadavre... Non ! je n'ai pas vu ! Je n'ai pas voulu voir ! Je n'ai pas pris part à cet horrible repas ! [...]
Quant aux autres, [...] Oh ! l'homme changé en bête fauve... C'est épouvantable !
MM. Letourneur, Miss Herbey, moi, nous nous sommes cachés sous la tente, nous n'avons rien voulu voir ! C'était déjà trop d'entendre² !

Le cannibalisme de ce passage échappe à l'évaluation axiologique de la part du narrateur ; il ne l'impute pas à un mal inhérent à certains personnages mais à des conditions extrêmes et laisse supposer qu'il pourrait lui-même céder aux mêmes excès ; ses valeurs morales connaissent elles-aussi un déséquilibre :

Et, pourtant, c'était leur droit à ces malheureux ! Hobbart était mort ! Ils ne l'avaient pas tué ! Et, comme l'a dit un jour le bosseman, « mieux vaut manger un mort qu'un vivant ! » [...] Cependant, que l'on songe à ceci : nous mourons de faim ; et huit de nos compagnons vont peut-être échapper à cette mort affreuse ! [...] Mais à quelles horribles réflexions mon esprit se laisse-t-il entraîner ? Ces cannibales me font-ils donc plus envie qu'horreur³ ?

La condamnation habituelle du méchant par le narrateur vernien fait place ici à l'amorce d'une réflexion ontologique sur la fragilité de la volonté et de la civilisation humaines.

Cette écriture de l'extrême a peut-être été influencée par la relation du naufrage de la *Méduse* par deux des rescapés⁴. Comme Jules Verne, les deux témoins appellent à un

¹ *Ibid.*, p. 137 (38).

² *Ibid.*, pp. 173-174 (47).

³ *Ibid.*, p. 174 (47). Les restes d'Hobbart sont jetés à l'eau pendant la nuit, sans que les survivants ne sachent par qui.

⁴ J.B. Henry SAVIGNY & Alexandre CORRÉARD, *Naufrage de la frégate La Méduse*. Nous reproduisons ci-après leur récit d'une scène de cannibalisme, p. 77 :

« Les infortunés que la mort avait épargnés dans la nuit désastreuse que nous venons de décrire, se précipitèrent sur les cadavres dont le radeau était couvert ; les coupèrent en tranches, et quelques-uns même les dévorèrent à l'instant ; beaucoup n'y touchèrent pas, presque tous les officiers furent de ce nombre. Voyant que cette affreuse nourriture avait relevé les forces de ceux qui l'avaient employée, on proposa de la faire sécher pour la rendre un peu plus supportable au goût. [...] Lecteurs ! nous vous en supplions, n'ayez pas pour des hommes déjà trop infortunés, un sentiment d'indignation ; mais plaignez-les, et versez quelques larmes de pitié sur leur malheureux sort. »

effacement de l'antinomie Bien/Mal. Mais la relation de Savigny et Corréard n'était pas destinée au même lectorat que celui de *Magasin d'Éducation et de Récréation* et Hetzel, pour qui « la bienséance du feuilleton français demande une restriction du macabre¹ » ne consent pas sans réticences à la publication du *Chancellor*, quand bien même son auteur proteste de sa bonne foi :

Ce que vous me dites des 50 dernières pages du *Chancellor* ne m'étonne pas du tout. Mais souvenez-vous de ce que je vous avais dit. Je vous avais dit que *bene volente* j'avais poussé cela jusqu'au répugnant, jusqu'au dégoûtant².

L'éditeur n'est guère convaincu et voudrait que, par l'ajout de scènes et de personnages, Verne adoucisse le réalisme du motif du cannibalisme :

Si le livre n'était pas fait, il ne faudrait pas le faire. Vous avez essayé du côté de l'impossible un sujet archi-difficile. [...] Fourrez mieux là-dedans un animal ou un oiseau, plus un Anglais, riche, ennuyé, excentrique, un philosophe flegmatique, mais d'une façon amusante. [...] Le dernier [travail] sera de semer de la poussière d'or sur ces horreurs.

Il faut que vous ayez une effroyable faculté d'insensibilité et que vous la supposiez à tort aux autres pour croire que vous excitez l'intérêt et serez suivi dans ces détails de chair humaine où dans un jour de férocité vous vous êtes complu³.

Verne ne cèdera pas sur l'essentiel : « tout en repoussant la manière brutale et répugnante dont les faits sont racontés, je suis resté ému devant les faits » ; certaines pages sont remaniées, par exemple l'attente du sacrifice de M. Letourneur après un tirage au sort ; le manuscrit original :

Je rentre dans la réalité, et je me souviens ! C'est l'heure où va s'accomplir une abominable exécution. Je me représente cette scène de carnage, ce malheureux égorgé, ses membres palpitants distribués aux affamés du radeau, ses os craquant sous leurs dents, son sang inondant leur bouche !!

Je n'ose plus regarder la victime⁴...

se trouve amputé lors du tirage définitif : « Je rentre dans la réalité, et je me souviens ! C'est l'heure où va s'accomplir une abominable exécution ! Je n'ose plus regarder la victime⁵... »

La lecture de la correspondance entre l'auteur et son éditeur ne laisse apparaître que les craintes – morales mais aussi financières – du second face à « ces horreurs » : « Ce n'est pas l'éditeur de livres pour enfants qui vous parle – c'est l'écrivain qui ne vous veut pas inférieur à vous-même⁶. » Pourtant, le « réalisme effrayant » dont Verne a voulu tisser la trame du roman n'est qu'un versant d'une construction antithétique qui donne sens à ce récit de naufrage.

¹ Florent MONTCLAIR, « *Le Naufrage chez Jules Verne* », dans : Yves GILLI, Florent MONTCLAIR, Sylvie PETIT, *Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 62.

² *Correspondance Verne-Hetzel*, Tome I, *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 22 avril 1871, p. 157.

³ *Ibid.*, lettre Hetzel-Verne du 20 mai 1874, pp. 248-249.

⁴ Manuscrit disponible en ligne sur le site de la médiathèque de Nantes, *op. cit.*, chap. LV, p. 262.

⁵ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.* p. 193 (55).

⁶ *Correspondance Verne-Hetzel*, Tome I, *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 20 mai 1874, p. 248.

L'imaginaire de Jules Verne et la place du religieux

Il n'est pas aisé de déterminer avec précision l'influence du religieux dans la poétique de Jules Verne. Fils d'un avoué nantais « un homme extrêmement pieux, et absolument catholique par conviction raisonnée, et dans le sens le plus absolu¹ », ancien élève du petit séminaire nantais de Saint Donatien, sa vie spirituelle reste discrète dans sa correspondance avec ses parents et son éditeur. Pierre-Jules Hetzel, quant à lui, n'est pas le partisan de cet athéisme qu'Olivier Dumas a lu en lui² ; son éloignement de la pratique cultuelle n'est pas un obstacle à une réflexion sur la transcendance. Dieu ou la Providence – jamais le Christ – sont invoqués d'un titre à l'autre, et *ponctuellement*. *Seconde patrie*, la suite que Verne a donnée au *Robinson suisse* du pasteur helvète Johann David Wyss, propose moins de prières et de lectures de la Bible que le récit qui lui donne source.

Les religieux apparaissent dans moins d'une quinzaine de romans, très souvent lors de cérémonies comme les mariages ou les obsèques (*Les Enfants du capitaine Grant*, *Un Drame en Livonie*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *Les Indes noires*, *La Jangada*,...). De ce groupe de silhouettes se détachent des personnalités incarnant des vertus comme la charité, le dévouement et le sacrifice : le colonel de Kermor-père Esperante, fondateur d'une mission dans le bassin de l'Orénoque³, Joann Morgaz qui donne sa vie pour sauver celle de son frère Jean⁴, ou sœur Marthe et sœur Madeleine qui se rendent au Klondyke pour soigner les malheureux victimes de l'appât de l'or : « l'esprit de charité les soutenait, et l'esprit de dévouement les enivrait ». Dans *En Magellanie*, l'auteur présente les pères Athanase et Séverin, missionnaires catholiques qui « luttèrent avec courage et succès contre l'influence des clergymen de diverses sectes protestantes, méthodistes ou wesleyennes, si âpres en leurs campagnes de propagande. » C'est dans le premier roman publié par Hetzel que Verne fonde la figure christique du sacrifice : Ferguson et ses compagnons sauvent un missionnaire breton torturé par une tribu africaine ; l'agonie de ce dernier prend la forme du récit hagiographique, porté par des paroles édifiantes : « Ce sont des âmes à racheter, dit le jeune prêtre, des frères ignorants et barbares, que la religion seule peut instruire et civiliser⁵. » Il nous est impossible de déterminer si l'épisode du missionnaire a été conseillé à Verne par Hetzel ; car l'éditeur, soucieux de plaire – et de vendre – à un public large, a suggéré à son auteur des modifications dont la plus connue est celle qui

¹ *Correspondance Verne-Hetzel*, Tome I, *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 3 juin 1868, p. 83.

² Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.*, p. 175.

³ Jules VERNE, *Le Superbe Orénoque*, *op. cit.*

⁴ *Id.*, *Famille-sans-nom*, *op. cit.*

⁵ *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 129 (22).

touche le récit de la fin du capitaine Nemo ; dans le manuscrit original, celle-ci était relatée sobrement :

Puis, murmurant ce mot : « Indépendance ! », il expira doucement.
Cyrus Smith, s'inclinant alors, ferma les yeux du prince Dakkar, de ce grand patriote qui fut le capitaine Nemo¹.

Dans la version définitive, l'épisode est un peu plus long et signale la dimension spirituelle que désirait Hetzel :

Puis, murmurant ces mots : « Dieu et Patrie ! », il expira doucement.
Cyrus Smith, s'inclinant alors, ferma les yeux de celui qui avait été le prince Dakkar et qui n'était même plus le capitaine Nemo.
Harbert et Pencroft pleuraient. Ayrton essayait une larme furtive. Nab était à genoux, près du reporter, changé en statue.
Cyrus Smith, élevant la main au-dessus de la tête du mort :
« Que Dieu ait son âme, dit-il et, se retournant vers ses amis, il ajouta :
« Prions pour celui que nous avons perdu² ! »

Quelle était la réception du romanesque vernien dans les milieux catholiques ? Le très conservateur directeur de *L'Univers*, Louis Veuillot (1813-1883), écrit à Hetzel :

Je n'ai pas encore lu les *Voyages extraordinaires* de M. Verne. Notre ami M. Aubineau me dit qu'ils sont charmants, sauf une absence qui ne gêne rien sans doute mais qui désempellit tout et qui laisse les merveilles du monde à l'état d'énigme. [...] C'est beau, mais inanimé. Il manque quelqu'un. Le paysage est sans figures et l'homme est sans but³.

La critique des autorités Jésuites est assez positive :

Ce qui nous plaît surtout dans ce livre⁴, c'est qu'à part quelques expressions un peu sceptiques, pardonnables sans doute aux touristes aériens, on n'y rencontre rien qui puisse alarmer l'esprit le plus délicat au point de vue de la morale⁵.

Le même rédacteur, dans un article ultérieur, regrette un peu « l'absence » déplorée par Veuillot : « On pourrait souhaiter dans de tels ouvrages quelques teintes religieuses ; elles ne gêneraient rien⁶. » Mais tous les critiques catholiques ne font pas preuve de la même modération ; Joseph Chantrel (1818-1884), dans les *Annales Catholiques*, constate que, dans les romans de Verne « la Religion est complètement absente, et cela est fort mal » et, révélant une lecture peut-être un peu trop rapide : « Quant à la religion catholique, la seule vraie, nous n'avons pas trouvé son nom, du moins dans les ouvrages que nous avons eu le temps de parcourir. » Il conclut

¹ Manuscrit de *L'Île mystérieuse*, disponible sur le site de la médiathèque de Nantes <https://catalogue-bm.nantes.fr/ark:/73533/Nantes_159/v0758.simple.highlight=jules%20verne.selectedTab=thumbnail>, p. 758.

² Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, pp. 511-512 (III, 17).

³ Lettre de Louis Veuillot à Pierre-Jules Hetzel du 1^{er} janvier 1868, citée par A. PARMÉNIE & C. BONNIER DE LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P.-J. Hetzel (Stahl)*, *op. cit.*, p. 489.

⁴ Il s'agit de *Cinq Semaines en ballon*.

⁵ H. MERTIAN, *Études religieuses, historiques et littéraires par des pères de la Compagnie de Jésus*, Tome 2, Paris, Charles Douniol, Libraire-Éditeur, 1863, p. 151.

⁶ *Id.*, Tome 5, 1865, p. 705.

que les livres de Jules Verne ne sont pas de ceux que l'on peut mettre sans défiance entre les mains des jeunes gens et, pour notre part, nous leur préférerions même des romans, pourvu qu'ils soient honnêtes et religieux¹.

Chantrel va s'attirer les foudres du célèbre critique dramatique et journaliste Francisque Sarcey (1827-1899) qui s'en prend, dans le *XIX^e Siècle*, aux « jésuites, [...] leurs affiliés de toutes robes, et même sans robe » qui « entament une croisade contre ce bon et inoffensif Jules Verne² ». Le « bon et inoffensif Jules Verne », quant à lui, déplore une polémique inutile : « Je pense que Sarcey aurait mieux fait de ne rien dire, et de ne pas mêler les Jésuites à tout cela, puisque, au bout du compte, les Jésuites achètent nos livres³. »

L'exception du Chancellor

Si le religieux n'apparaît pas au premier plan dans chaque chapitre des romans de Jules Verne, il est plus lisible dans le *Chancellor* et s'inscrit dans la dialectique du Bien et d'un Mal qui menace des personnages qui ne sont pas des « méchants ». Parmi le groupe des passagers, en contraste avec les aveugles, les égoïstes et les déséquilibrés, la narration donne du relief à deux figurations de la souffrance et de la résignation. M. Letourneur, « mélange caractérisé d'amertume et d'amour⁴ », se veut coupable de l'infirmité de son fils⁵ et adopte avec ce dernier une posture *consubstantielle*, dans une acception théologique (nous soulignons) :

Le père adore cet enfant, et on sent que toute sa vie est à ce pauvre être. Il souffre de l'infirmité native de son fils plus encore que son fils n'en souffre lui-même, et il en demande peut-être pardon ! Son dévouement pour André est de tous les instants. Il ne le quitte pas, il guette ses moindres désirs, il épie ses moindres actes. *Ses bras appartiennent plus à son fils qu'à lui-même* et ils l'entourent, ils le soutiennent, pendant que le jeune homme se promène sur le pont du *Chancellor*⁶.

Cette abnégation se mue en sacrifice de soi : lors du tirage au sort qui doit permettre de choisir la victime que l'on doit immoler pour sauver – peut-être – les autres, M. Letourneur triche de façon à être choisi à la place d'André. « Le père s'est dévoué pour le fils⁷ », inversant l'équilibre de l'épisode biblique mettant en scène Abraham et son fils Isaac⁸. Une intervention

¹ Joseph CHANTREL, dans *Annales Catholiques, revue religieuse hebdomadaire*, N° 266 du 20 janvier 1877, pp. 156-161. Chantrel attribuait à la définition du mot « roman » la connotation dont il avait hérité du siècle précédent : Intrigue galante, sentimentale.

² Francisque SARCEY, *La Maison du coin du quai* dans *Le XIX^e Siècle, journal républicain conservateur* du 2 février 1877.

³ *Correspondance Verne-Hetzel*, Tome II, *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 9 ou 16 février 1877, p. 151.

⁴ Jules VERNE, *Le Chancellor, op. cit.*, p. 7 (4).

⁵ Cf. *supra*, p. 207.

⁶ Jules VERNE, *Le Chancellor, op. cit.*, pp. 7-8 (4).

⁷ *Ibid.*, p. 191 (54). Le verbe transitif *dévouer* a signifié, au XVII^e siècle, « immoler par un sacrifice » et a rapidement disparu au bénéfice de sacrifier. (Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*) On le trouve dans cette acception chez La Fontaine (*Les Animaux malades de la peste*).

⁸ BIBLE de Jérusalem, *op. cit.*, Genèse, 22, 1-19.

de Miss Herbey permet de retarder le sacrifice au lendemain ; quand son père va être tué, André, pour le sauver, avoue avoir jeté à l'eau le cadavre d'Hobart¹, mais cela n'arrête pas les autres :

En ce moment, M. Letourneur est debout. Il a repoussé les matelots qui lui ont arraché une partie de ses vêtements. Ses épaules sont nues.

"Un instant, dit-il, d'un ton dans lequel je sens une indomptable énergie, un instant ! Je n'ai pas l'intention de vous voler votre ration ! Mais vous n'allez pas me dévorer tout entier aujourd'hui, je suppose !" [...]

"Vous êtes dix ! Est-ce que mes deux bras ne vous suffiront pas ? Coupez-les, et demain vous aurez le reste !..."

M. Letourneur étend ses deux bras nus²...

A ce motif du sacrifice suprême, *la vie et le corps*, est liée la figuration du lien entre l'humain et le spirituel, c'est-à-dire le personnage de Miss Herbey. Cette dernière déploie les traits d'une écriture mariale de la femme, déjà présents chez Helena Glenarvan, qui proposait une parole de la compréhension et de la compassion lors des rencontres avec les peuples aborigènes d'Australie ou de l'interrogatoire d'Ayrton. La présence de Miss Herbey se manifeste essentiellement par le *verbe* ; elle parle pour convaincre et sa parole est relayée par le narrateur Kazallon. Peu après le déséchouage du navire, on s'aperçoit qu'une voie d'eau s'est rouverte :

"Un nouveau malheur ? me dit M. Letourneur.

– C'était à prévoir, ai-je répondu, mais nous ne devons pas être très éloignés de la terre, et j'espère que nous l'atteindrons.

– Dieu vous entende ! répond M. Letourneur.

– Est-ce que Dieu est à bord ! s'écrie Falsten en haussant les épaules.

– Il y est, monsieur, répond Miss Herbey "

L'ingénieur s'est tu respectueusement devant cette réponse pleine d'une foi qui ne se discute pas³.

On se souvient que Falsten, l'ingénieur, est porteur d'une science inutile et aveugle et qu'il participe au premier « repas » cannibale sur le radeau. Il est le négatif de l'ingénieur Cyrus Smith, dans *L'Île mystérieuse*, animé par une science pratique et une foi robuste. Les interventions de Miss Herbey, ou les commentaires sur son attitude, se poursuivront régulièrement, alternant avec le doute exprimé par le narrateur :

Le Ciel nous a-t-il suffisamment éprouvés [...], et sa main s'est-elle assez appesantie sur nous ? Le plus confiant n'oserait l'espérer⁴.

...

Miss Herbey, par son caractère, son énergie morale, commande le respect⁵

...

Non ! je ne puis avoir confiance en ce Dieu qui rend nos épreuves plus terribles encore en y mêlant des alternatives d'espoir. Je blasphème, comme a blasphémé le bosseman !... Une main faible s'appuie sur moi, et Miss Herbey me montre le ciel⁶ !

¹ Cadavre que les marins avaient commencé à dévorer et qui avait disparu, provoquant leur colère.

² Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.*, pp. 195-196 (55).

³ *Ibid.*, p. 81 (22).

⁴ *Ibid.*, p. 105 (30).

⁵ *Ibid.*, p. 112 (31).

⁶ *Ibid.*, p. 159 (43).

...

Je ne saurais peindre à quelle extrémité est réduite la pauvre Miss Herbey. Ce n'est plus qu'une âme, mais une âme vaillante encore, et toute sa vie semble s'être réfugiée dans ses yeux, qui brillent extraordinairement. Elle vit dans le ciel, non sur la terre¹ !

Cette figuration mariale du Bien reçoit donc un éclairage de plus en plus fréquent sur cette scène étroite du radeau jusqu'à la catharsis finale : la jeune fille intervient pour retarder le sacrifice de M. Letourneur :

"Mes amis, dit-elle, voulez-vous attendre un jour encore ? Rien qu'un jour ! Si demain la terre n'est pas là, si aucun navire ne nous a rencontrés, notre pauvre compagnon deviendra votre proie ?..."

A ces mots, mon cœur tressaille, Il me semble que cette jeune fille a parlé avec un accent prophétique, et que c'est une inspiration d'en haut qui anime cette noble créature ! Un immense espoir me revient au cœur. La côte, le bâtiment, Miss Herbey les a peut-être entrevus dans une de ces visions surnaturelles que Dieu fait passer devant certains regards² !

La scène finale complète la construction de ce personnage quasi thaumaturge : lutte entre les « sacrificateurs » et ceux qui veulent défendre la victime ; chute du narrateur à la mer.

Je ferme ma bouche, je veux mourir étouffé !... La suffocation est plus forte que ma volonté. Mes lèvres s'ouvrent ! Quelques gorgées d'eau pénètrent !... Dieu éternel ! Cette eau est douce³ !

Le radeau flotte en effet sur les eaux douces de l'immense embouchure de l'Amazone « le seul fleuve qui ait un courant assez fort pour dessaler l'Océan jusqu'à vingt milles de son embouchure⁴ ! » L'eau douce – outre l'information didactique et salvatrice qu'elle suscite – adopte alors une double fonction, *sanitaire*, car il faut étancher une soif mortelle, et *purificatrice* du péché majeur du cannibalisme, commis dans un espace infernal clos environné d'une eau impure. Selon Gaston Bachelard, « l'âme pécheresse est déjà une eau mauvaise. L'acte liturgique qui purifie l'eau incline la substance humaine correspondante vers la purification⁵. » Une purification déjà ressentie quand une averse avait permis aux naufragés de boire :

La pluie a duré vingt minutes environ ; puis le nuage, à demi épuisé, s'est fondu dans l'espace. Nous nous sommes relevés meilleurs, oui ! « meilleurs ». On se presse les mains, on parle ! Il semble que nous soyons sauvés ! Dieu, dans sa miséricorde, nous enverra d'autres nuages qui nous apporteront encore l'eau dont nous avons été si longtemps privés⁶ !

Et, au large des côtes du Brésil, quand le salut paraît proche, la purification agit à nouveau sur une société humaine en voie de déshumanisation : « ...les autres se précipitent vers

¹ *Ibid.*, p. 181 (50).

² *Ibid.*, p. 191(54).

³ *Ibid.*, p. 196 (55). Dans le manuscrit original Kazallon se jette à la mer pour se suicider.

(Manuscrit du *Chancellor*, disponible sur le site de la médiathèque de Nantes <https://catalogue-bm.nantes.fr/ark:/73533/Nantes_156/v0268.simple.highlight=jules%20verne.selectedTab=thumbnail>, p. 268-269.

⁴ *Ibid.*, p. 197 (56).

⁵ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 170.

⁶ Jules VERNE, *Le Chancellor*, op. cit., p. 166 (45).

cette source de vie. Chacun en fait autant. Les bêtes féroces de tout à l'heure lèvent les bras au ciel. Quelques matelots se signent en criant au miracle¹. » C'est Miss Herbey qui introduit alors la dimension liturgique dans l'étanchement de la soif : « En ce moment, la voix de Miss Herbey s'élève vers le ciel ! Elle le remercie, et nous mêlons nos prières aux siennes ! Dieu a fait un miracle pour nous sauver ! Que Dieu soit béni² ! » (Fig 15) L'eau purificatrice restitue leur statut antérieur aux onze survivants du radeau dont le premier acte de retour à la civilisation est de signer un « procès-verbal de sauvetage³ ».



Fig. 15 : *Le Chancellor*

Il est difficile de discerner, dans cette prégnance inhabituelle du spirituel dans l'imaginaire vernien, l'expression, de la part de l'auteur, d'une foi intense. Verne a-t-il suivi les recommandations de Hetzel ? Celles-ci portaient sur l'introduction, qu'il pensait nécessaire, de personnages humains ou animaux, recommandations qui ne furent pas suivies d'effet. L'éditeur n'a pas parlé de religion ; certains passages, en revanche, ne figuraient pas dans le manuscrit original et ont été rajoutés à la marge. Quoi qu'il en soit, le roman peut être lu comme la chronique du naufrage d'une société en déséquilibre. Les personnages du monde de l'argent disparaissent ; l'autorité subsiste – après avoir vacillé lors de la scène de cannibalisme – en la personne de Kurtis ; la science de Falsten n'apporte pas de solution ni d'information

¹ *Ibid.*, p. 197 (56).

² *Ibid.*, p. 199 (57).

³ *Ibid.*

scientifique (contrairement à celle d'André Letourneur qui n'a pas fait d'études) ; les matelots sont ceux qui cèdent le plus facilement à la tentation de l'anthropophagie. Seule Miss Herbey construit une verticalité entre le monde du radeau et une Providence.

En parlant plus particulièrement du Kaw-djer (*En Magellanie*), de Kin-Fo (*Les Tribulations d'un Chinois en Chine*) et de Michel Strogoff, Michel Fabre souligne que, parce qu'ils « affrontent l'épreuve (les héros) s'instruisent par la souffrance¹ ». Cette remarque peut aisément éclairer le destin de la grande majorité des personnages positifs du personnel romanesque de Verne. Le Mal souffert les frappe, au-delà des blessures physiques infligées au cours des combats contre les méchants. Car la souffrance n'est pas le fruit de l'action des seuls traîtres, assassins et scélérats, elle peut émaner de la nature, la mer, du hasard ou d'une cargaison de coton... Elle peut même effacer cette dichotomie simplificatrice qui sépare les bons et les méchants dans le roman d'aventures. Les gravures de Riou illustrant *Le Chancellor* démontrent que la faim et la soif abolissent la différence physique entre les vertueux passagers et les marins violents qui cherchent à survivre sur le radeau, à l'exception de Miss Herbey, qui semble épargnée physiquement et *miraculeusement* par le Mal souffert. On doit bien constater que le Mal infligé en réponse au Mal commis ne change pas la nature de la grande majorité des méchants ; leur élimination, d'une manière ou d'une autre, ne leur laisse pas le temps de se racheter. Et Ayrton ? Incarne-t-il une exception accidentelle ? Il semble plutôt que le choix d'*un seul* méchant racheté évite à Jules Verne de disperser des traits psychologiques et des étapes narratives constitutives du rachat sur un groupe important de créatures du Mal. Il est une autre leçon que nous enseigne le destin du quartier-maître félon puis héros : l'importance du combat contre le Mal de la *solitude*, solitude-châtiment, solitude-blessure, de celui à qui a été arraché l'être cher ou la solitude de celui qui ne regarde que lui-même. Un exemple surgit, de ce Mal provoqué par un personnage du regard intérieur : P'tit Bonhomme, lors de l'incendie de la ragged-school, est recueilli par une comédienne, Miss Anna Waston ; les malheurs du pauvre orphelin pourraient trouver leur conclusion heureuse mais, sans qu'elle en soit totalement consciente, Miss Waston, « une sorte de Sarah Bernhardt² », sauve P'tit Bonhomme pour construire l'image qu'elle se fait d'elle-même :

Le bruit courut que l'héroïne de tant de drames s'était jetée au milieu des flammes pour sauver un petit être, et elle ne le démentit pas trop. Peut-être le croyait-elle, comme ces hâbleurs qui finissent par ajourer foi à leurs hâbleries³.

¹ Michel FABRE, *Le problème et l'épreuve, Formation et modernité chez Jules Verne, op. cit.*, p. 125.

² Jules VERNE, *P'tit Bonhomme, op. cit.*, p. 74 (I, 6).

³ *Ibid.*, p. 81 (I, 6).

Mais, lorsqu'elle veut lui faire jouer le rôle d'un enfant que sa mère retrouve, le petit garçon ne comprend plus et lui parle sur scène comme dans la réalité. Humiliation de la comédienne devant son public :

Jamais elle ne reparaitrait sur le théâtre de Limerick.
Quant à P'tit Bonhomme, elle ne s'en était pas inquiétée. Elle s'en débarrassait comme d'un objet ayant cessé de plaire et dont la vue seule lui eût été odieuse. Il n'y a pas d'affection qui tienne devant les froissements de l'amour propre¹.

Miss Waston n'est pas une « méchante » telle que l'imaginaire de Verne a pu nous en faire rencontrer, mais elle porte une marque signifiante du Mal, la solitude, solitude morale qui pousse Kin-Fo et William Hyperbone vers le jeu de la mort et qu'ils ne pourront conjurer que par l'amour. Contrastant avec ces personnages du regard vers soi-même, Verne construit ceux, nombreux, du regard vers l'Autre : celui de Lord Glenarvan vers les enfants du capitaine Grant, de Cyrus Smith vers Ayrton, et surtout, parce que, selon le narrateur, elle porte le regard d'une transcendance, celui de Miss Herbey sur les autres naufragés.

Miss Herbey porte certains des traits mythiques de l'hagiographie ; à l'opposé, le policier Rip de *Famille-sans-nom*, qui pousse Simon Morgaz à vendre ses compagnons, à *vendre son âme*, puis s'attache aux pas de ses fils jusqu'à leur fin, rappelle curieusement une des figures mythiques les plus présentes dans les imaginaires collectif et littéraire.

¹ *Ibid.*, p. 105 (I, 7).

Quatrième partie
Figures mythiques du Mal

Le récit du naufrage du *Chancellor*, cette interminable errance, convoque des motifs peu usités dans l'écriture vernienne du roman d'aventures, du récit de voyage et de découverte. L'anthropophagie, par exemple, est évoquée dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* ou *Un Capitaine de quinze ans*, mais c'est bien sur le radeau, l'espace clos des survivants du *Chancellor* qu'elle est vécue dans une immédiateté terrifiante. Le récit conduit à un extrême de la souffrance et de la violence que détermine une inversion des mécanismes du roman d'aventures : la scène close d'une tragédie classique flottant au hasard sur la mer remplace la dévoration de l'espace et la fermeture des « voyages cycliques, [...], dans l'espace commun du déplacement¹. » A cela s'ajoute la place déterminante attribuée au spirituel dans ce tableau d'une société en perte de repères moraux. Ce récit, à l'instar du navire lui-même, manifeste un déplacement, une déviation par rapport aux enjeux de l'écriture des *Voyages extraordinaires* et du contrat éditorial.

Les publications des romans et nouvelles de Verne n'ont pas toujours suivi rigoureusement la voie qui devait mener à la production d'une littérature pour la jeunesse, ce qu'il nomme « le milieu assez restreint où je suis condamné à me mouvoir². » Notre enquête sur la présence du Mal dans son imaginaire nous conduit donc à considérer, d'une part certains textes moins connus – et assez courts – que l'on peut ranger dans le genre fantastique, d'autre part des recours à des thèmes fantastiques dans des œuvres qui ne s'inscrivent pas précisément dans ce genre. Il s'agit de déterminer l'importance d'une esthétique du surnaturel dans l'expression du Mal ; Mal démoniaque ou tout simplement humain ? L'éclairage des mythes fantastiques peut être alors utile, de même que l'influence, même lointaine d'un auteur comme Hoffmann. Nous portons notre attention, dans un second chapitre, sur cinq romans mettant en scène des héros verniens beaucoup plus connus que Zacharius, Trifulgas ou même le baron de Gortz et Wilhelm Storitz. Les trois héros qui vont constituer l'essentiel du second chapitre, ne relèvent pas du genre fantastique mais la construction de ces personnages les place au-delà de l'image de l'aventurier, du voyageur, du traqueur de méchants (Phileas Fogg, Dick Sand, Cyrus Smith, Michel Strogoff...). Sans être des créatures surnaturelles ils convoquent les motifs du mystère. Ils déterminent une lecture proche de la fascination, ou de l'horreur, souvent, car ils enferment en eux-mêmes une part manifeste de Mal, à la différence de héros d'une stature comparable comme Michel Strogoff, Mathias Sandorf ou le Kaw-djer.

¹ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 11.

² Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* Tome 3 (1879–1886), op. cit., lettre Verne-Hetzel du 2 décembre 1883, pp. 202-203.

L'éclairage du mythe, qui guidera notre recherche dans cette partie, a fait l'objet d'un grand nombre de contributions théoriques. Pierre Brunel, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, reprend une définition de Mircea Eliade :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements¹.

Pierre Brunel prolonge cette définition en distinguant les fonctions essentielles de l'influence mythique en littérature : « Le mythe raconte. Le mythe est un récit² » ; « Le mythe explique³ » ; « Le mythe révèle⁴ ». Si l'on dépasse les fondements mythiques présents dans les traditions biblique et grecque, c'est la littérature qui « est le véritable conservatoire des mythes⁵ » car « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire⁶. » La prégnance de certains mythes dans l'imaginaire vernien ne doit pas surprendre dans la mesure où un certain nombre de récits mettent en scène des personnages d'exception, proches de la surhumanité.

¹ Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, *préface* p. 8.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*

Chapitre 1

Longer – ou aborder – les territoires du fantastique

La lecture de Jules Verne peut conduire à une réception qui rappelle celle de l'auditeur – enfant ou autre – du conte de fées :

Soudainement, par rapport à la réalité ordinaire, baisser son seuil de réalisme, s'efforcer de croire à des choses, à un monde, à des événements, à des personnages qui ne résisteraient pas une seule seconde à notre soupçon dans la réalité¹.

« Le plaisir et l'enchantement² » ressentis par les lecteurs de Verne³ trouvent leur source dans le déploiement des paysages géographiques, inconnus de leur grande majorité, et des hypothèses technologiques audacieuses que nourrissent les progrès scientifiques du siècle. Mais c'est là un écart limité du cadre spatio-temporel des récits. Les aventures des personnages, dans leur majorité, ne prennent pas place à une époque lointaine ou non précisée, comme le programme l'incipit « Il était une fois... », ni dans un espace indéterminé, un « royaume » qu'il serait vain de rechercher dans un atlas⁴. Les intrigues de romans de Verne sont, dans leur majorité, datées, et cette inscription temporelle renvoie le plus souvent à la seconde moitié du XIX^e siècle, celle de l'écriture. Les espaces géographiques sont identifiables, sans être familiers aux lecteurs contemporains de la narration⁵. Les contrées exotiques n'accueillent pas d'épisodes merveilleux comme la rencontre de Melmoth et Immalie sur les rivages de l'île maudite, au large des côtes indiennes⁶. La description de l'espace, si elle peut adopter des tonalités fantastiques, comme dans *Le Sphinx des glaces*, ne s'éloigne jamais d'une visée didactique que nourrissent les lectures des récits de voyageurs et découvreurs. Le fantastique, pour un public

¹ Nathalie PRINCE, *La Littérature de jeunesse*, op. cit., p. 150.

² Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 23.

³ Lecteurs d'hier et d'aujourd'hui. Le lecteur de notre siècle des *Voyages extraordinaires* fait sienne, inconsciemment, la réception de ses lointains prédécesseurs du XIX^e siècle ; il ne convoque pas la science contemporaine pour souligner l'impossibilité de la prospective vernienne ; sinon il rendrait toute lecture impossible.

⁴ Quel lecteur candide de Tolkien – à l'instar de celui que nous fûmes – n'essaya pas de déceler une parenté topographique entre la carte, dessinée par Tolkien, des Terres du Milieu (Middle-Earth) et une quelconque région de notre globe ?

⁵ Rappelons que le territoire de la France n'est pratiquement pas visible dans l'imaginaire romanesque de Verne, à l'exception de quelques scènes rapides à Paris (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*), dans le nord-est (*Le Chemin de France*) ou dans des ports, points de départ des voyages (*Un Hivernage dans les glaces*, *Mirifiques Aventures de Maître Antifer*, *Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin*, etc.)

⁶ Charles Robert MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant* (1820), dans « *Romans terrifiants* », trad. Jean Cohen, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1984.

large, peut sembler absent des sources d'inspiration verniennes, comme le souligne Simone Vierende : « Parler de fantastique, même si le mot est aussi mal défini, à propos de Jules Verne, peut sembler de toute manière paradoxal et même provocant¹. » Le Mal commis ne serait incarné que par des méchants et des traîtres plus ou moins vindicatifs. Le Mal, pourtant, peut adopter les traits d'êtres étranges que l'on place plus volontiers parmi le personnel du genre fantastique ; le fantastique, sans enfermer tel ou tel récit dans une structure générique déterminante peut se révéler, ponctuellement, par le dévoilement de motifs et l'actualisation de mythes.

Mais si les tentatives de classification générique de l'imaginaire vernien dans son ensemble ont pu apparaître simplificatrices ou vaines (Verne, « père de la science-fiction », « visionnaire », écrivain « pour la jeunesse », etc.), l'emploi du terme « fantastique » pour définir quelques versants de cet imaginaire convoque un éclairage théorique.

1. La littérature fantastique : des frontières imprécises

Définir le fantastique en tant que genre ne va pas de soi, comme le soulignent les premières lignes de théoriciens tels que Louis Vax : « Ne nous hasardons pas à définir le fantastique² », Irène Bessière : « Il ne faut pas se dissimuler les difficultés qu'il y a à traiter de fantastique³ » ou Nathalie Prince : « ...l'immense difficulté qu'il y a à le circonscrire et à le définir⁴ ». Ces auteurs, et d'autres, reconnaissent dans le récit fantastique l'évocation de deux univers antinomiques : un espace spatio-temporel rationnel et identifiable, celui du lecteur, quel que soit le décalage historique entre le temps du récit et celui de la lecture, et le monde surnaturel, celui des morts, des fantômes, des vampires et de tous les phénomènes que la raison, ou plus précisément la science, ne peut expliquer. L'espace de la diégèse s'inscrit précisément au contact entre les deux univers. Contact générateur d'effroi chez les personnages. Les théoriciens soulignent l'acuité, la fulgurance de « l'irruption⁵ » d'un autre monde dans notre

¹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le fantastique*, dans Colloque d'Amiens *Jules Verne II*, op. cit., p. 142.

² Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 5.

³ Irène BESSIÈRE, *Le Récit fantastique, La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974, p. 9.

⁴ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 11.

⁵ Irène BESSIÈRE, *Le Récit fantastique*, op. cit., p. 32.

univers familier, « le surgissement de l'impossible¹ », « une déchirure maligne des lois en vigueur² ». Cette définition aboutit-elle à une exclusion du fantastique de récits conduisant le lecteur vers des hypothèses surnaturelles démenties par la suite au profit d'explications rationnelles ? Nous pensons par exemple au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (1810) ou à *Inès de las Sierras* de Charles Nodier (1837) qui s'achèvent sur une résolution – quelque peu déceptive – d'énigmes qui signalaient fortement le surgissement d'un *au-delà*. Tzvetan Todorov décline le fantastique en sous-genres, de « l'étrange pur » au « merveilleux pur » en passant par « le fantastique étrange » et « le fantastique merveilleux³ ». Nathalie Prince propose la notion de « confins des limites ordinaires⁴ » où le personnage se voit entraîné ; limites dépassées ou transgressées. Quelques romans de Jules Verne laissent ainsi envisager une possible explication surnaturelle et l'auteur égare certains de ses personnages, et ses lecteurs, aux confins des territoires de la raison ; le Mal se manifeste alors par des voies qui nous mènent de l'insolite, l'inquiétant, « l'étrange pur », au « fantastique merveilleux ».

2. *Récurrence des thèmes du fantastique dans l'imaginaire vernien*

Il n'était pas question pour Jules Verne de proposer à son éditeur des récits illustrant des motifs tels que le vampire, le spectre ou le sylphe démoniaque. Pierre-Jules Hetzel, qui, en 1863, avait refusé, de manière un peu rêche, le manuscrit de l'anticipation *Paris au XX^e siècle*, n'aurait pas plus accepté de publier des récits à la manière de Cazotte, Nodier ou Hoffmann. Le cadre éditorial du *Magasin d'Éducation et de Récréation* est, en grande partie, didactique, rationnel et scientifique et, comme le souligne François Raymond :

Tout paraît donc concourir à rendre exclusifs l'un de l'autre l'entreprise vernienne, et la pratique d'un genre d'une inspiration si visiblement différente⁵.

L'entreprise romanesque de Verne se donne pour objet le récit de *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*, des *Voyages extraordinaires*. L'inconnu et l'extraordinaire, qu'il

¹ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 14.

² Roger CAILLOIS, article « Fantastique » dans *Encyclopédie Universalis* (version en ligne : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/>>)

³ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 49 & sq.

⁴ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 54.

⁵ François RAYMOND, *La Cage aux monstres*, avant-propos à *Émergences du fantastique*, Revue des Lettres Modernes Jules Verne N°5, Paris, Éditions Minard-Lettres Modernes, 1987, p. 5.

s'agisse des espaces géographiques, de la science ou des êtres, se déclinent dans des motifs, des tableaux ou des scènes qui font signe à l'insolite, au mystère, au monstrueux, à l'étrange, même s'il s'agit dans la plupart des cas, d'un étrange expliqué.

Espaces

Pour le lecteur de la seconde moitié du XIX^e siècle, les *pôles*, encore partiellement explorés, sont des territoires de l'inconnu. Les personnages voyageurs de Verne, loin de l'espace rationnel et sécurisant des ports, pénètrent cependant dans un autre univers, un ailleurs, un « point suprême » comme le nomme Michel Butor. Nous avons tenté de montrer, en particulier, comment la recherche de l'Autre, dans *Le Sphinx des glaces*, déclenche, non l'irruption d'un univers irrationnel dans le quotidien des voyageurs, mais l'incursion de ces derniers dans une contrée étrange, dont la plupart des teintes merveilleuses brossées par Poe ont disparu ou reçoivent une explication.

Au XIX^e siècle, l'espace interplanétaire semblait, comme de raison, beaucoup plus inaccessible que les glaces polaires. Le satellite de la Terre, bien qu'observé au moyen de puissantes lunettes, était l'objet de nombreuses hypothèses scientifiques quant à la présence – ou l'absence – d'une quelconque atmosphère. Ce qui amène cette réponse à un contradictoire, par l'un des passagers du boulet qui doit être tiré vers la Lune, le Français Michel Ardan :

- Mais enfin, en supposant que toutes les difficultés soient résolues, tous les obstacles aplanis, en réunissant toutes les chances en votre faveur, en admettant que vous arriviez sain et sauf dans la Lune, comment reviendrez-vous ?
- Je ne reviendrai pas¹ !

Michel Ardan², porteur d'un discours de l'excessif et de l'irrationnel sera celui qui, de l'obus habité et satellisé autour de la Lune, contempera la face cachée de l'astre et fera part d'une vision fantastique de sa surface :

Michel Ardan crut pourtant reconnaître une agglomération de ruines [...]. Cet amoncellement de ruines, assez régulièrement disposées, figuraient [sic] une vaste forteresse [...]. Michel Ardan, avec son ardeur accoutumée, soutenait « l'évidence » de sa forteresse. Au-dessous, il apercevait les remparts démantelés d'une ville ; ici, la voussure encore intacte d'un portique ; là, deux ou trois colonnes couchées sous leur soubassement ; plus loin, une succession de cintres qui avaient dû supporter les conduits d'un aqueduc ; ailleurs, les piliers effondrés d'un gigantesque pont, engagé dans l'épaisseur de la rainure³.

¹ Jules VERNE, *De la Terre à la Lune*, op. cit., p. 129 (20).

² Dont le nom est l'anagramme de celui du photographe Nadar, ami de Jules Verne et un des promoteurs de l'aérostat.

³ Jules VERNE, *Autour de la Lune*, 1869, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, pp. 167-168 (17).

Dans ce passage, l'énonciation échappe fugitivement au point de vue du personnage et le narrateur externe semble prendre en charge la description. La remarque qui suit, faussement objective, semble affirmer la primauté de l'imaginaire sur l'observation scientifique :

Il distinguait tout cela, mais avec tant d'imagination dans le regard, à travers une si fantaisiste lunette, qu'il faut se défier de son observation. Et cependant, qui pourrait affirmer, qui oserait dire que l'aimable garçon n'a pas réellement vu ce que ses deux compagnons ne voulaient pas voir¹ ?

Cette posture du narrateur se remarque dans d'autres romans de Jules Verne ; il ne s'agit pas, bien sûr, pour l'auteur des éditions Hetzel, d'exprimer, par le regard du personnage, la *possibilité* d'un phénomène surnaturel, comme l'être invisible du *Horla* de Maupassant ; « le fantôme, la " chose innommable ", le revenant, l'événement anormal, insolite, l'impossible, l'incertain² » ne surgissent, nous le verrons, que dans une minorité de récits verniens. La vision de Michel Ardan se veut créatrice d'un mythe moderne, celui de la vie extraterrestre, et construit un fantastique scientifique pondéré par « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel³. » Si cette hésitation est transcendée, par exemple dans les pages d'un grand lyrisme où le capitaine Nemo fait découvrir au professeur Aronnax les ruines englouties de l'Atlantide⁴, elle est présente dans certains autres romans et s'exprime par l'emploi de la « pseudo-prétérition », explicitée par Jean Bellemin-Noël :

Ce qu'on feint de cacher pour lui assigner par ricochet un maximum de présence, on souligne en réalité qu'on le rend *un peu* présent malgré soi, d'une présence douteuse, on ne le montre de biais que pour avoir l'air de ne pas vouloir (= pouvoir) le révéler⁵.

Jules Verne nous invite, dans *Voyage au centre de la Terre*, à partager ce regard oblique : Axel et son oncle, dans le monde souterrain qu'ils explorent, viennent d'apercevoir « des animaux gigantesques, tout un troupeau de mastodontes, non plus fossiles, mais vivants⁶ », puis,

à moins d'un quart de mille, appuyé au tronc d'un kauris énorme, un être humain, un Protée de ces contrées souterraines, un nouveau fils de Neptune, gardait cet innombrable troupeau de mastodontes ! [...] Sa taille dépassait douze pieds. Sa tête, grosse comme la tête d'un buffle, disparaissait dans les broussailles d'une chevelure inculte⁷.

¹ *Ibid.*, pp. 168-169 (17).

² Irène BESSIÈRE, *Le Récit fantastique*, Librairie Larousse, 1974, p. 32.

³ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, (II, 9).

⁵ Jean BELLEMIN-NOËL, *Des Formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, dans *Littérature* n°2, mai 1971, p. 113.

⁶ Jules VERNE, *Voyage au centre de la Terre*, *op. cit.*, p. 216 (39).

⁷ *Ibid.* p. 217 (39).

Il s'agit, pour l'auteur de romans scientifiques, d'un postulat audacieux : l'existence possible d'une humanité subterrestre. Mais les lignes suivantes font naître l'hésitation, bien que la précédente description fût assez précise :

Et maintenant que j'y songe tranquillement, maintenant que le calme s'est refait dans mon esprit, que des mois se sont écoulés depuis cet étrange et surnaturelle rencontre, que penser, que croire ? Non, c'est impossible ! Nos sens ont été abusés, nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient ! Nulle créature humaine n'existe dans ce monde subterrestre ! Nulle génération d'hommes n'habite ces cavernes inférieures du globe, sans se soucier des habitants de la surface, sans communication avec eux ! C'est insensé, profondément insensé¹ !

Mais la redondance d'un déni fondé sur une impossibilité théorique n'efface pas chez le lecteur la rémanence de la narration qui précède. Et ce lecteur veut continuer à rêver, ne fût-ce que le temps d'une lecture, et ne choisira pas le déni. Peut-on parler encore d'*hésitation* ? Ces différents « points suprêmes », centre de la Terre, face cachée de la Lune, Atlantide des abysses, pôle Nord d'une immobilité fascinante, contemplés par les personnages de Jules Verne, amènent Michel Butor à souhaiter « qu'on se souvienne de la définition d'un certain point exposée dans *Le Second Manifeste du Surréalisme*² » ; André Breton, en effet, y énonce cet émoi qui saisit certains personnages de Verne placés face à l'incroyable ou l'impossible :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement³.

Apparitions

Ce « point de l'esprit » n'est-il pas celui où s'imprime la vision de l'inattendu et de l'inadmissible, le déclenchement d'un déséquilibre dans le monde rationnel du personnage ? Un déséquilibre qui renvoie à un au-delà d'où peut surgir le Mal. L'apparition de l'être mystérieux – qu'elle soit surnaturelle ou expliquée – est un motif qui hante régulièrement œuvres et mythes littéraires : l'*Odyssée* d'Homère, chant XI, *Hamlet* de Shakespeare, I, 4 (1603), *Dom Juan* de Molière, III, 5 (1665), *Le Diable amoureux* de Cazotte (1772), *Inès de las Sierras* de Nodier (1837), etc. La mort, celle de l'autre aimé, est source du *Mal souffert* chez les personnages de Verne, elle peut aussi intervenir comme rétribution du Mal commis ; dans certains récits, l'apparition de l'être issu du territoire de la mort peut figurer la présence d'un Mal toujours menaçant ou spéculaire. Le surgissement final de Silfax « le pénitent », lors du mariage de sa petite fille Nell ne peut provoquer chez les autres personnages, ni chez le lecteur,

¹ *Ibid.*

² Michel BUTOR, *Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, dans *Essais sur les modernes*, op. cit., p. 61.

³ André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme* (1930) dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (collection « Idées »), 1973, pp. 76-77.

aucune hésitation entre le surnaturel et le rationnel : le témoignage de Nell les a convaincus de la nature humaine de l'ancien détecteur de grisou. Il apparaît cependant que les traits sombres du portrait, qui fait signe au mythe de Charon, apparentent la scène à la « monstration¹ » fantastique :

Puis soudain, entre les roches éboulées, apparut un canot, qu'une poussée vigoureuse lança à la surface du lac.
Sur ce canot, un vieillard, vêtu d'une sombre cagoule, les cheveux hérissés, une longue barbe blanche tombant sur sa poitrine, se tenait debout². (Fig. 16)

La fin du roman entretient une rémanence du mystère : Silfax, ayant échoué à provoquer l'explosion du grisou, se jette dans les eaux du lac souterrain et Harry plonge pour le sauver.

Mais ses efforts furent inutiles.
Les eaux du lac Malcom ne rendirent pas leur proie. Elles s'étaient à jamais refermées sur le vieux Silfax³.



Fig. 16 : *Les Indes noires*

Le motif de l'apparition du méchant mort intervient, dans deux romans des *Voyages extraordinaires*, à un moment déterminant de la chaîne narrative, par le moyen d'hypotyposes

¹ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p.19. Le terme est emprunté à Denis Mellier (*La Littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 5.)

² Jules VERNE, *Les Indes noires*, op. cit., p.169 (21).

³ *Ibid.*, p. 170 (21). Le personnage de Silfax n'est pas sans évoquer le spectre Hoffmannien du vieux Torbern qui hante la mine de Falun (Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Les mines de Falun*, traductions de Geneviève Bianquis et Paul Sucher, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.)

qui, selon l'analyse de Michel Viegnes, provoquent chez les personnages, comme chez le lecteur, « un saisissement si intense qu'il suspend toute possibilité d'analyse et de réflexion¹. » Dans *La Jangada*, Benito plonge au fond de l'Amazonie à la recherche du corps du traître Torrès qu'il a tué en duel quelque temps auparavant ; sur ce cadavre il espère trouver un document qui innocenterait son père. Le jeune homme vient d'être frappé par la décharge électrique d'un gymnote.

Benito sentit la pensée l'abandonner tout à fait. Ses yeux s'obscurcirent peu à peu, ses membres se raidirent !...

Mais, avant d'avoir perdu la puissance de voir, la puissance de raisonner, un phénomène inattendu, inexplicable, étrange, se produisit devant ses regards. [...]

Et, tout d'un coup, un cri suprême lui échappa !... C'est qu'une effrayante vision spectrale apparaissait à ses yeux.

Le corps du noyé, jusqu'alors étendu sur le sol, venait de se redresser ! Les ondulations des eaux remuaient ses bras, comme s'il les eût agités dans une vie singulière !... Des soubresauts convulsifs rendaient le mouvement à ce cadavre terrifiant !

C'était bien celui de Torrès ! Un rayon de soleil avait percé jusqu'à ce corps à travers la masse liquide, et Benito reconnut la figure bouffie et verdâtre du misérable frappé de sa main, dont le dernier soupir s'était étouffé sous ces eaux !

Et pendant que Benito ne pouvait plus imprimer un seul mouvement à ses membres paralysés, [...], le cadavre se redressa, sa tête s'agita de haut en bas, et, se dégageant du trou dans lequel il était retenu par un fouillis d'herbes aquatiques, il s'enleva tout droit, effrayant à voir jusque dans les hautes nappes de l'Amazonie² !

Verne recourt ici aux procédés stylistiques habituels de l'écriture de l'apparition surnaturelle : le réalisme de la description (« la figure bouffie et verdâtre »), l'indécision née de l'emploi de verbes pronominaux dont le cadavre est le sujet (« se redressa », « s'agita », « se dégageant », « s'enleva ») et du « foudroiement [de la] conscience³ » du personnage témoin (« un cri suprême », « une effrayante vision spectrale », « ce cadavre terrifiant », « effrayant à voir »). Le lecteur, fugitivement, peut éprouver, comme Benito, ce phénomène d'« inquiétante étrangeté », explicité par Sigmund Freud : « Quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti⁴ ». Le père de la psychanalyse fournit comme exemple :

Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes⁵.

Mais il ne s'agit pas pour l'auteur et son éditeur d'écrire et de publier un roman fantastique et l'explication scientifique intervient aux lignes suivantes, dès l'incipit du chapitre

¹ Michel VIEGNES, *Être, apparaître, disparaître : quelques réflexions sur les enjeux du fantastique dans le récit bref*, dans : Lauric GUILLAUD et Gérard PRÉHER (dir.), *Apparitions fantastiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2018, p. 24.

² Jules VERNE, *La Jangada*, *op. cit.*, p. 239 (II, 10).

³ Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, *op. cit.*, p.15.

⁴ Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*, *Das Unheimliche*, 1919, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 246.

⁵ *Ibid.*

suisant : « Que s'était-il passé ? Un phénomène purement physique dont voici l'explication¹. » Ainsi, loin de constituer un épisode surnaturel, l'apparition du cadavre de Torrès fournit l'occasion d'un court développement didactique.

L'hésitation fugitive qui a pu modifier la réception du lecteur – Torrès pourrait-il représenter une menace après sa mort ? – épouse le rythme des péripéties successives du roman ; même si elle est finalement niée par l'explication rationnelle, « la présence du surnaturel est toujours maléfique ou pathogène² ». Ainsi, la survivance latente du Mal, du *monstre humain*, ponctue étrangement l'épisode de la découverte du corps du savant prussien haineux et belliqueux, le Dr Schultze. Marcel Bruckmann et Octave Sarrasin découvrent l'intérieur du laboratoire secret de Schultze à travers un hublot de verre.

Un spectacle aussi horrible qu'inattendu s'offrit alors à leurs regards.

Ce disque de verre, convexe sur ses deux faces, en forme de lentille, grossissait démesurément les objets que l'on regardait à travers. [...]

Au milieu de la chambre, dans cette atmosphère éblouissante, une forme humaine, énormément agrandie par la réfraction de la lentille – quelque chose comme un des sphinx du désert lybique – était assis dans une immobilité de marbre.

Autour de ce spectre, des éclats d'obus jonchaient le sol³.

L'explication scientifique intervient très vite pour expliquer cette vision : l'enveloppe intérieure de verre d'un des obus s'est brisée et a libéré l'acide carbonique liquide qui a congelé instantanément l'intérieur du laboratoire hermétique. L'emploi d'un lexique fantastique (« ce spectre ») et les références mythiques transfigurent le corps de Schultze ; c'est un être maléfique qui appartient au monde de la mort et sa volonté de sphinx de dévoration des victimes semble s'inscrire dans son dernier ordre écrit, interrompu par la congélation (nous soulignons) :

Vous m'expédiez les cadavres du docteur Sarrasin et de Marcel Bruckmann – Je veux les *voir* et les *avoir*⁴.

La tonalité surnaturelle est ici fortement accentuée :

Marcel et Octave demeurèrent d'abord muets et immobiles devant cet étrange spectacle, devant cette sorte d'évocation d'un génie malfaisant, qui touchait au fantastique⁵.

L'épisode attribue au savant prussien une sorte d'éternité mythique et menaçante que la germanophobie de l'auteur avait sans doute suscitée – au moins en partie – ; l'Histoire des décennies ultérieures a pu orienter la réception, par les lecteurs du XX^e siècle, d'un personnage dont l'empreinte semblait transcender l'intrigue du roman :

¹ Jules VERNE, *La Jangada*, op. cit., p. 240 (II, 11).

² Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

³ *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., pp. 173-174 (18).

⁴ *Ibid.*, p. 177 (18).

⁵ *Ibid.*

Là, dans ce tombeau où régnerait l'obscurité complète, lorsque la lampe s'éteindrait, faute de courant électrique, le cadavre du Roi de l'Acier allait rester seul, desséché comme une de ces momies des Pharaons que vingt siècles n'ont pu réduire en poussière¹ !...

Musique et motifs fantastiques

L'apparition, même si elle revêt momentanément les costumes du surnaturel, doit être expliquée. Franz de Télék, animé par l'amour toujours vivant qu'il éprouve pour la Stilla autrefois aimée et morte sur scène sous ses yeux, n'envisage pas, quand il voit l'image de la jeune femme sur une des tours du château de Gortz, la possibilité d'une épiphanie spectrale ; pourtant, décors et costume devraient entraîner le héros vers la *sidération* que produit la vision du revenant chez le personnage de récit fantastique :

Sur le terre-plein du bastion, où se dressait le hêtre légendaire, apparut une forme vague... [...] C'était une femme, la chevelure dénouée, les mains tendues, enveloppée d'un long vêtement blanc.

Mais ce costume, n'était-ce pas celui que portait la Stilla dans cette scène finale d'Orlando, où Franz de Télék l'avait vue pour la dernière fois ?

Oui ! et c'était la Stilla, immobile, les bras dirigés vers le jeune comte, son regard si pénétrant attaché sur lui².

Pour le héros, l'apparition, œuvre technique d'Orfanik, le complice de Rodolphe de Gortz, n'est pas celle d'une *morte* :

L'apparition s'effaça brusquement. C'est à peine si la Stilla s'était montrée pendant une minute. Peu importait ! Une seconde eût suffi à Franz pour la reconnaître, et ces mots lui échappèrent : " Elle... elle... vivante !³ "

Le héros ne ressent pas l'effroi face à l'apparition d'un spectre, l'amour qu'il éprouve toujours pour celle dont il souffre la perte lui fait rechercher sa propre explication rationnelle, celle que le lecteur est prêt à partager, se créant l'horizon d'attente d'un dénouement heureux :

L'effroyable vérité éclata aux yeux du jeune comte. Ainsi, cette femme adorée, celle qui allait devenir comtesse de Télék, était enfermée depuis cinq ans au milieu des montagnes transylvaines ! Ainsi, celle que Franz avait vue tomber en scène, avait survécu ! Ainsi, tandis qu'on le rapportait mourant à son hôtel, le baron Rodolphe avait pu pénétrer chez la Stilla, l'enlever, l'entraîner dans ce château des Carpathes, et ce n'était qu'un cercueil vide que toute la population avait suivi, le lendemain, au *Santo Campo Nuovo* de Naples⁴ !

Le surgissement de la silhouette de la femme qu'il croyait morte emporte – pendant le temps de la diégèse – le héros et le lecteur hors du fantastique, vers la négation de la mort et du surnaturel. Malheureusement pour Franz, le Mal a déjà tué la Stilla et l'explication rationnelle, les artifices techniques d'Orfanik ne peuvent que consacrer le triomphe de la mort, car

¹ *Ibid.*

² *Id.*, *Le Château des Carpathes*, op. cit., pp. 154-155 (11).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 157 (12).

l'apparition ne peut même pas manifester l'existence d'un *au-delà*, d'un *après*. Le couteau de Gortz détruit tous les espoirs de Franz : la Stilla n'est qu'un écran de verre :

Franz se précipite sur lui, afin de détourner le coup qui menace la malheureuse folle.
Il est trop tard... le couteau la frappe au cœur...
Soudain, le bruit d'une glace qui se brise se fait entendre, et, avec les mille éclats de verre, dispersés à travers la salle, disparaît la Stilla¹.

Mais l'anéantissement de l'apparition n'est pas encore complet et la balle de Rotzko fracasse la boîte contenant l'enregistrement de sa voix :

Sa voix... sa voix !... répétait [Rodolphe de Gortz]. Son âme... l'âme de la Stilla... Elle est brisée... brisée... brisée² !...

La manifestation du surnaturel peut conduire le héros à la folie et la mort, c'est le cas, parmi de nombreux autres exemples, du narrateur du *Horla* de Maupassant (1887) ; le triomphe de la mort de la cantatrice, mort de l'image et mort de l'âme, fait subir le même sort au deux rivaux, dont l'un, Rodolphe de Gortz, a le mieux compris quelle est l'essence de cette âme : *la musique* : « Il semblait qu'elle ne voulût vivre que dans son art et uniquement pour son art³. »

François Raymond évoque

la fêlure initiale qui lézardait l'être déjà disjoint de la Stilla. Vouée à "reproduire" à l'exclusion du vivre, elle était condamnée à mourir non seulement *de* sa reproduction [...] mais *dans* sa reproduction même⁴.

La Stilla *est* le chant, n'est *que* le chant, et l'apparition du visage du baron dans sa loge la tue. L'image de Rodolphe de Gortz semble celle d'un spectre, évoquant la première vision de *L'Homme au sable*, par le narrateur du conte d'Hoffmann :

Un homme de taille élevée, enveloppé d'un long pardessus sombre, coiffé d'un large chapeau lui cachant la figure⁵.

Gortz, aux yeux de la Stilla, prend l'apparence d'une sorte de Gorgone mâle :

En ce moment, la grille de la loge du baron de Gortz s'abaissa. Une tête étrange, aux longs cheveux grisonnants, aux yeux de flamme, se montra, sa figure extatique était effrayante de pâleur⁶.

Gorgone ou vampire ? Le rapport que le baron des Carpathes roumaines impose à la cantatrice est celui de l'*aspiration* de la voix, donc de la vie : il « s'absorbait dans ce chant exquis, s'imprégnait de cette voix pénétrante, faute de laquelle il semblait qu'il n'aurait pu vivre⁷. » Les motifs fantastiques font le lien entre la musique, plus précisément le chant, et la

¹ *Ibid.*, p. 201 (16).

² *Ibid.*, p. 202 (16).

³ *Ibid.*, p. 119 (9).

⁴ François RAYMOND, *Les machines musicales de Jules Verne : esquisse pour une esthétique vernienne*, dans *Romantisme*, 1983, N°41, p. 105.

⁵ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p.120 (9).

⁶ *Ibid.*, p. 126 (9).

⁷ *Ibid.*, p. 123 (9).

mort. À la *morsure* mortelle du regard de Gortz répond alors un *désir de mort*, de la part de la Stilla, qui jaillit des paroles du finale d'*Orlando* :

Innamorata, moi cuore tremante,
Voglio morire¹...

Elle connaît donc le destin des cantatrices foudroyées : celle du *Don Juan* d'Hoffmann qui expire peu après son interprétation de Dona Anna dans l'opéra de Mozart – elle n'est désignée que par son rôle dans le récit – après être *apparue* au narrateur dans sa loge². Celle de La Malibran³, pour laquelle Musset composa des stances dont ces quelques vers pouvaient s'adresser à la Stilla :

Ne savais-tu donc pas, comédienne imprudente,
Que ces cris insensés qui te sortaient du cœur
De ta joue amaigrie augmentaient la pâleur⁴ ?

L'art musical qui, selon le personnage éponyme, Gambarà, le musicien au destin tragique de la nouvelle de Balzac, permet de tenir « la clef du verbe céleste⁵ », peut également aliéner le personnage féminin, Marianna, l'épouse de Gambarà, et les cantatrices qui ne sont désignées que par leur nom de scène : Dona Anna, et la Stilla dont, morte « on ne lit que [le] nom sur un marbre blanc⁶. »

L'illusion de l'image, la fascination amoureuse pour un corps et une voix artificiels attirent inexorablement les héros de romans fantastiques vers leur perte. Avant le comte de Télék, le Nathanaël d'Hoffmann dans *L'Homme au sable* (1816) tombe amoureux fou d'Olympia, de « son visage aux traits purs, sa taille parfaite [...], [sa] voix claire comme un cristal et presque tranchante⁷ », une créature qui n'est qu'un mannequin de bois au visage de cire que le jeune homme voit mettre en pièces par ses créateurs, Spalanzani et Coppélius, ce qui le conduira à la folie. Plus tard, dans *L'Eve future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam, Lord Ewald

¹ *Ibid.*, p. 126. Le roman attribue cet opéra à un certain « maestro Arconati » (p. 125) qui est inventé ; toutefois, nous précise Joseph-Marc Bailbé, « il existe Felice Antonio Arconati (1610-1679) auteur de musique d'église, et [...] le compositeur Agostino Steffani (1654-1728) a réalisé un *Orlando generoso* en 1691. » (Joseph-Marc BAILBÉ, « Musique et fantastique dans *Le Château des Carpathes* », dans Colloque d'Amiens, *Jules Verne II*, *op. cit.*, note 2 p. 185.

² Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Don Juan*, dans *Contes*, 1814 (*Fantaisies à la manière de Callot, Fantasiestücke in Callot's Manier*), traduction de Henri Egmont revue par Albert Béguin, Paris, Gallimard 1964.

³ Malibran Maria Felicia (1808-1836), célèbre cantatrice (Mezzo-soprano), elle interprète, dès l'âge de dix-sept ans, un vaste répertoire en France, en Angleterre et en Italie. Elle meurt en 1836 peu après une chute de cheval (Encyclopædia universalis < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maria-felicia-malibran/>>).

⁴ Alfred de MUSSET, *À la Malibran* (1836) dans *Premières Poésies, Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard (Collection poésie) 1976, pp. 279-286.

⁵ Honoré de BALZAC, *Gambarà* (1837), dans *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou, Sarrasine, Gambarà, Massimilla Doni*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1970, p. 220.

⁶ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 126 (9).

⁷ Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *L'Homme au sable, Der Sandmann*, dans *Contes (L'Homme au sable, 1816, Le Conseiller Krespel, 1817)*, traduction de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Flammarion (collection bilingue), 1968, pp. 93-95.

ne pourra sauver d'un naufrage la création d'Edison, l'« andréide » Hadaly, le double parfait, corps et voix, de sa maîtresse, la cantatrice à la pauvre intelligence, Miss Alicia Clary¹. Franz de Télék, sur les pentes du plateau d'Orgall et au pied des remparts en ruines du burg de Gortz, poursuit l'image de la Stilla. Il verra son rival maléfique et une balle de fusil briser une synthèse mécanique de l'image et de la voix de la jeune femme². Plus tard, la voix de l'aimée disparue œuvrera pour sa guérison, Orfanik lui ayant cédé les autres enregistrements de la cantatrice. Dans ce roman destiné à la jeunesse, le héros ne saurait rester dément, le destin du capitaine Hatteras ne peut être reproduit.

La musique qui s'empare de l'âme, l'être qui devient musique, note musicale, le démon de la musique, tels sont les motifs qui structurent un conte de Verne. *M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol*³ met en scène un enfant-narrateur de neuf ans, Joseph Müller, dans un village suisse isolé. Le titre appelle une explication : Joseph et son amie (et future épouse) Betty sont tous deux chanteurs à la manécanterie de Kalfermatt. Mais l'organiste devient sourd et « depuis ce jour les grandes orgues ne résonnaient plus dans l'église de Kalfermatt⁴. » Un personnage étrange, Maître Effarane, « un Hongrois, à la fois artiste, accordeur, facteur d'orgues⁵ », apparaît alors au village et entreprend de réparer l'instrument. Le regard du narrateur-enfant accentue les traits singuliers du personnage et programme un développement relevant de l'inattendu, voire de l'étrange :

Efflanqué, maigre, une sorte de grand héron, emplumé d'une grande lévite jaunâtre, les jambes doublées d'un flottard étroit du bas et d'où sortaient des pieds pointus, coiffé d'une large toque avec aigrette. Quelle figure mince, glabre ! Des yeux plissés, petits mais perçants, avec une braise au fond de leur pupille, des dents blanches et aigües, un nez effilé, une bouche serrée, un menton de galoche. Et quelles mains ! Des doigts longs, longs... de ces doigts qui sur un clavier peuvent prendre une octave et demie⁶ !

Les théories musicales du nouvel organiste, telles qu'il les expose aux enfants de la manécanterie, complètent le registre de l'extraordinaire offert par le portrait :

Chacun de vous doit avoir une note personnelle, une note physiologique, pour ainsi dire, et la seule qu'il devrait jamais donner dans un ensemble⁷.

¹ VILLIERS de L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, op. cit.

² Les choix techniques privilégiés par Verne pour créer une Stilla (phonographe et jeu de miroirs reproduisant un portrait en pied de la jeune femme) peuvent sembler appauvrir les motifs fantastiques du roman ; mais Verne ne pouvait mettre en scène un automate féminin aussi troublant qu'Olympia et Hadaly. Sa Stilla artificielle devait être techniquement plausible. Le lecteur peut s'étonner de la crédulité de Franz face à l'image d'une cantatrice figée dans la même posture et dont les lèvres ne bougent pas.

³ Paru dans *Le Figaro illustré* de décembre 1893 et repris dans le recueil *Hier et demain* publié en 1910, cinq ans après la mort de Jules Verne.

⁴ Jules VERNE, *Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol*, dans : *Hier et Demain*, 1910, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, p. 410 (3).

⁵ *Ibid.*, p. 416 (5).

⁶ *Ibid.*, p. 415 (5).

⁷ *Ibid.*, p. 423 (7).

Joseph et Betty se voient donc attribuer respectivement le ré-dièze et le mi-bémol, notes identiques pour le jeune garçon mais pas pour Effarane :

Petit malheureux, tu ne sais donc pas ce que c'est qu'un comma, ce huitième de son qui différencie le *ré-dièze* du *mi-bémol*, le *la-dièze* du *si-bémol*, et autres¹ ?

L'étonnement de Joseph fait naître une comparaison qui prépare la scène fantastique du conte : « Autant dire que nous figurions une flûte de pan, ou mieux les tuyaux d'un orgue avec la seule note que chacun peut donner². » Le soir de Noël, Joseph s'étant endormi avant la messe de minuit, il est réveillé par Effarane qui l'emmène, ainsi que tous les enfants de la « gamme chromatique » dans l'église :

Tous les seize, nous sommes enfermés dans les tuyaux du grand jeu, chacun séparément, mais voisins les uns des autres. [...] N'ayant pu ajuster son appareil, c'est avec les enfants de la maîtrise qu'il a composé le registre des voix enfantines, et quand le souffle nous arrivera par la bouche des tuyaux, chacun donnera sa note³ !

L'épisode qui suit s'apparente à un registre fantastique que n'aurait pas renié Nodier :

Je ne suis plus qu'un instrument dans la main de l'organiste. La touche qu'il possède sur son clavier, c'est comme une valve de mon cœur qui s'entr'ouvre...
Ah ! que cela est déchirant ! Non ! s'il continue ainsi, ce qui sort de nous ce ne sera plus des notes, ce seront des cris, des cris de douleur !... Et comment peindre la torture que j'éprouve, lorsque maître Effarane plaque d'une main terrible un accord de septième diminué dans lequel j'occupais la seconde place, *ut naturel, ré dièze, fa dièze, la naturel*⁴ !...

Les lecteurs de Verne lisent ici un conte de Noël écrit à leur intention et qui ne peut s'achever sur une scène de torture d'enfants emprisonnés dans les tuyaux d'un orgue. Une explication rationnelle convenue ponctue donc cette scène d'épouvante : « j'avais rêvé tout cela, grâce à mon imagination surexcitée outre mesure⁵. » Ponctue, mais n'efface pas le malaise suscité par le rêve : réveillé par son père, Joseph rejoint l'église pour la messe de minuit mais l'orgue ne retentit point car l'effarant Effarane a disparu, revêtant ainsi définitivement les voiles du mystère. Le Mal, dans ce conte, intervient, comme le démontre Christian Chelebourg, par la « réification » et l'« animalisation⁶ » des personnages : Effarane est peint sous les traits d'un héron, son souffleur possède « une face de taureau têtue, un ventre en clé de *fa*⁷. » L'orgue, dans les tuyaux duquel sont coincés les enfants rappelle « ce piano de chats qui miaulaient lorsque

¹ *Ibid.*, p. 425 (7).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 428 (8).

⁴ *Ibid.*, p. 431 (9).

⁵ *Ibid.*, p. 432 (10).

⁶ Christian CHELEBOURG, *Le Miroir de Jules (Imaginaire et fantastique dans M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol)* dans Bulletin de la Société Jules Verne N°72, quatrième trimestre 1984, p. 192.

⁷ Jules VERNE, *Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol*, op. cit., p. 415 (5).

leur queue était pincée par un mécanisme¹ ! » Ils s'apparentent ainsi à la machine musicale d'Orfanik qui répète incessamment le dernier chant de la Stilla.

Dans ce conte, le matériau narratif est brodé sur une trame où la musique occupe la première place, incarnée par le motif fantastique de l'être maléfique. Les interprétations d'œuvres musicales – souvent célèbres – se manifestent régulièrement aux personnages et aux lecteurs dans les romans de Verne, de manière inattendue quelquefois ; ainsi Paganel veille une nuit en pleine brousse australienne et entend un pianiste doublé d'un chanteur : « il fut forcé de reconnaître l'air sublime qui frappait son oreille. C'était *Il mio tesoro tanto*, du *Don Juan*². » Mozart occupe d'ailleurs une place privilégiée dans la liste des compositeurs cités par Jules Verne³, en particulier dans *L'Île à hélice*, l'extraordinaire croisière de cette île artificielle pour milliardaires américains étant narrée du point de vue d'un quatuor à cordes français dont les virtuoses sont embarqués malgré eux sur Standard-Island. Les thèmes et les métaphores musicaux surgissent aux détours des chapitres⁴ et éclairent de leurs tragiques certaines scènes majeures, comme dans les dernières pages de *Vingt mille lieues sous les mers*, quand Aronnax et ses compagnons s'appêtent à s'échapper du *Nautilus* :

En ce moment, j'entendis les vagues accords de l'orgue, une harmonie triste sous un chant indéfinissable, véritables plaintes d'une âme qui veut briser ses liens terrestres. J'écoutai par tous mes sens à la fois, respirant à peine, plongé comme le capitaine Nemo dans ces extases musicales qui l'entraînaient hors des limites de ce monde⁵.

Cet amour de la musique chez notre auteur se nourrit d'une solide culture musicale acquise dès l'enfance : « Jules Verne [...] vit en un temps et une classe de la société où la pratique de la musique fait partie de l'éducation⁶ » et, renchérit Claude Lepagnez, « il paraît légitime de penser que Jules Verne possédait, presque certainement, une culture musicale hors du commun⁷. » La musique peut donc colorer de manière très positive certaines scènes empreintes, pour les personnages, de réconfort et d'hospitalité comme l'accueil de Lord Glenarvan et ses compagnons par les frères Patterson, dans leur ferme australienne :

La soirée fut consacrée à la musique. Lady Helena, très bonne pianiste, mit ses talents à la disposition des squatters. Michel et Sandy Patterson chantèrent avec un goût parfait des passages empruntés aux dernières partitions de Gounod, de Victor Massé, de Félicien David, et même de ce génie incompris, Richard Wagner⁸.

¹ *Ibid.*, p. 425 (7).

² *Id.*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 328 (II, 17). Il s'agit de la scène 10 de l'acte II, de l'opéra de Mozart.

³ Lire à ce sujet : Philippe CATHÉ, *La Culture musicale de Jules Verne à travers son œuvre*, dans *Revue Jules Verne* N° 24, premier semestre 2007, « Jules Verne et la musique », pp. 41-57.

⁴ On peut consulter à ce sujet les nombreuses pages consacrées à l'article « musique » par François Angelier dans son *Dictionnaire Jules Verne* (François ANGELIER, *Dictionnaire Jules Verne*, *op. cit.*, pp. 843-855.)

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 524 (II, 22).

⁶ Mireille PÉDAUGÉ, *La Musique dans l'œuvre de Jules Verne*, dans *Revue Jules Verne* N°24, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Claude LEPAGNEZ, *Jules Verne connaissait-il la musique ?* dans *Revue Jules Verne* N°24, *op. cit.*, p. 121.

⁸ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 336 (II, 17).

Elle peut également s'incarner de façon métonymique dans un personnage et son instrument, le sympathique Jack qui, accompagné par un Highlander sur sa cornemuse, chante « de sa voix sonore un hymne, consacré aux poétiques légendes de la vieille Calédonie¹ ».

La musique peut signaler l'action du Mal : elle s'empare de la vie même de la cantatrice² et emprisonne, sous la forme de tuyaux d'orgue les corps d'un chœur d'enfants. Les motifs musicaux surgissent au rythme des péripéties qui composent un des derniers romans rédigés par Jules Verne, un récit qui conjugue le Mal et l'invisible.

3. *Wilhelm Storitz : L'invisible, le spirituel et le nationalisme*

Le Secret de Wilhelm Storitz fait partie de ces romans publiés en 1910 par Louis-Jules, le fils de Pierre-Jules Hetzel, disparu en 1886, et Michel Verne. Ce dernier a fait subir au récit de son père d'importantes modifications que nous aurons à évoquer ponctuellement. Ce n'est pas la publication du fils que nous étudierons, bien sûr. Selon Olivier Dumas, le roman a été écrit « du 17 avril au 23 juin 1898³ » puis, « vers 1901, l'écrivain reprend et modifie sa première mouture pour la rendre plus sobre et concise⁴. » En 1897 est publié *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*) de H.G. Wells. Verne a-t-il pu lire le roman anglais, ou tout au moins un compte-rendu journalistique⁵ ? Nous nous refusons à supposer que le roman de l'auteur d'outre-Manche ait pu servir, à l'orée du XX^e siècle, de source d'inspiration directe à un romancier d'un âge vénérable qui n'avait pas craint de revendiquer l'influence – manifeste – de Dumas et Poe pour la rédaction de *Mathias Sandorf* et *Le Sphinx des glaces*.

¹ *Id.*, *Les Indes noires*, *op. cit.*, p. 146 (18).

² Pour la Porporina, dans *Consuelo*, (*La Comtesse de Rudolstadt*, 1842) de George Sand, le chant est libération et gage de son indépendance, bien qu'il lui soit difficile de choisir entre la femme cantatrice, la Porporina, et celle, Consuelo, qui aime, et est aimée, surtout, du comte Albert, dans « le château des Géants » situé dans les monts Carpathes de la Bohême. Le mystérieux Albert, son château et ses souterrains fournissent des matériaux au développement de thèmes fantastiques. (George SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, 1842-1843, Tomes I & II, Paris, Galimard (Folio Classique), 2004.) La Stilla n'est-elle pas une sorte de Porporina inachevée ?

³ Olivier DUMAS, *La Passion de Wilhelm Storitz*, note 3, p. 6, préface à *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Le contenu – volumineux – de La Bibliothèque de Jules et Michel Verne, publié dans un article de Volker DEHS, consultable sur <<http://www.verniana.org/volumes/03/Resumes/Bibliotheque.html>>, fait apparaître un exemplaire d'une traduction par Achille Laurent du roman de Wells (Ollendorff, 1901).

L'invisible, expression du Mal

Jules Verne ne parle pas de Wells à propos de Wilhelm Storitz mais évoque, dans une lettre à Louis-Jules Hetzel, un de ses auteurs favoris : « Storitz, c'est l'invisible, c'est du pur Hoffmann, et Hoffmann même n'aurait pas osé aller si loin¹. » Ces quelques lignes, la référence à un auteur dont les *Contes* nous transportent parmi les paysages du fantastique *pur*, éclairent le traitement des motifs fantastiques dans le roman. La comparaison du roman de Verne avec celui de Wells révèle une prise en compte différente de l'explication scientifique et donc de la part du fantastique. Dans les deux récits, Wilhelm Storitz et Griffin sont des savants qui ont conçu la substance qui les rend invisibles. Wells, par l'intermédiaire de Griffin, fournit le support d'une science imaginaire qui range le roman dans le genre de la *science-fiction* ; le discours de Griffin adopte le ton et le lexique scientifiques, s'appuyant sur la théorie de « la densité optique » :

Je découvris un principe général des pigments et de la réfraction, une formule, une expression géométrique comportant quatre dimensions. [...] Ce n'était pas une méthode, c'était une idée capable de conduire à une méthode par laquelle il serait possible, sans changer aucune des propriétés de la matière (excepté, en certains cas, la couleur), de réduire l'indice de réfraction d'un corps solide ou liquide à celui de l'air².

Et la démonstration se poursuit dans les pages suivantes, sur le même registre. Bien sûr, la narration ne prétend pas s'effacer derrière un discours « scientifique » sans fondement réel ; elle « raconte [...], au-delà d'un prodige scientifique, l'histoire d'une solitude monstre³. » L'invisibilité génère le déchaînement du Mal de la part de Griffin mais aussi de celle de la population parce qu'elle rend le personnage, astreint aux accoutrements grotesques ou à la nudité, trop visible⁴.

Le fantastique, chez Verne, est expliqué scientifiquement mais cette explication semble destinée à respecter une convention. La connaissance scientifique est surtout celle d'Otto Storitz, le père de Wilhelm, un « chimiste », « un savant très connu pour ses découvertes physiologiques⁵ », « justement célèbre dans le monde scientifique, surtout pour ses études sur ces rayons nouveaux, trop connus maintenant pour justifier l'X de leur dénomination

¹ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886–1914). Tome 2, 1897–1914* (2006), Genève, Slatkine éditeur, 2006, lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 5 mars 1905, p. 147. Le 24 mars, Jules Verne mourait.

² Herbert George WELLS, *L'Homme invisible (The Invisible Man)*, 1897, traduction d'Achille Laurent, Paris, Albin Michel (Le Livre de Poche), 1958, pp. 132-133 (19).

³ Nathalie PRINCE, *Les Célibataires du fantastique*, *op. cit.*, p. 128.

⁴ Nudité à laquelle n'est pas réduit le personnage de Verne. L'invisibilité du corps contamine ses vêtements mais pas les objets qu'il peut tenir à la main, comme l'épée de son duel meurtrier. Comment Verne aurait-il pu proposer à la lecture des enfants, adolescents et parents, un Storitz, aussi invisible fût-il, gesticulant et criant, dans le plus simple appareil, en pleine cérémonie religieuse dans la cathédrale de Ragz ?

⁵ Jules VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*, p. 19 (1).

première¹. ». Dans la maison de Storitz, après sa mort, « on ne trouva que de vagues formules, des notations à la fois physiques et chimiques, où l'on crut reconnaître la double intervention des rayons Roentgen et de l'électricité². » Contrairement au professeur Schultze expliquant la conception de ses explosifs ou de Nemo dans les entrailles du *Nautilus*, la silhouette de Storitz *scientifique* est particulièrement floue ; en revanche, la figure de son père, Otto Storitz, dont le fils utilise les travaux sur l'invisibilité, est sculptée par le ciseau de l'irrationnel :

Personne n'ignore que, de son vivant, près de certains esprits enclins au surnaturel, Otto Storitz a passé pour être quelque peu sorcier. Trois ou quatre siècles plus tôt, il n'est pas bien sûr qu'il n'eût pas été poursuivi pour crime de sortilège, condamné, brûlé en place publique. Nous ajouterons que depuis sa mort, nombre de gens, évidemment prédisposés, le tiennent plus que jamais pour un faiseur d'incantations, ayant possédé des connaissances surhumaines. [...] pour eux, Otto Storitz est bel et bien un cabaliste, un magicien, et même un démoniaque³ !

A cela s'ajoutent les soupçons d'immortalité, renforcés par la ressemblance physique entre le père et son fils Wilhelm :

A la différence d'âge près, [...], ce portrait pourrait être aussi bien celui du père que celui du fils, – les mêmes yeux, le même front, la même tête placée sur de larges épaules, et cette physionomie diabolique !... On serait tenté de les exorciser l'un comme l'autre⁴...

Le matériel de laboratoire trouvé dans la maison ne peut faire disparaître l'hésitation entre l'élucidation scientifique et la présence du surnaturel, le portrait faisant signe, par la voix du narrateur, à tout un imaginaire littéraire extérieur :

Mais ici, dans ce salon abandonné, le savant m'apparaissait comme un être fantastique, un personnage d'Hoffmann, le Daniel de *La Porte murée*, le Denner du *Roi Trabacchio*, l'homme au sable de *Maître Coppélius*⁵ !

Le Griffon de Wells commet le Mal comme réponse à celui d'une société qui ne peut l'accepter : l'invisibilité, trop visible, appelle la violence et, au grotesque des accoutrements de l'homme invisible, répond celui des postures et gesticulations de la population qui le pourchasse. Storitz, lui, commet délibérément le Mal. Plutôt que la bête humaine blessée et massacrée comme dans une chasse à courre que nous peint le roman anglais, c'est une figure démoniaque qu'incarne Storitz. Pourquoi cette volonté irrépressible d'épouser Myra Roderich à laquelle il n'a jamais parlé auparavant ? Il adopte ainsi les traits d'un Méphistophélès à *sa proie attaché* mais non ceux d'un rival jaloux et ombrageux. Le Mal, chez ce personnage aux traits surnaturels, peut se lire sous des éclairages mythique, spirituel et historico-politique.

¹ *Ibid.*, p. 29 (2).

² *Ibid.*, p. 178 (18).

³ *Ibid.*, p. 29 (2).

⁴ *Ibid.*, p. 104 (9).

⁵ *Ibid.*, p. 103 (9).

L'invisibilité est le thème d'une légende évoquée par Glaucon à l'appui de son argumentation face à Socrate¹ : le berger Lydien, Gygès, ayant trouvé un anneau magique qui procure l'invisibilité,

dès qu'il fut sûr de son fait, il fit en sorte d'être au nombre des messagers qui se rendaient auprès du roi. Arrivé au palais, il séduisit la reine, complota avec elle la mort du roi, le tua, et obtint ainsi le pouvoir.²

Le Mal commis, « l'injustice », est permis, selon Glaucon, par l'impunité que procure l'invisibilité, tout homme

pourrait [...] s'introduire dans les maisons pour s'unir à qui lui plairait, tuer les uns, briser les fers des autres et faire tout à son gré, devenu l'égal d'un dieu parmi les hommes³.

Michel Tozzi interroge le mythe dans le cadre d'une réflexion sur la présence ontologique du Mal chez l'homme :

Est-ce l'anneau qui l'a rendu mauvais dès lors qu'il l'a « trouvé » ? Ou sa nature qui a désormais le pouvoir d'accroître sa méchanceté puisqu'il l'avait « volé⁴ » ?

Rien n'est dit, dans le roman, sur ce qu'a été Wilhelm Storitz avant les travaux de son père ; il rejoint la nombreuse cohorte des méchants verniens marqués d'emblée du sceau du Mal. Plus que l'anneau de Gygès⁵, pour se rendre invisible, c'est le *casque d'Hadès*, qui lui sied le mieux, celui que coiffe Athénè « pour n'être pas vue de l'écrasant Arès⁶ » et, surtout « qui contient les ténèbres lugubres de la nuit⁷ » ; car c'est bien cette image métonymique de la mort et du Mal qui déclenche, parmi la population de Ragz « une explosion de haine, un besoin de vengeance, justifiés par l'intervention d'un être malfaisant⁸. »

¹ PLATON, *La République*, op. cit., p. 109 (Livre II)

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ Michel TOZZI, *Le Mythe : un support pour la réflexion philosophique avec les élèves*, dans CHIROUTER, Edwige et PRINCE, Nathalie (dir.), *Philosophie (avec les enfants) et Littérature (de jeunesse)*, Paris, Éditions Raison publique, 2019, p. 102. Michel Tozzi s'appuie sur des réactions d'élèves à la lecture du mythe.

⁵ Le mythe platonicien de l'anneau magique a connu une postérité littéraire (Lire à ce propos l'article qui lui est consacré dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., pp. 694-705. L'imaginaire merveilleux de Tolkien reprend le motif de la contamination du Mal par l'anneau qui rend invisible et, surtout, est une source de pouvoir qui aliène et asservit ceux qui le détiennent. La quête et les luttes pour sa possession constituent la ligne directrice des aventures prenant place dans les « Terres du milieu » et qui se déploient en quatre volumes : *Bilbo le hobbit*, (*The Hobbit*), 1937, *Le Seigneur des anneaux*, *The Lord of the Rings*, 1954 (1. *La Communauté de l'anneau*, *The Fellowship of the Ring* 2. *Les Deux Tours*, *The Two Towers* 3. *Le Retour du roi*, *The Return of the King*). L'anneau peut entraîner – même ponctuellement – ses détenteurs dans la sphère du Mal : Gollum/Sméagol s'en empare après avoir étranglé Déagol (*Le Seigneur des anneaux*, Livre I, chap. 2), Boromir agresse Frodon pour le lui voler (II, 10). « L'Anneau, symbole et instrument du pouvoir, de la recherche de la satisfaction des désirs, est fondamentalement lié au mal et révèle les risques inhérents à l'exercice du pouvoir. » (Vincent FERRÉ, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p.35.

⁶ HOMÈRE, *L'Iliade*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 (Traduction d'Eugène Lasserre), v. 844-845, pp. 106-107.

⁷ HÉSIODE, *Le Bouclier*, dans *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, op. cit., v. 227, p. 141.

⁸ Jules VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 137 (13).

Religion et invisible profanateur

Au hasard de la découverte de la ville de Ragz par le narrateur, Henry Vidal, c'est le tableau d'une cité profondément catholique qui nous est peint :

Les catholiques y sont en très grande majorité. Les cultes des rites luthérien, roumain et grec ont leurs temples et leurs chapelles sans aucune valeur architecturale. La Hongrie appartient surtout à la religion apostolique et romaine¹.

Ce qui explique la remarque enthousiaste de Myra, qui signale l'espace sacré d'une future irruption de l'invisible :

Et nos églises, [...], voyez-vous nos églises, et leurs clochers pleins de sonneries et de carillons ! [...] Et notre cathédrale de Saint-Michel, apercevez-vous sa masse imposante, les tours de sa façade, sa flèche centrale qui monte vers le ciel comme pour y conduire la prière² !

« [L'] explosion de haine [et le] besoin de vengeance³ » de la population magyare sont suscités notamment par une des scènes majeures du roman qui donne à « voir » le méchant sous les traits de *l'ange déchu*. Craignant qu'il ne choquât un lectorat familial et catholique, Michel Verne avait supprimé le passage de l'attentat blasphématoire lors du vaste remaniement qu'il avait infligé à l'œuvre avant sa première publication en 1910. La soirée des fiançailles, interrompue par Storitz, est suivie par le mariage civil qui, notons-le, ne fait l'objet d'aucune intervention fantastique. Le mariage religieux, dans la cathédrale de Ragz, prend une dimension sacrée ; c'est pour les personnages – et le lecteur – la consécration de l'idylle de Marc et Myra et aussi la possibilité d'une crise redoutée. Le narrateur traduit ainsi l'état d'esprit des « braves citadines et paysannes » qui doivent assister à la cérémonie :

[Ces] phénomènes qui avaient troublé la ville, pouvait-il leur venir à la pensée qu'elles les verraient se reproduire à la cathédrale ?... Non, évidemment, et, en effet, pour peu qu'elles les eussent attribués à une intervention démoniaque, ce n'était pas dans une église que cette intervention aurait pu s'exercer. Est-ce que la puissance du Diable ne s'arrête pas au seuil du sanctuaire de Dieu⁴ ?

La mise en tension de la cérémonie du mariage s'exerce dans un espace mystique dont la description minutieuse installe une pause dans la narration : titres des prières et des chants, posture des mariés, vitraux, lumière, « un faisceau de rayons, traversant une des baies de l'abside, tombait directement sur la chaire, suspendue à l'un des piliers de la nef⁵ », relation détaillée de la cérémonie, justifiée par une explication proleptique :

Si je note, pas à pas, les détails de cette messe nuptiale, c'est qu'ils sont restés profondément gravés dans mon esprit, c'est que leur souvenir ne devait jamais s'effacer de ma mémoire⁶.

¹ *Ibid.*, p. 62 (5).

² *Ibid.*, p. 54 (4).

³ *Ibid.*, p. 137 (13).

⁴ *Ibid.*, p. 131 (12).

⁵ *Ibid.*, p. 132 (12).

⁶ *Ibid.*

La narration adopte ainsi le rythme pondéré d'une cérémonie catholique sur laquelle le narrateur porte un regard empreint de subjectivité :

A ce moment solennel, qui ne s'est pas senti impressionné par l'attitude profondément croyante des fidèles, par ce silence mystique, alors que s'inclinent toutes les têtes et que montent toutes les pensées vers le Ciel¹ !

L'irruption du surnaturel se traduit alors par la brisure brutale de ce mouvement solennel et extatique ; l'effroi du phénomène fantastique, que traduit une hypotypose, saisit le regard du narrateur qui n'accompagne plus l'événement mais subit un décalage souligné par la succession des alinea, le halètement de la sidération. Le spirituel s'empare du récit par les références au mythe (nous soulignons) :

À ce moment, un cri retentit, – un cri déchirant, un cri d'épouvante et d'horreur. La sonnette, lâchée par l'enfant de chœur, roulait sur les degrés de l'autel. Le diacre et le sous-diacre s'étaient écartés l'un de l'autre. L'archiprêtre, à demi renversé, se retenait à la nappe de ses doigts crispés, la bouche tremblante encore de ce cri qu'il avait poussé, les traits décomposés, le regard effaré, les genoux fléchis, prêt à tomber...
Et voici ce que je vis, – ce que mille personnes virent comme moi...
L'hostie consacrée a été arrachée des doigts du vieux prêtre... ce symbole du Verbe incarné vient d'être saisi par une main sacrilège ! Puis, elle est déchirée, et les morceaux en sont lancés à travers le chœur...
Devant cette profanation, l'assistance est en proie à l'épouvante et à l'horreur².

La profanation se *voit* par les manifestations de l'invisible et elle s'entend (nous soulignons) :

Et à ce moment, *voici ce que j'entendis*, [...], ces paroles prononcées d'une voix terrible, la voix que nous connaissions bien, la voix de Wilhelm Storitz, [...] :
"Malheur sur les époux... Malheur³ !..."

Le témoignage d'Henry Vidal fait curieusement écho au récit de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos qui a recours, dans sa forme, à la reprise anaphorique de la vision comme témoignage : « Et ma vision se poursuivit. J'entendis un aigle volant au zénith et criant d'une voix puissante : "Malheur, malheur aux habitants de la terre⁴ " » Wilhelm Storitz, pour les habitants de Ragz, incarne le Malin, *la Bête* et l'image Apocalyptique de l'aigle incantateur – l'oiseau symbole qui figure sur le drapeau prussien – rappelle la particularité de la signature du rival de Marc Vidal : « sa signature ornée d'un paraphe compliqué, une sorte de bec d'oiseau de proie⁵. »

¹ *Ibid.*, p. 133 (12).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 134 (12).

⁴ BIBLE de Jérusalem, *op. cit.*, *Apocalypse*, 8 13.

⁵ Jules VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*, p. 72 (6).

Contexte politique

Mais le surnaturel, s'il se renforce d'un lien avec le spirituel, rencontre dans ce roman, les frontières quelque peu fragiles parfois – et assurément décevantes – de l'explication scientifique ; Storitz le blasphémateur agit comme la Bête de l'Apocalypse et « il semble que cet homme vive en dehors de l'humanité¹ » mais il n'en est pas moins homme, un homme aux origines géographiques et politiques très significatives, comme l'apprend Henry Vidal pendant son voyage vers Ragz :

- C'est un Allemand ? [...]
- À n'en pas douter, monsieur Vidal, et je pense même qu'il l'est deux fois, car il doit être Prussien...
- Et c'est déjà trop d'une² !

Cette remarque prolonge la vision de « la regrettée Alsace-Lorraine » traversée au début de son voyage, de « la grande flèche, le Munster, [...] toute baignée des derniers rayons du soleil, qui, [...], lui venaient du côté de la France³. » Le portrait de Wilhelm Storitz répond au cliché attendu du Prussien antipathique et prend place dans la galerie vernienne des physionomies tudesques négatives :

C'était un homme de trente-cinq ans environ, grand, d'un blond ardent, de figure dure, le regard impérieux, l'abord peu sympathique. Son attitude indiquait l'homme hautain et dédaigneux. À plusieurs reprises, il s'adressa aux servants du bord, ce qui me permit d'entendre sa voix dure, sèche, désagréable et le ton cassant dont ses questions étaient faites. [...] Oui, un Prussien, cela se sentait, comme on dit, et tout en lui portait la marque teutonne. Impossible de le confondre avec ces braves Hongrois, ces sympathiques magyars, vrais amis de la France⁴.

Pour l'auteur/narrateur, pour son lectorat de destination, celui du début du XIX^e siècle, l'origine nationale du personnage se fond avec sa silhouette fantastique et en accuse les traits. Le personnage s'inscrit en creux dans une société hongroise idéalisée, catholique et francophile, aspirant à l'indépendance politique et nourrissant, à l'instar d'Henry Vidal, une forte animosité envers les Allemands :

Quant aux Allemands, c'est de longue date qu'il y a antipathie de race entre eux et les Magyars. Cette antipathie se traduit sous mille formes qu'un étranger ne tarde pas à reconnaître, et il n'est pas jusqu'aux dictons qui ne l'expriment d'une façon assez brutale :
« *Eb a német Kutya nélkül* » dit un de ces dictons.
Et cela signifie en bon français :
« Partout où il y a un Allemand, il y a un chien⁵ !

Un autre épisode de la manifestation fantastique du Mal associe la rivalité sentimentale au nationalisme et aux motifs musicaux. La soirée des fiançailles de Myra Roderich comprend

¹ *Ibid.*, p. 73 (6).

² *Ibid.*, p. 33 (2).

³ *Ibid.*, p. 21 (2).

⁴ *Ibid.*, p. 31 (2).

⁵ *Ibid.*, p. 58 (5).

l'exécution d'œuvres musicales « confiée à un remarquable orchestre de Tziganes¹ », ce qui autorise le narrateur à un développement sur le goût des Hongrois pour la musique :

Les Hongrois sont enthousiastes de musique. Mais, suivant une juste remarque, il existe entre les Allemands et eux une différence très sensible dans leur manière d'en goûter le charme. Le Magyar est un dilettante, non un exécutant. Il ne chante pas, ou chante peu, il écoute, et, lorsqu'il s'agit de la musique nationale, l'écouter est à la fois pour lui une affaire sérieuse et un plaisir d'une extraordinaire intensité².

La remarque prépare le récit de l'intervention du fantastique : l'orchestre tzigane ayant interprété des chants guerriers et des marches militaires hongrois, la narration fournit un épisode qui associe étroitement l'opposition politique et le surnaturel :

Du côté de la galerie, dont la porte s'entrouvrait sur le jardin, se fit entendre une voix, lointaine encore, d'une sonorité puissante et rude. C'était un chant étrange, d'un rythme bizarre, auquel la tonalité manquait, des phrases que ne reliait aucun lien mélodique. [...] La voix lançait à pleins poumons un hymne allemand, ce *Chant de la haine* de Georges Harwegh. Il y avait là une provocation au patriotisme magyar, une insulte directe et voulue³ !

Les motifs musicaux métaphorisent l'écriture du contexte politique : la domination germanique (plus précisément, en Hongrie, l'empire autrichien), chantée de manière « puissante et rude », un chant qui ne respecte ni « lien mélodique », ni « tonalité », qui s'impose dans une soirée qui célèbre les fiançailles d'un couple franco-hongrois (Marc Vidal et Myra Roderich), soirée où fleurissent les tables de jeu et rythmée par « les mazurkas et les valse⁴ ». De même, la malédiction clamée dans la cathédrale brise le « moment solennel » et le « silence mystique » qu'avaient nourris la « voix superbe, accompagnée d'un quatuor d'instruments à cordes » et « le Sanctus [...] que les enfants dominaient de leur soprano aigu⁵. » Le chant accompagne donc le surgissement violent d'un Mal qui menace les différentes manifestations du *sacré*, celui porté par le patriotisme des Hongrois, celui des sentiments des deux fiancés (la couronne nuptiale de Myra est volée) et celui de la foi religieuse, pendant la cérémonie nuptiale. Curieusement, l'invisibilité du Mal s'accompagne de la prégnance du thème du *regard* qui déclenche lui-même ceux du miroir, du portrait et du double.

¹ *Ibid.*, p. 82 (7).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 84-86 (7).

⁴ *Ibid.*, p. 84 (7).

⁵ *Ibid.*, p. 132-133 (12).

4. *Regards, images et doubles*

Le Secret de Wilhelm Storitz, comme *L'Homme invisible*, d'ailleurs, offre un paradoxe : cet imaginaire construit sur le thème de l'invisibilité, de la négation de la vue, est édifié sur un maillage de regards, des regards qui, comme à la surface moirée d'un étang croisent l'ombre de la haine et l'or de l'amour.

Appropriation de l'image et vie du portrait

Regards vers l'autre, porteurs du Mal, ceux que porte Wilhelm Storitz vers la famille Roderich et ses alliés. Outre ses demandes en mariage brutales et sans succès et ses « apparitions » incantatoires, c'est par le regard porteur de haine qu'il établit un contact avec les autres, celui qu'il porte sur Henry, le narrateur, à bord du *Mathias Corvin* : « je fus surpris du regard singulier qu'il m'adressa. [...], non seulement il y avait de l'insolence dans ce regard, mais aussi de la haine¹. » Plus tard, croisé dans la rue le jour de la soirée des fiançailles : « Ses yeux, ses yeux fulgurants, quel regard ils jetaient à Marc² », ou bien cette vision obsessionnelle : « Wilhelm Storitz apparut à l'une des fenêtres du belvédère, le regard tourné vers l'extrémité du boulevard, dans la direction de l'hôtel Roderich³. » Mais le regard de haine vers l'autre complète un regard sur soi, son *double*, le portrait de son père Otto Storitz qui « orne » un des murs de sa maison qui ne comporte aucun autre élément décoratif : « Il me semblait que le portrait était vivant, qu'il allait s'élancer hors de son cadre⁴ ». Verne ne fournit aucun indice sur la psychologie du personnage dont le regard est prisonnier d'une double obsession, *lui-même*, qu'il contemple à travers le portrait de son double-père, et la famille Roderich ; il ne peut communiquer au-delà de ce regard enfermant car il « est enveloppé d'une haine qui le limite spatialement et émotionnellement malgré sa grande liberté de mouvement et le pousse vers une solitude effrayante⁵ ». Ce monstre solitaire – célibataire – est donc voué à la perte de son être, dans un « face à face avec soi qui, après avoir été recherché, s'avère finalement angoissant⁶. » Cette solitude haineuse, ce face à face avec son double, il n'essaie de les compenser que par le vol de l'image de Myra : « si elle n'est pas à moi, du moins ne sera-t-elle

¹ *Ibid.*, p. 32 (2).

² *Ibid.*, p. 81 (7).

³ *Ibid.*, p. 78 (6).

⁴ *Ibid.*, p. 103 (9).

⁵ Peter SCHULMAN, *L'Espace du célibataire fantastique. Le Secret de Wilhelm Storitz*, Bulletin de la Société Jules Verne N°156, décembre 2005, p. 56.

⁶ Nathalie PRINCE, *Les Célibataires du fantastique*, *op. cit.*, p. 139.

jamais à un autre¹ ! » L'appropriation de la femme convoitée sera donc celle de son image, Myra est rendue invisible, mais la victoire du Bien dans ce roman s'imposera par l'importance symétrique acquise par le jeu des regards sur le *double* du portrait.

Le portrait de Myra a une valeur particulière : il est l'œuvre de son fiancé, Marc Vidal ; il est aussi, comme celui d'Otto Storitz, *double parfait* de la jeune fille : « Mlle Roderich était bien telle que Marc me l'avait dépeinte, telle que la représentait cette toile que je venais d'admirer². » Cependant, sa fonction est l'inverse de celui d'Otto Storitz, non pas inspiration du Mal, mais renaissance par le regard. Wilhelm Storitz a rendu Myra invisible, et elle connaît donc le même sort que l'Erasmus d'Hoffmann et le Schlemihl de Chamisso³ :

Myra jeta un cri désespéré... Elle venait de chercher à se voir et ne s'était pas vue... Elle se précipita vers la glace de la cheminée, elle n'aperçut pas son image... et lorsqu'elle passa devant la lampe posée sur la console, elle ne vit pas son ombre se projeter derrière elle⁴ !...

Or, si le portrait d'Otto Storitz appelait chez son fils un regard sur lui-même qui nourrissait la haine, celui de Myra anime une harmonie des regards et de la voix, inspirée par un adjuvant déterminant du combat contre le Mal, l'amour :

On savait toujours où elle était et ce qu'elle faisait. Elle était l'âme de la maison, – invisible comme une âme !

Et puis il y avait cet admirable portrait d'elle fait par Marc. Myra aimait à s'asseoir près de cette toile, et, de sa voix réconfortante, elle disait :

"Vous le voyez bien... C'est moi... je suis là... je suis redevenue visible... et vous me voyez comme je me vois⁵ !"

L'art du peintre-amant donne ainsi vie à la voix de la femme sans reflet et sans ombre, fonction magique inverse de celle que lui attribue Edgar Poe dans *Le Portrait ovale* : le peintre achève le portrait de la femme qu'il aime « et criant d'une voix éclatante : "En vérité, c'est la Vie elle-même !" – il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : elle était morte⁶ ! » Le portrait de Myra affirme la victoire de la vie⁷, contrairement à celui de la Stilla, brisé par le

¹ Jules VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 75 (6).

² *Ibid.*, p. 50 (4).

³ Erasmus Spikher se fait dérober son reflet par la démoniaque Giuletta dont il tombe amoureux dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *La Nuit de la Saint-Sylvestre, Abenteuer der Silvesternacht*, dans *Contes*, 1814 (*Fantaisies à la manière de Callot*), op. cit., pp. 367-416. Peter Schlemihl vend son ombre à « l'homme en habit gris » (Adelbert von CHAMISSO, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl (Peter Schlemihls Wundersame Geschichte)*, 1814, traduction d'Albert Lortholary révisée par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard (Folio), 1992. Hoffmann met en scène la rencontre de ces deux personnages dans son conte.

⁴ Jules VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, op. cit., p. 175 (18).

⁵ *Ibid.*, p. 183 (19).

⁶ Edgar POE, *Le Portrait ovale* (1842), dans *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1963, p. 273.

⁷ Marc Vidal, le peintre du portrait aurait donc atteint cette perfection poursuivie vainement par le vieux Frenhofer dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, non pas « copier la nature » mais « l'exprimer » Honoré de BALZAC, *Le Chef d'œuvre inconnu*, 1832, dans *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou, Sarrasine, Gambaro, Massimilla Doni*, op. cit., p. 30.

coup de couteau de Gortz, qui proclame l'impossibilité dérisoire d'une *recréation* par la technique et les miroirs.

Ce motif du double-portrait – de soi-même et de l'Autre –, et celui, voisin, du reflet, trouvent souvent un relief particulier dans les *Voyages extraordinaires*. Nous avons déjà évoqué les sanglots du capitaine Nemo devant le portrait de sa femme et de ses enfants¹ – remords ou recherche d'une légitimité du Mal commis par le Mal souffert² ? Une scène des *Enfants du Capitaine Grant* manifeste la fonction symbolique du portrait dans la construction de l'espace littéraire du Bien : au moment de quitter l'Indien Thalcave sur les rivages ouest de l'Argentine, Glenarvan voudrait

laisser au moins un souvenir au brave Indien qui lui rappelât ses amis de l'Europe. Mais que lui restait-il ? Ses armes, ses chevaux, il avait tout perdu dans les désastres de l'inondation. [...] Il tira de son portefeuille un médaillon précieux qui entourait un admirable portrait, [...], et il l'offrit à l'Indien.
"Ma femme", dit-il³.

Ce don attribue au portrait toute la réalité d'une *présence physique* : Helena Glenarvan, restée sur le *Duncan* qui croise au large, semble saluer Thalcave comme le fait son mari. Mais l'image la plus réaliste n'est-elle pas celle que l'on peut lire dans le regard de l'autre ? Dénonciation post-mortem, mise en abyme et jeu de « miroir » : dans *Les Frères Kip*, les assassins du capitaine Gibson sont démasqués parce que la rétine de leur victime a conservé leur image, le regard éteint du capitaine s'inscrivant lui-même dans une photographie agrandie de son visage, prise après la découverte du corps. Le mort, tel un spectre, apparaît pour dénoncer, ou la mutation scientifique d'un motif fantastique⁴... Autre miroir, celui des yeux de l'être aimé, celui où naît le sentiment amoureux autre phénomène « fantastique » : Helena Campbell et Olivier Sinclair ne prêtent pas attention au fameux rayon vert si longtemps poursuivi et guetté :

Au moment où le soleil dardait son dernier rayon à travers l'espace, leurs regards se croisaient, ils s'oubliaient tous deux dans la même contemplation !...
Mais Helena avait vu le rayon noir que lançaient les yeux du jeune homme ; Olivier, le rayon bleu échappé des yeux de la jeune fille⁵ !

Autre investissement narratif du motif de l'image, celui du *double* parcourt l'imaginaire vernien. Arminius et Sigimer, les deux gardes patibulaires du professeur Schultze (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*), Craig et Fry, les deux cousins de la compagnie d'assurance (*Les*

¹ Cf. *supra* : III, 2, 2, « La mort de toi »

² Nemo vient d'éperonner et de couler un navire britannique, provoquant la mort de tout l'équipage. Nous apprendrons dans *L'Île mystérieuse* que sa famille a été massacrée lors de la révolte des Cipayes.

³ Jules VERNE, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *op. cit.*, pp. 188-189 (I, 26)

⁴ Cf. *supra*, II, 3, 4, *Dévoilement et discours didactique*

⁵ Jules VERNE, *Le Rayon vert*, p. 497 (22).

Tribulations d'un Chinois en Chine), le frère Sam et le frère Sib, les deux oncles d'Helena Campbell (*Le Rayon vert*), tous ces duos fournissent à la narration des tonalités comiques plus ou moins prononcées¹. D'autres *doubles* surgissent dans des contextes plus dramatiques et signalent des thèmes comme la mort de l'enfant ou la violence politique ; il ne s'agit pas de récits fantastiques mais nous croisons au large des rivages de ce genre : les mystères de la ressemblance et de l'ubiquité, s'ils ne laissent raisonnablement pas supposer une explication surnaturelle, font espérer – ou craindre – une révélation *extraordinaire* : Godfrey ressemble à John Branican, le mari disparu de Dolly, est-il Wat, l'enfant noyé ? La ressemblance des jumeaux Texar, dans *Nord contre Sud*, dépasse toute explication scientifique, elle est impossible dans la réalité quotidienne.

Frritt-Flacc : le double et la révélation du Mal

Le double, chez Verne, ne surgit dans un imaginaire fantastique que dans un bref conte, *Frritt-Flacc*. Le texte paraît d'abord dans *Le Figaro illustré* de décembre 1884, puis est repris dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* de décembre 1886² et en volume, toujours chez Hetzel, en complément de *Un Billet de loterie*. Dans une lettre à son éditeur, Verne – excès de modestie ? – traite son texte de « bamboche », de « petite nouvelle³ ». Le traitement fantastique du double fait pourtant son intérêt. Le cadre spatial semble au début doubler celui des romans d'aventures géographiques : une ville portuaire, Luktrop, la mer « de la Mégalocride⁴ », les bateaux, les montagnes et l'inévitable volcan, le Vanglor, qui projette ses scories dans les rues de la cité. Mais ce cadre échappe au réalisme et l'écriture porte la marque d'un jeu lexical et phonétique, que Marc Soriano nomme un « cryptage⁵ ». Ainsi, les noms de bateaux « felzanes, verliches ou balanzes », les professions « craquelinier », « camondeur », les distances « kertses » (au lieu de *verstes* ?), la monnaie « fretzer » (au lieu de *kreutzer* ?). Le jeu s'empare même du point de vue adopté par le narrateur :

¹ Lire à ce sujet : Pascal GENDREAU, *Les Personnages dédoublés dans les Voyages extraordinaires*, Bulletin de la Société Jules Verne N°150, 2^{ème} trimestre 2004, pp. 38-53.

² La version parue dans le MER, a fait l'objet de quelques corrections de la part d'Hetzel, dont deux concernent des allusions à la religion que l'éditeur devait juger peu respectueuses. Ces corrections disparaissent lors de la parution en volume. Lire à ce sujet : Olivier DUMAS, *Les Versions de Frritt-Flacc ou la liberté retrouvée* dans Bulletin de la Société Jules Verne N° 59, 3^{ème} trimestre 1981, pp. 98-100.

³ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* Tome 3 (1863–1886), *op. cit.*, lettre Verne-Hetzel du 11 avril 1885, pp. 275-276.

⁴ Jules VERNE, *Frritt-Flacc*, 1886, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1979, p. 491 (1).

⁵ Marc SORIANO, *Jules Verne (le cas Verne)*, *op. cit.*, p. 370.

Telle est Luktrop. Puis, des habitations, des huttes misérables, éparses dans la campagne, au milieu des genêts et des bruyères, *passim*, comme en Bretagne. Mais on n'est pas en Bretagne. Est-on en France ? Je ne sais. En Europe ? Je l'ignore.
En tout cas, ne cherchez pas Luktrop sur la carte – même dans l'atlas de Stieler¹.

Le jeu devient le motif métaphorique de la description du quartier où habite le personnage principal :

Amoncellement de cubes de pierre jetés au hasard. Vrai tas de dés à jouer, dont les points se seraient effacés sous la patine du temps.
Entre autres, on remarque le Six-Quatre, nom donné à une construction bizarre, avec une toiture carrée, ayant six ouvertures sur une face, quatre sur l'autre².

Ce jeu de dés, métaphore du hasard, de l'opacité de la destinée, va se révéler antithétique de la fatalité de la rétribution qui attend le personnage principal. Le docteur Trifulgas, occupant le Six-Quatre, est un être cupide qui ne soigne que ceux qui peuvent le payer grassement. Réveillé successivement par la fille, la femme et la mère du craquelinier Vort Kartif, victime d'une attaque, il ne consent à suivre la dernière que contre une somme acceptable. Arrivé à la maison du malade après un long chemin dans la tempête, il constate qu'elle est exactement semblable à la sienne, bien plus, dans le lit, il trouve son propre double :

Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Von Kartif !... C'est le docteur Trifulgas !... C'est lui que la congestion a frappé – lui-même ! [...] Oui ! c'est lui, pour qui on est venu le chercher, pour qui on a payé cent vingt fretzers ! Lui qui, par dureté de cœur, refusait d'aller soigner le craquelinier pauvre ! Lui qui va mourir³ !

Les soins qu'il essaie de prodiguer à son double sont inutiles :

Alors son sosie se redresse, se débat, pousse un râle suprême...
Et le docteur Trifulgas, malgré tout ce qu'a pu lui inspirer la science, *se meurt entre ses mains*.
Fritt !...Flacc⁴ !

Le registre fantastique, outre la chute liée au motif du double, se construit grâce au décor de tempête peint grâce aux sonorités musicales :

Fritt !... c'est le vent qui se déchaîne.
Flacc ! c'est la pluie qui tombe à torrents.
Cette rafale mugissante courbe les arbres de la côte volsinienne et va se briser contre le flanc des montagnes de Crimma⁵.

Le volcan, omniprésent dans l'œuvre de Verne, signale l'inconnu subterrestre et les forces pltoniennes, l'indécision d'un espace annonciateur d'un passage vers la mort :

¹ Jules VERNE, *Fritt-Flacc*, *op. cit.*, p. 492 (1). À lire ces lignes, la Bretagne ne ferait pas partie de la France ; Verne n'a pourtant jamais prôné l'indépendance de sa région natale !

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 499 (6).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 491 (1).

Parfois, la poussée de flammes du Vanglor, au milieu desquelles paraissent se démener de grandes silhouettes falotes. On ne sait vraiment ce qu'il y a au fond de ces cratères insondables. Peut-être les âmes du monde souterrain, qui se volatilisent en sortant¹.

Cette surdétermination du volcan comme chronotope fantastique vernien est affirmée quand son éruption déclenche le passage brutal et définitif dans l'espace du surnaturel :

Une gerbe de flammes fuligineuses monte jusqu'au zénith, trouant les nuages. Le docteur Trifulgas a été renversé sur le coup.
Il jure comme un chrétien², se relève, regarde.
La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entrouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers le frottement des brumes³ ?

Le double, dans l'imaginaire romanesque du XIX^e siècle, s'impose souvent comme « la conscience persécutrice et martyrisante de l'homme, le Diable⁴ ». Plus que l'ombre de lui-même qu'il a vendue, le double de Peter Schlemihl est « l'homme en gris », « il le suit comme son ombre et se substitue à elle, homme de l'ombre qui se nourrit d'ombre, face peu cachée du moi de Schlemihl⁵ ». Reflet du *moi* de l'original, le double, « le double symbiotique », pour reprendre la désignation d'Yves Pélicier, ne peut vivre que par cet original, « Tuer l'un, c'est tuer l'autre⁶. » C'est le sens des dernières paroles adressées à William Wilson par l'*autre* William Wilson, son double et son « adversaire » : « En moi tu existais, – et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même⁷ ! » Car le thème de la mort accompagne les apparitions littéraires des doubles, y compris dans les contes destinés à la jeunesse : dans *L'Ombre* d'Andersen, l'ombre du savant devient homme, supprime son possesseur et le fait éliminer⁸ ; si M. Goliadkine, dans *Le Double* de Dostoïevski, ne connaît pas précisément le même sort, il est voué à l'enfermement psychiatrique, donc à une mort sociale⁹.

Cette « vieille », la mère du malade, silhouette sombre « appuyée sur son bâton, décharnée par ses quatre-vingts ans de misère¹⁰ » qui suit Trifulgas dans la tempête et qui, « de son doigt tremblant [...] montre, dans l'ombre, une lumière rougeâtre¹¹ » doit-elle être lue

¹ *Ibid.*, p. 495 (5).

² Cette comparaison a été supprimée par le sourcilleux Hetzel pour la parution du conte dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation*, puis rétablie par Verne avant la publication en volume.

³ *Ibid.*, pp. 496-497 (5).

⁴ Otto RANK, *Don Juan et le double*, trad. Dr S. Lautman, Paris, Payot, 1973, p. 73.

⁵ Wladimir TROUBETZKOY, *L'Ombre et la différence, Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 10.

⁶ Yves PÉLICIER, *La Problématique du double*, dans *La Figure du double*, textes réunis et présentés par Wladimir TROUBETZKOY, Paris, Didier Érudition 1995, p. 130.

⁷ Edgar Alan POE, *William Wilson*, 1839, dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 49.

⁸ Hans Christian ANDERSEN, *L'Ombre*, 1845, dans *Contes*, traduction de Marc Auchet, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche classique), 2003, pp. 195-209.

⁹ Fédor DOSTOÏEVSKI, *Le Double*, 1846, traduction de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard (Folio), 1980.

¹⁰ Jules VERNE, *Frritt-Flacc*, *op. cit.*, p. 494 (4).

¹¹ *Ibid.*, p. 495 (5).

comme une allégorie d'Ανάγκη, la Nécessité, le Fatum latin, ou de l'une des filles, les Μοῖραι, les Parques pour les Grecs ? Elle incarne cette « fatalité spécifique qui [...] entraîne la *collision* violente, mortelle entre l'original et le double¹ ». *Frritt-Flacc* est un texte très court qui n'offre aucun espace à des péripéties communes vécues par le double et l'original, comme dans *William Wilson*. Le double ne se construit pas en personnage autonome qui investirait l'original Trifulgas ; pour ce dernier, l'apparition qu'il découvre alitée est un « soi-même » avec lequel il réalise une absolue unité ontologique. Le temps de l'histoire non plus ne laisse apparaître aucune dualité : le double n'apparaît qu'à l'heure suprême de la mort, dans une fulgurance annoncée par l'éruption du Vanglor, et les quelques minutes pendant lesquelles il se trouve en présence de l'original sont celles de l'agonie, vécue, comme le rappelle le registre de langue, par un médecin :

Le docteur Trifulgas est comme fou. Il se sent perdu. Les accidents croissent de minute en minute. Non seulement toutes les fonctions de relations se suppriment en lui, mais les mouvements du cœur et de la respiration vont cesser. Et pourtant, il n'a pas entièrement perdu la connaissance de lui-même !

Que faire ? Diminuer la masse du sang au moyen d'une émission sanguine ? Le docteur Trifulgas est mort, s'il hésite²...

L'apparition signale la fin, l'enfermement d'une histoire sans issue, « le double est une trappe qui ouvre sur le néant, il a partie liée avec le Diable³ »

La lecture du conte autorise deux interprétations. C'est la satire d'un type de personnage, le médecin. Cette catégorie sociale figure dans quelques romans, incarnée par des personnages généralement sympathiques et originaux, comme Clawbonny (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*), Pitferge (*Une ville flottante*), Patak (*Le Château des Carpathes*). Le docteur Sarrasin (*Les Cinq Cents Millions de la Béguin*) met ses connaissances scientifiques à profit pour une conception hygiéniste de l'architecture de Franceville. Mais la médecine en tant que telle ne fait pas partie du champ d'action de ces personnages. L'écriture du jeu, dans *Frritt-Flacc*, n'approche pas du registre tragique et épouse volontiers celui de l'ironie ; dans ce cadre, Trifulgas alimente le motif du médecin incompetent. Verne reprend les railleries chères à Molière : « le riche Edzingov, le goutteux, dont on exploite la goutte à cinquante fretzers par visite⁴ » ; « Il ne croit à rien, pas même à sa science – excepté pour ce qu'elle lui rapporte⁵. » ; « On saignait encore dans ce temps-là, et, comme à présent, les médecins guérissaient de

¹ Wladimir TROUBETZKOY, *L'Ombre et la différence, Le Double en Europe, op. cit.*, p. 36.

² Jules VERNE, *Frritt-Flacc, op. cit.*, p. 499 (6).

³ Wladimir TROUBETZKOY, *L'Ombre et la différence, Le Double en Europe, op. cit.*, p. 50.

⁴ Jules VERNE, *Frritt-Flacc, op. cit.*, p. 493 (3).

⁵ *Ibid.*, p. 495 (5).

l'apoplexie tous ceux qui ne devaient pas en mourir¹. » Mais la satire du médecin vient en complément du portrait d'un personnage dont les traits révèlent la démarche axiologique de l'auteur. Comme la grande majorité des méchants de l'imaginaire vernien, Trifulgas ne laisse transparaître aucune dualité, le Mal de la cupidité et de l'égoïsme le possède absolument :

Un homme dur, ce docteur Trifulgas, peu compatissant, ne soignant que contre espèces, versées d'avance. [...] La maison du Six-Quatre, inhospitalière aux pauvres gens, ne s'ouvrait que pour les riches. D'ailleurs, c'était tarifé ; tant pour une typhoïde, tant pour une congestion, tant pour une péricardite et autres maladies que les médecins inventent par douzaines. Or, le craquelinier Von Kartif était un pauvre homme, d'une famille misérable. Pourquoi le docteur Trifulgas se serait-il dérangé, et par une nuit pareille² !

Ce personnage de Jules Verne n'est pas sans rappeler le Scrooge de Dickens :

Le vieux pendard savait mieux que personne pressurer, tordre, arracher, serrer, gratter et tondre. Dur et tranchant comme le silex, un silex dont jamais acier ne fit jaillir une étincelle généreuse ; secret, renfermé et aussi solitaire qu'une huître³.

Mais le personnage de l'auteur des *Contes de Noël*, grâce à la visite des trois esprits qui lui font parcourir les scènes de son passé depuis l'enfance, connaît une véritable rédemption et se tourne vers le Bien. Trifulgas ne se voit proposer aucun rachat puisque l'agonisant, c'est lui-même, et le passé n'existe plus pour lui⁴. Le destin de Trifulgas rejoint ainsi ceux des autres méchants de Verne qui connaissent en eux-mêmes une cristallisation du Mal. L'argumentation se déploie avec netteté mais la conclusion qu'elle génère paraît particulièrement déceptive – en particulier en excipit d'un conte de Noël pour les enfants.

Dans cette nouvelle, le temps et l'espace se replient pour conduire Trifulgas au moment et au lieu de sa fin. Le thème du temps, intimement mêlé à celui de la science, structure l'ensemble d'un autre récit fantastique de Jules Verne.

¹ *Ibid.*, p. 499 (6).

² *Ibid.*, p. 493 (3).

³ Charles DICKENS, *Un Chant de Noël* (*A Christmas Carol*, 1843), traduction de Marcelle Sibon, dans *Contes de Noël* (*Christmas Books*), Paris, Gallimard (Folio), 2012, p. 40 (Premier couplet).

⁴ Pourquoi ce détail – précis – du *Codex* du médecin Trifulgas, laissé ouvert à la page 197 et retrouvé près de son double agonisant ? Le *Codex medicamentarius* (Paris, Masson, 1884) propose à cette page 197, un article sur « Le cyanure de zinc » ; cela signifie-t-il que Trifulgas, par son égoïsme et sa dureté de cœur a *empoisonné* sa propre existence ?

5. *Maître Zacharius ou l'orgueil du savant*

Le double est-il une des incarnations du Diable, Lucifer, le porteur de lumière qui éclaire notre part de Mal ? L'Adversaire, celui qui divise ? Où se cache précisément le Mal dans une autre nouvelle surprenante ?

Brouillage des repères historiques

La nouvelle *Maître Zacharius ou L'horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise* [sic] est publiée dans le *Musée des Familles* en avril-mai 1854. Elle sera publiée à nouveau par Hetzel vingt ans plus tard sous le titre *Maître Zacharius*. La première version connaît, pour la publication de 1874, certaines modifications dont nous nous proposons de souligner plus loin les plus significatives¹. Le récit peut être classé dans la catégorie du fantastique pur : apparition d'un phénomène inexplicable scientifiquement et intervention d'un être maléfique. Il harmonise le réalisme de l'espace et un temps approximatif. L'horloger Zacharius vit à Genève, entouré de sa fille Gérande, son apprenti Aubert et sa servante Scholastique. La situation de sa maison sur pilotis est précisée : « une île, jetée entre [les] deux rives [du Rhône] ». L'île est ici l'espace du mystère, de la fragilité, du basculement. La description oriente l'imaginaire vers le surgissement possible du surnaturel :

Le peu d'étendue de l'île avait forcé quelques-unes de ses constructions à se jucher sur des pilotis, engagés pêle-mêle dans les rudes courants du Rhône. Ces gros madriers, noircis par le temps, usés par les eaux, ressemblaient aux pattes d'un crabe immense et produisaient un effet fantastique. Quelques filets jaunis, véritables toiles d'araignée tendues au sein de cette substruction séculaire, s'agitaient dans l'ombre comme s'ils eussent été le feuillage de ces vieux bois de chêne, et le fleuve, s'engouffrant au milieu de cette forêt de pilotis, écumait avec de lugubres mugissements².

Un espace de l'entre-deux d'où peut surgir l'inattendu : « L'espace fantastique a un centre, château hanté ou lieu maudit, d'où paraît rayonner le maléfice³. » La narration tracera plus loin un axe qui reliera la maison de Zacharius au « château » dont parle Louis Vax. Le temps de référence est moins précis : il échappe à la contemporanéité du XIX^e siècle qui accueille la majorité des récits de Verne. Il s'agit d'une époque médiévale indéterminée mais que paraissent borner deux références importantes, l'une technologique, l'autre religieuse et

¹ Lire à ce propos : Olivier DUMAS, *Vingt ans après ou les deux Zacharius*, dans *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 91, 2^e trimestre 1989, pp. 29-35.

² Jules VERNE, *Maître Zacharius*, 1874, Paris, Michel de l'Ormerie, 1978, pp. 465-466 (1).

³ Louis VAX, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p.197.

historique. Zacharius l'horloger est peint comme l'inventeur « de nombreux instruments d'horlogerie¹ », et de l'un d'entre eux en particulier :

Les plus industriels ouvriers de Genève reconnaissent hautement sa supériorité, et c'était un honneur pour cette ville qui le montrait en disant :
« À lui revient la gloire d'avoir inventé l'échappement ! »
En effet, de cette invention [...] date la naissance de la véritable horlogerie².

L'invention de l'horloge mécanique³ s'accompagne de celle d'un système d'échappement qui « daterait d'autour de 1275⁴ ». Ce système mérite d'être rapidement expliqué car il éclaire le rapport intime existant entre Zacharius et le temps mécanique de ses horloges et montres :

Le trait de génie de l'inventeur anonyme de l'échappement est d'avoir transformé un mouvement continu [celui de la chute du poids] en un *mouvement discontinu*, qui fait alterner le blocage puis le déblocage d'une roue dentée [...]. Ainsi le contrepoids descend lentement, comme on descend les marches d'un escalier et [...] le temps ainsi fractionné peut être *comptabilisé et lu*⁵.

L'histoire de Zacharius se déroule-t-elle donc à la fin du XIII^e siècle ? Deux autres détails techniques, qui prennent une certaine importance dans la nouvelle, permettent d'en douter. Zacharius fabrique des *montres* pour sa nombreuse clientèle genevoise ; or, la première montre tambour a été fabriquée en 1510 par un certain Peter Henlein, citoyen de Nuremberg⁶. Les montres de Zacharius sont actionnées par des ressorts et « il semblerait que le ressort moteur, invention majeure qui permet de conserver la source d'énergie dans un barillet [...] existait déjà dès 1430⁷. » Le temps de l'histoire échappe donc à toute référence historique précise et les repères se fondent en une fin d'ère médiévale brumeuse. Une évocation de l'histoire religieuse de Genève « qui n'était pas encore livrée à la sécheresse du calvinisme⁸ » n'apporte guère plus de précision sur les dates mais signale l'importance du spirituel et du fait religieux dans ce récit. *Maître Zacharius* se construit sur l'opposition entre les figures allégoriques du Bien et du Mal qu'incarnent respectivement Gérande et son père, animé lui-même par un être démoniaque, Pittonaccio.

¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, p. 466 (1).

² *Ibid.*

³ C'est-à-dire actionnée par la chute d'un contrepoids, suspendu à une corde enroulée autour d'un axe horizontal, et non plus par l'écoulement de l'eau (horloge à eau).

⁴ Yann MAMBRINI, *Histoires de Temps*, Paris, éditions Ellipses, 2019, p. 251.

⁵ Bernard MELGUEN, *L'Invention du temps*, Rennes, éditions Apogée, 2020, p. 30.

⁶ Yann MAMBRINI, *Histoires de Temps*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ Les principes de la Réforme se développeront dans la ville de Genève à partir de 1535, sous l'influence de Guillaume Farel puis de Jean Calvin.

La volonté de dominer le temps

Zacharius ne vit que par et pour le temps. Son portrait adopte des tournures allégoriques :

Son âge semblait indéchiffrable. Nul des plus vieux de Genève n'eût pu dire depuis combien de temps sa tête maigre et pointue vacillait sur ses épaules [...] Cet homme ne vivait pas. Il oscillait à la façon du balancier de ses horloges¹.

L'échappement, qui permet « d'obtenir une régularité mathématique, en soumettant le mouvement du pendule à une force constante² » devient un principe vital. Un lien consubstantiel et surnaturel unit Zacharius à ses mécanismes et les pannes incompréhensibles qui affectent successivement toutes les horloges et montres de sa fabrication sont assimilées par le personnage à autant d'arrêts cardiaques :

C'est la mort ! [...] c'est la mort !... Que me reste-t-il à vivre, maintenant que j'ai dispersé mon existence par le monde ! car moi, maître Zacharius, je suis bien le créateur de toutes ces montres que j'ai fabriquées ? C'est bien une partie de mon âme que j'ai enfermée dans chacune de ces boîtes de fer, d'argent ou d'or ! Chaque fois que s'arrête une de ces horloges maudites, je sens mon cœur qui cesse de battre, car je les ai réglées sur ses pulsations³ !

Cette absorption du personnage par le cours du temps se réalise dans cette posture réitérée :

Il soulevait un judas pratiqué dans le plancher de son réduit, et là, penché des heures entières, tandis que le Rhône se précipitait avec fracas sous ses yeux, il s'enivrait à ses brumeuses vapeurs⁴.

Zacharius donne ainsi vie à la métaphore du « temps fleuve » illustrée par Marc Aurèle dans ses *Pensées* :

Le temps est comme un fleuve dont le cours rapide entraîne tout ce qui est. Aussitôt qu'une chose a paru, elle est emportée ; une autre qui vient après elle sera emportée à son tour⁵.

Mais la science de l'horloger, son intime communion avec le temps, l'amènent à transcender les principes scientifiques pour remettre en cause un équilibre d'origine divine. Maîtriser le cours du temps, n'est-ce pas prétendre à l'éternité ? La science de l'horloger acquiert, dans l'esprit de Zacharius, les dimensions de la Création et de l'immanence, comme il l'explique à Aubert :

Tu verras que j'ai découvert les secrets de l'existence, les secrets de l'union mystérieuse de l'âme et du corps⁶!
[...]

¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, op. cit., p. 466 (1).

² *Ibid.*, p. 480 (2).

³ *Ibid.*, p. 473 (1).

⁴ *Ibid.*, p. 467 (1). La maison de l'horloger est bâtie sur pilotis.

⁵ MARC AURÈLE ANTONIN, *Pensées*, IV, 43, (172-173 ap. J.C.), traduction de P. Commelin, Paris, Librairie Garnier Frères, 1919, p. 83.

⁶ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, op. cit., p. 477 (2).

Avec les yeux de la science, tu aurais vu le rapport intime qui existe entre l'œuvre de Dieu et la mienne, car c'est sur sa créature que j'ai copié la combinaison des rouages de mes horloges¹.

C'est bien à la puissance divine que prétend Zacharius, à ce qui fonde celle-ci, l'éternité, et son ambition prend la forme de l'*hubris* :

Moi, maître Zacharius, je ne peux pas mourir, car, puisque j'ai réglé le temps, le temps finirait avec moi ! Il retournerait à cet infini dont mon génie a su l'arracher, et il se perdrait irréparablement dans le gouffre du néant ! Non, je ne puis pas plus mourir que le Créateur de cet univers soumis à ses lois ! Je suis devenu son égal, et j'ai partagé sa puissance² !

Pour les autres personnages, comme pour le narrateur, l'orgueil de Zacharius est d'ordre démoniaque : « Il y a du diable là-dessous³ ! » s'écrie Scholastique à propos de la panne des montres et horloges, et le récit souligne la ressemblance du personnage avec « l'ange déchu, se redressant contre le Créateur⁴. » Il est tout entier habité par le Mal de l'orgueil scientifique et les illustrations (choisies en concertation avec Verne ?) de Théophile Schuler campent un Zacharius sinistre dont les deux mèches de cheveux dressées symétriquement, évoquent plus une représentation de Satan que la statue de Moïse par Michel Ange (*Fig. 17*)



Fig. 17 : Maître Zacharius

¹ *Ibid.*, p. 480 (2).

² *Ibid.*, p. 491 (3).

³ *Ibid.*, p. 471 (1).

⁴ *Ibid.*, p. 491 (1).

L'horloger prolonge ainsi la théorie des héros maudits, qui cherchent à dépasser l'humaine condition et aspirent au pouvoir, à la richesse, à l'amour... Ils se nomment Faust¹, Peter Schlemihl², Érasme Spikher³, Melmoth⁴, Raphaël de Valentin⁵... Mais la situation de Zacharius diffère sensiblement de ces incarnations du mythe de Faust : seule une science à l'emprise mystique génère et nourrit sa volonté d'égaliser le Ciel ; c'est avec cette science qu'il signe un pacte et c'est librement qu'il refuse et défie Dieu, sans que Pittonaccio lui ait proposé aucun pacte. L'argumentation de la nouvelle repose sur la mise en tension de deux espaces. C'est celui du défi, celui d'une science liée à un temps humain que Zacharius voudrait muer en éternité, un temps dont il s'enivre, penché sur le cours du Rhône. Le vieil horloger, dont la « figure, sèche et cadavérique, affectait des teintes sombres⁶ » dort et travaille dans « une sorte de cave, située presque au ras du fleuve et dont le plancher reposait sur les pilotis mêmes⁷. » Au contraire, sa fille Gérande manifeste la proximité de l'espace spirituel et son regard s'élève vers le Ciel :

Gérande habitait la plus belle chambre de la vieille maison, d'où, par une étroite fenêtre, son regard allait mélancoliquement se reposer sur les cimes neigeuses du Jura⁸.

L'espace spirituel du Bien

Ce personnage féminin qui « vivait d'une existence mystique⁹ » est la figuration de la foi religieuse, et plus précisément de la foi catholique. Son portrait, qui n'est pas sans rappeler celui de Miss Herbey dans *Le Chancellor*¹⁰, révèle une esthétique hagiographique qui forme une antithèse avec celui de son père :

Gérande avait dix-huit ans. L'ovale de son visage rappelait celui des naïves madones que la vénération suspend encore au coin des rues des vieilles cités de Bretagne. Ses yeux respiraient une simplicité infinie. On l'aimait, comme la plus suave réalisation du rêve d'un poète. Ses vêtements affectaient des couleurs peu voyantes, et le linge blanc qui se plissait sur ses épaules avait cette teinte et cette senteur particulières au linge d'Église¹¹.

¹ Christopher MARLOWE, *La Tragique Histoire du Dr Faust (The Tragical History of D. Faustus, 1589)* & Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust, Eine Tragödie, 1808 (Faust)*.

² Adelbert von CHAMISSO, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl, (Peter Schlemihls Wundersame Geschichte, 1814)*.

³ Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre, Abenteuer des Silvesternacht, 1814, dans Contes, op. cit.*

⁴ Charles Robert MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant (Melmoth the Wanderer, 1820)*. Le héros éponyme transmettra les pouvoirs asservissants du pacte à des personnages d'une bien moindre stature dans *Melmoth réconcilié* (1835) d'Honoré de BALZAC.

⁵ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin, 1831*.

⁶ Jules VERNE, *Maître Zacharius, op. cit.*, p. 466 (1).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 465 (1).

¹⁰ Voir *supra*, III, 2, 4, *L'exception du Chancellor*

¹¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius, op. cit.*, p. 469 (1).

Le motif de l'idylle est inévitable dans cette nouvelle, où figurent la belle Gérande et le jeune apprenti horloger Aubert ; mais, comme le souligne Olivier Dumas dans sa comparaison très précise des deux versions du récit – celle de 1854 et celle de 1874 –, les signes évoquant l'amour des deux jeunes gens dans la première version, et, en particulier, l'usage du substantif « fiancé(s) », ont été soit supprimés, soit atténués¹. On ne peut raisonnablement penser à une volonté de censure pudibonde, les rapports de Gérande et de son « fiancé » se résumant souvent « aux innocents sourires qu'elle laissait surprendre au jeune ouvrier² ». Verne a, plus probablement, voulu simplifier l'écriture d'une nouvelle de vingt ans d'âge, comme il l'écrit à Hetzel :

J'ai envoyé ce matin Maître Zacharius à Simon³, avec un mot. J'ai passé 10 heures là-dessus. Quel style, et quelle amphigourie [sic] souvent. J'ai tenu à ce que ce fût écrit aussi bien que je pouvais⁴.

L'amour des deux jeunes gens devient donc un arrière-plan estompé et la figure de la sainte aux prises avec le Mal de l'orgueil qui ronge son père laisse dans l'ombre celle de la fiancée rougissante. Il s'agit pour elle de soigner son père que la maladie figeant ses horloges et montres plonge dans la dépression. Elle fait donc d'abord appel à des explications rationnelles, « Ce fait me semble naturel. Tout est borné sur terre et l'infini ne peut sortir de la main des hommes⁵. » Puis à la religion : « Croyez-vous, [...], que l'on puisse Prier Dieu de rendre la vie aux montres de mon père⁶ ? » ; « Mais ce serait donc un métier réprouvé du Ciel que le métier de mon père⁷ ? ». Comme le « Bon ange » qui, malgré la présence du « Mauvais ange » essaie plusieurs fois d'arracher le Faust de Marlowe au pacte signé avec Méphistophélès⁸, Gérande,

dans le double but de ramener son père à Dieu et au monde, [...] résolut d'appeler la religion à son secours. Elle pensa que le catholicisme pourrait rendre quelque vitalité à cette âme mourante ; mais ces dogmes de foi et d'humilité avaient à combattre dans l'âme de Maître Zacharius un insurmontable orgueil, et ils se heurtaient contre cette fierté de la science qui rapporte tout à elle, sans remonter à la source infinie d'où découlent les premiers principes⁹.

¹ Olivier DUMAS, *Vingt ans après ou les deux Zacharius*, dans Bulletin de la Société Jules Verne N°91, *op. cit.*

² Extrait de la première version cité par Olivier DUMAS, *Vingt ans après ou les deux Zacharius*, dans Bulletin de la Société Jules Verne N°91, *op. cit.*, p. 31.

³ Le chef de fabrication d'Hetzel.

⁴ Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* Tome 1 (1863–1874), *op. cit.*, lettre Verne-Hetzel du 4 avril 1874, p. 240. Le remaniement du texte a-t-il été conseillé par Hetzel ? Verne lui a fait parvenir la nouvelle de 1854 plus d'un mois auparavant et l'éditeur a eu tout le temps de la lire.

⁵ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, p. 471 (1).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 474 (1).

⁸ Christopher MARLOWE, *La Tragique Histoire du Dr Faust (The Tragical History of D. Faustus, 1589)* traduction de F.C. Danchin, Paris, « Les Belles Lettres », 1988.

⁹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, pp. 496-497 (4).

L'extrait condense les termes du combat entre le Mal d'une science sans inspiration spirituelle et le Bien fondé sur la foi religieuse, plus précisément la foi *catholique*. La jeune fille entraîne donc son père à la grand-messe de la cathédrale Saint-Pierre. La scène qui s'y déroule est totalement remaniée, dans son issue, de la version de 1854 à celle de 1874 ; une conversion – même fragile – fait place à un défi orgueilleux et satanique, une sorte d'apostasie. Lisons la version originale :

Mais au moment où la clochette annonça le miracle de la transsubstantiation, cet homme fut violemment arraché hors de sa vie matérielle, et se courba sous une force invincible, lorsque le prêtre éleva l'hostie divinisée.

[...] L'horloge de Saint-Pierre sonna la demie de onze heures ; Maître Zacharius se retourna avec un triste sourire vers ce vieux clocher qui parlait encore si bien ; le cadran intérieur parut le regarder fixement ; l'aiguille tressaillit d'aise ; un immense espoir revint au cœur de Zacharius, et il lui sembla que la grâce versait sur lui ses mystérieuses influences ; il s'agenouilla, et certainement il pria ; des pleurs inondèrent ses paupières endurcies, quand il vit sa pieuse enfant se diriger vers la Sainte-Table avec l'attitude inclinée d'un ange, et retourner vers lui toute resplendissante de ces félicités intérieures ; il ne put s'empêcher de serrer Gérard sur son cœur, de la baiser au front, et ce baiser fut pour lui comme une communion sainte. Cette scène ne fut aperçue que des anges du ciel¹.

Une longue hypotypose irriguée par le champ lexical du spirituel, une *ēlātō*, une élévation de l'âme, qui pourrait laisser espérer la victoire du Bien. Deux influences se sont peut-être conjuguées pour aboutir à cette écriture digne des manuels d'instruction religieuse. D'une part, le *Musée des Familles* relevait d'un courant de pensée catholique, comme le souligne Jean-Louis Mongin :

Quant à la religion, elle restera de tout temps l'un des fondamentaux du journal, mais elle n'y sera jamais surabondante, et ne fera plutôt que transparaître continûment au fil des articles, des pages et des volumes².

En 1854, sous l'égide du rédacteur en chef Pitre-Chevalier (1812-1863), le journal poursuit la publication de nouvelles « morales ».

D'autre part, le jeune Jules Verne de 1854, installé à Paris, restait en contact épistolaire avec ses parents nantais, dont le très catholique avoué Pierre Verne. Le père envoyait des aides financières au fils qui n'avait pas désiré, en 1852, reprendre la charge d'avoué et à qui ne suffisaient pas les revenus tirés de la publication de ses nouvelles, les représentations de ses pièces de théâtre et ses fonctions de secrétaire du directeur du Théâtre lyrique. Il est certain que Pierre Verne lisait les textes de son fils³ et la scène d'une rédemption – même provisoire – de

¹ Extrait de la première version cité par Olivier DUMAS, *Vingt ans après ou les deux Zacharius*, dans Bulletin de la Société Jules Verne N°91, *op. cit.*, p. 33.

² Jean-Louis MONGIN, *Jules Verne et le Musée des Familles*, Amiens, AARP – Centre Rocambole & Encrage Édition, 2013, p. 27.

³ Jules Verne consultait fréquemment son père sur ses pièces et nouvelles : par exemple dans une lettre de fin 1854 à propos de son opéra-comique en un acte, *Les Compagnons de la Marjolaine* (Lettre citée par Olivier DUMAS, *Jules Verne, op. cit.*, p. 367) ou de celle du 10 (?) juin 1854 (*Ibid.*, p. 357), dans laquelle le jeune écrivain évoque un poème envoyé à sa sœur Marie pour sa première communion : « Je trouve très bonnes les modifications

Zacharius ne pouvait que le satisfaire¹. Vingt ans plus tard, Pierre Verne est mort depuis trois ans² et, lors du remaniement de la nouvelle, la scène de la cathédrale est remplacée par son inverse, un sacrilège auquel fera écho celui de Wilhelm Storitz. La conversion fait place au défi et l'incarnation du Mal se manifeste jusque dans les réactions des fidèles et la vision du cadran de l'horloge :

Ce fut presque avec un sentiment d'effroi que les fidèles de Saint-Pierre l'aperçurent franchissant le seuil de l'église, et ils affectèrent même de se retirer à son approche.

Les chants de la grand-messe retentissaient déjà. Gérande se dirigea vers son banc accoutumé et s'y agenouilla dans le recueillement le plus profond. Maître Zacharius demeura près d'elle, debout.

Les cérémonies de la messe se déroulèrent avec la solennité majestueuse de ces époques de croyance, mais le vieillard ne croyait pas. Il n'implora pas la pitié du Ciel [...]. Cet orgueilleux vieillard demeurait immobile, insensible et muet comme une statue de pierre ; et même, au moment solennel où la clochette annonça le miracle de la transsubstantiation, il ne se courba pas, et il regarda en face l'hostie divinisée que le prêtre élevait au-dessus des fidèles.

[...]

À cet instant, l'horloge de Saint-Pierre sonna la demie de onze heures. Maître Zacharius se retourna avec vivacité vers ce vieux clocher qui parlait encore, Il lui sembla que le cadran intérieur le regardait fixement, que les chiffres des heures brillaient comme s'ils eussent été gravés en traits de feu, et que les aiguilles dardaient une étincelle électrique par leurs pointes aiguës³.

La posture adoptée par Zacharius à l'église est celle de l'ange révolté. Son refus du divin procède de sa volonté de maîtriser le temps par l'invention d'un « échappement » pour *échapper* au temps borné de l'humain. L'horloger fabrique des *montres* et la parenté étymologique de ce substantif avec *monstre*, est significative⁴ : « monstrum », l'étymon

apportées aux vers de Marie [...]. Il est très vrai que la pensée de la dernière strophe a été prise dans *Maître Zacharius*. »

Quelle est cette « dernière strophe du poème (« A ma petite sœur Marie le jour de sa première communion ») ?

« Pendant ce jour divin où le Seigneur réside
Dans le cœur d'une enfant, son vivant ostensor,
Que n'ai-je pu baiser ton front pur et candide
Moi qui voulais t'entendre et qui voulais te voir !
Car la grâce devait te faire rayonnante !
Et par le cœur il eût presque communié,
Celui qui d'un baiser, chère communicante,
Eût alors effleuré ton front sanctifié. »

(Jules VERNE, *Textes oubliés* (1849-1903), Paris, Union Générale d'Éditions - 10/18 - pp. 21-22.)

Le mysticisme exprimé par cette strophe croise, il est vrai, celui que le texte de la nouvelle attribue au personnage de Gérande.

¹ Le catholicisme de Pierre Verne se manifestera lorsque, en 1868, il déclinera la proposition d'Hetzel de prendre une part dans le capital de la société de l'éditeur ; comme l'explique son fils : « C'est un homme extrêmement pieux, et absolument catholique [...]. Or, vos livres ne sont point des livres catholiques, chrétiens, je ne dis pas non, et encore, vous en avez, et des meilleurs dont le succès est énorme, qui n'ont rien de commun avec le catholicisme. » (Olivier DUMAS, Piero GONDOLO della RIVA, Volker DEHS, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* Tome 1 (1863-1874), *op. cit.*, lettre Verne-Hetzel du 3 juin 1868, p. 83.)

² Le 3 novembre 1871.

³ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, p. 499 (4).

⁴ « Monstre » est dérivé de *monstrum* ; « montre » est un « dérivé régressif » de *montrer*, lui-même dérivé de *monstrare*, dont l'étymon est *monstrum*. (œ (direction), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*)

commun, était « un terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer¹. » Zacharius refuse un temps d'origine divine, initié dès la Genèse et l'arrêt inexorable, *monstrueux*, des montres et horloges signifie que la seule éternité à laquelle puisse prétendre le maître horloger sacrilège est celle de la mort : « Où suis-je ? [...] Dans l'éternité !... Le temps est fini... les heures ne sonnent plus... les aiguilles s'arrêtent² ! » La science, pour Zacharius, est un moyen de

dépasser les limites de l'humanité et [...] entrer en contact avec *l'Être* infini, Dieu, la Nature ou quelque autre nom qu'on lui donne, qui est la source et le modèle de la vie universelle³.

Cette ambition a pour résultat l'anéantissement de sa propre personnalité et le reniement de sa fille, qui incarne la foi, à l'image du chimiste Balthazar Claës, le héros de Balzac dans *La Recherche de l'Absolu*, « ...*l'Absolu* ! Une substance commune à toutes les créatures, modifiée par une force unique⁴ », à qui son épouse reproche son orgueil fou, assimilant la science au Mal :

En seras-tu plus heureux ? cria-t-elle avec désespoir. Maudite Science, maudit démon ! tu oublies, Claës, que tu commets le péché d'orgueil dont fut coupable Satan. Tu entreprends sur Dieu⁵.

Échec et damnation

Existe-t-il un pacte démoniaque dans Zacharius ? Le pacte est conclu avec une foi scientifique, une entreprise hors de l'humain avec lesquelles le personnage se confond totalement. Le savant, qu'il soit horloger ou chimiste fait le choix libre de rivaliser avec la Création.

L'homme en proie à la tentation doit faire son choix non point entre bien et mal, mais entre Dieu et l'Adversaire. Choisir le Mal, c'est refuser Quelqu'un, c'est se détourner de Dieu, c'est apostasier déjà⁶.

Mais nul Méphistophélès ne vient tenter Zacharius qui possède, dès l'incipit, le savoir scientifique et prétend avoir découvert le secret du temps ; l'Adversaire, c'est *lui-même*. En ce cas, quel peut être le statut, dans l'imaginaire fantastique de la nouvelle, de cet être, Pittonaccio, qui apparaît un jour et exige, pour que les horloges et montres du vieil horloger marchent à nouveau, que celui-ci lui accorde la main de Gérande ? Ce « petit vieillard » figure un démon

¹ *Ibid.*, p. 1357.

² Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, p. 504 (5).

³ André DABEZIES, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, « Collection U2 », 1972, p. 96.

⁴ Honoré de BALZAC, *La Recherche de l'Absolu* (1834), Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶ André DABEZIES, *Le Mythe de Faust*, *op. cit.*, p. 308.

très crédible et les divers éléments de son portrait qu'unit le champ lexical de l'horloge, font signe au registre fantastique :

Quel âge avait cet être singulier ? Personne n'eût pu le dire ! On devinait qu'il devait exister depuis un grand nombre de siècles, mais voilà tout. Sa grosse tête écrasée reposait sur des épaules dont la largeur égalait la hauteur de son corps, qui ne dépassait pas trois pieds. Ce personnage eût fait bonne figure sur un support de pendule, car le cadran se fût naturellement placé sur sa face, et le balancier aurait oscillé à son aise dans sa poitrine. On eût volontiers pris son nez pour le style d'un cadran solaire, tant il était mince et aigu ; ses dents, écartées et à surface épicycloïde, ressemblaient aux engrenages d'une roue et grinçaient entre ses lèvres ; sa voix avait le son métallique d'un timbre, et l'on pouvait entendre son cœur battre comme le tic-tac d'une horloge. Ce petit homme, dont les bras se mouvaient à la manière des aiguilles sur un cadran, marchait par saccades, sans se retourner jamais. Le suivait-on, on trouvait qu'il faisait une lieue par heure, sans se retourner jamais¹.

Pittonaccio ne rappelle en aucune façon « l'homme en gris » qui achète l'ombre du Peter Schlemihl de Chamisso, ni les incarnations féminines du Diable, la maléfique – et magnifique – Giuletta qui vole le reflet d'Erasme Spikher² ou la tendre Biondetta de Cazotte, amoureuse et néanmoins Diable³. Il peut avoir été inspiré à Verne par « Pitichinaccio », un personnage qui accompagne le Signor Pascale Capuzzi, dans le conte d'Hoffmann, *Signor Formica* : « un pauvre eunuque, une espèce de nain contrefait, et qu'on appelle dans Rome Pitichinaccio⁴. » ; « un petit monstre hideux, aux yeux caves, aux joues blafardes et pendantes⁵ ». Le « monstre » de Jules Verne fait entendre « un effroyable rire⁶ » à l'instar des nombreuses incarnations littéraires du démon ; il jure « par le pied fourchu du diable⁷ » ou « par Belzébuth⁸ » mais ne possède pas d'autonomie par rapport à Zacharius, ni au temps. Se désignant comme celui « qui [est] chargé de régler le soleil⁹ », il apparaît, non comme un ange déchu mais comme une émanation vivante de l'orgueil scientifique du vieil horloger. Le « pacte » qu'il propose n'implique pas le don de son âme par Zacharius mais celui de sa fille Gérande.

Belzébuth avait moins de droits que vous de se comparer à Dieu ! Il ne faut pas que votre gloire périclite ! Aussi, votre serviteur veut-il vous donner le moyen de dompter ces montres rebelles.

– Quel est-il ? quel est-il ? s'écria maître Zacharius.

– Vous le saurez le lendemain du jour où vous m'aurez accordé la main de votre fille¹⁰.

¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, pp. 485-486 (3).

² Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*, *op. cit.*

³ Jacques CAZOTTE, *Le Diable amoureux* (1772), Paris, Camille Bloch, 1921.

⁴ Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Signor Formica* (1821), dans *Contes fantastiques*, T.2, traduction d'Henri Egmont, Paris, Editions Béthune & Plon, 1836, p. 36.

⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁶ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, *op. cit.*, p. 508 (5).

⁷ *Ibid.*, p. 488 (3).

⁸ *Ibid.*, p. 489 (3).

⁹ *Ibid.*, p. 487 (3).

¹⁰ *Ibid.*, p. 491 (3).

Cela n'attribue pas à la jeune fille une valeur de monnaie sexuelle du pacte ; elle est surdéterminée par sa foi catholique et l'accession à l'infini du temps, à l'immortalité ne peut être obtenue par Zacharius qu'en échange de l'amputation de la part spirituelle de son être, sa propre fille. C'est donc la dernière marche conduisant à l'apostasie, la précédente ayant été franchie lors de la grand-messe de la cathédrale.

La volonté de Zacharius de retrouver la maîtrise du temps doit aboutir à un combat dans le domaine du Mal, le château d'Andernatt où règne Pittonaccio. Là se trouve un objet qui peut conjurer la malédiction.

Là ! dit-il, là !... Cette vieille horloge de fer, vendue à ce Pittonaccio ! C'est la seule qui ne m'ait pas encore été rapportée ! Elle existe, elle marche ! elle vit toujours ! Ah ! je la veux ! je la retrouverai ! je la soignerai si bien que la mort n'aura plus prise sur moi¹.

Zacharius *est* horloge et l'horloge de fer lui est humaine : « Machine palpitante, elle simule la vie et matérialise l'angoisse humaine face à l'écoulement du temps² » Mais retrouver l'horloge, c'est, pour l'horloger, *remonter* le temps, inverser les aiguilles et retrouver la foi. Cette horloge, en effet, est la métaphore du culte catholique, la matérialisation du temps religieux :

Ce chef d'œuvre sans égal représentait une vieille église romane, avec ses contreforts en fer forgé et son lourd clocher, où se trouvait une sonnerie complète pour l'antienne du jour, l'angélus, la messe, les vêpres, complies et salut. Au-dessus de la porte de l'église, qui s'ouvrait à l'heure des offices, était creusée une rosace, au centre de laquelle se mouvaient deux aiguilles, et dont l'archivolte reproduisait les douzes heures du cadran sculptées en relief. Entre la porte et la rosace, [...], une maxime relative à l'emploi de chaque instant de la journée apparaissait dans un cadre de cuivre. Maître Zacharius avait autrefois réglé cette succession de devises avec une sollicitude toute chrétienne ; les heures de prière, de travail, de repas, de récréation et de repos se suivaient selon la discipline religieuse, et devaient infailliblement faire le salut d'un observateur scrupuleux de leurs recommandations³.

Zacharius va donc entreprendre un voyage vers le château d'Andertnatt pour retrouver son horloge ; Gérande, Aubert et Scholastique le suivent. Le récit de leur périple, « au milieu de ces horribles solitudes [...] au plus profond des gorges de ces Dents-du-Midi qui mordent le ciel de leurs pics aigus⁴ », convoque les topoï du roman gothique : ils passent la nuit dans un ermitage dont l'ermite se joint à eux et le château d'Andernatt, ruiné, dont une seule salle, « immense, mieux conservée que les autres⁵ » est prête à accueillir la catharsis, le combat ultime

¹ *Ibid.*, p. 500 (4).

² Alain FROIDEFOND, *Voyages au centre de l'horloge, essai sur un texte-genèse de Jules Verne « Maître Zacharius »*, Paris, Lettres modernes, 1988, p. 18.

³ Jules VERNE, *Maître Zacharius, op. cit.*, p. 508 (5).

⁴ *Ibid.*, p. 506 (5).

⁵ *Ibid.*, p. 507 (5). Dans *Inès de las Sierras* de Nodier, le château de Ghismondo, en ruine et difficile d'accès, ne comporte qu'une seule salle propre à servir de décor à l'« apparition » d'Inès : « Cette pièce immense était en effet mieux conservée que le reste. Le fond seulement recevait la lumière de deux croisées très étroites, que la faveur de leur disposition avait préservées des dégradations communes à tout le bâtiment. » (Charles NODIER, *Inès de las Sierras*, Paris, Librairie de Dumont, 1837, p. 115.)

du Bien contre le Mal. Les termes du pacte sont à nouveau précisés par Pittonaccio : l'abjuration de la religion, en la personne de Gérande contre « l'âme » de Zacharius, matérialisée par l'horloge de fer.

Là, dans cette horloge, la dernière qui marche encore de toutes celles qui sont sorties de mes mains, là est renfermée ma vie, et cet homme m'a dit : « Quand j'aurai ta fille, cette horloge t'appartiendra. » Et cet homme ne veut pas la remonter ! Il peut la briser et me précipiter dans le néant¹ !

Cette confusion de la science et de la vie, ce que l'horloger nomme « le principe de [son] existence² » entre donc un conflit avec la foi religieuse ; donner Gérande signifie refuser la foi pour la science. Gérande se soumet à la volonté paternelle et l'horloge-âme, en sonnant les heures, sonne la victoire du Mal et n'affiche plus « les orthodoxes devises de l'horloger catholique ! Il fallait que le souffle de Satan eût passé par là³. » A la place se lit une inversion blasphématoire des préceptes de la Genèse :

*Il faut manger les fruits de l'arbre de science⁴.
L'homme peut devenir l'égal de Dieu⁵.
L'homme doit être l'esclave de la science, et pour elle sacrifier parents et famille⁶.*

Mais Jules Verne, pour ce conte qui peint l'affrontement d'un Mal scientifique et du Bien spirituel – et, plus précisément, catholique – doit choisir la victoire de ce dernier. A minuit, l'horloge éclate et Zacharius meurt en tentant de se saisir de son « âme », le ressort. Sa mort coïncide avec la disparition « sous terre » de Pittonaccio, qui s'empare du ressort et l'emporte. Ce dénouement met en scène les différentes incarnations : le ressort-âme qui saute « à travers la salle avec mille contorsions fantastiques⁷ », l'horloge qui était l'expression de la science damnatrice et devient celle du spirituel : à minuit doit être signé l'acte de mariage avec Pittonaccio :

L'ermite étendit la main vers la vieille horloge... et minuit ne sonna pas.
Maître Zacharius poussa alors un cri qui dut être entendu de l'enfer, lorsque ces mots apparurent :

Qui tentera de se faire l'égal de Dieu sera damné pour l'éternité⁸ !

La damnation de Zacharius le conduit à rejoindre tous les personnages que leur orgueil a poussé « à se risquer plus haut qu'il n'est permis sur terre⁹ », mais le Mal ne s'empare pas de

¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, op. cit., p. 509 (5).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 510 (5).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 510 (5).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 512 (5).

⁸ *Ibid.*

⁹ Christopher MARLOWE, *La tragique histoire du Dr Faust*, (*The Tragical History of D. Faustus*), op. cit., Sc. XVII, p. 119.

Gérarde et la foi est sauve. L'horloger genevois est mort, sa fille et son apprenti « s'efforcèrent de racheter par la prière l'âme du réprouvé de la science¹. » Réprouvé pour avoir cru déceler dans ses mécanismes le principe même de la vie.

Les personnages, le cadre spatio-temporel de cette nouvelle, publiée une première fois en 1854, contrastent sensiblement avec ceux des romans publiés à l'époque de sa réédition, en 1874. Le surnaturel aux teintes crépusculaires de *Maître Zacharius* et le décor gothique du château d'Andernatt, n'appartiennent-ils pas à une autre dimension de l'imaginaire littéraire que les savanes de l'Afrique australe (*Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*) ? Et pourtant... l'horloge de fer de Zacharius « éclate » à la fin de la nouvelle, de même qu'éclate la guerre de Crimée, à la fin de l'expédition anglo-russe chargée de mesurer un arc de méridien. L'ambition humaine – ici, mesurer la Terre – ne se heurte-t-elle pas au Mal démoniaque d'une violence guerrière sans cesse renaissante ? Zacharius « s'enivrait [aux] brumeuses vapeurs² » du fleuve-temps mais Phileas Fogg, attendant Passepartout, « regardait marcher l'aiguille de la pendule, – appareil compliqué qui indiquait les heures, les minutes, les secondes, les jours, les quantième³ et l'année³. » Fogg aussi veut s'approprier le temps, s'en faire un outil, substituer le temps de l'ère industrielle et financière, celui du train et des navires à vapeur, au temps- obstacle des distances et des éléments humains et naturels. À la fin de son tour du monde, le gentleman anglais croira – à tort – avoir perdu son pari. Il l'a gagné mais sa carapace d'« homme devenu horloge⁴ » éclate sous le choc du sentiment amoureux qu'il partage avec Miss Aouda.

Zacharius « est déchu pour s'être engagé dans une lutte prométhéenne : échapper à la condition humaine⁵. » Mais Prométhée, le *prévoyant*, entendait agir pour l'humanité naissante, les *Éphémères*, alors que l'horloger en vient à nier le divin pour accéder à une forme de divinité, l'éternité du temps. En ce sens, la nouvelle ne peut être assimilée à des « œuvres de jeunesse oubliées et rééditées pour boucher un trou⁶ » ; le destin tragique de l'horloger genevois éclaire celui d'autres figures verniennes majeures qui, transcendant la classification en bons et méchants, convoquent une lecture à la lumière des mythes.

¹ Jules VERNE, *Maître Zacharius*, op. cit., p. 512 (5).

² *Ibid.*, p. 467 (1).

³ *Id.*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 4 (1).

⁴ François RAYMOND, *L'Homme et l'horloge*, dans Cahier de l'HERNE numéro 25, Jules VERNE, pp. 141-151, Paris, Éditions de l'Herne, 1974.

⁵ Alain FROIDEFOND, *Voyages au centre de l'horloge*, op. cit., p. 21.

⁶ *Ibid.*, p.39.

Chapitre 2

L'éclairage des mythes : personnages d'exception

Trois personnages majeurs de la galerie des héros verniens n'ont pas été inscrits dans notre enquête sur les types romanesques verniens du Bien¹ ; pour autant, comment classer – même au premier rang – Hatteras, Nemo et Robur dans la cohorte massive des « méchants » ? En effet, de la part de ces trois personnages, pas de trahison, de complot, de cupidité, de chantage, d'agression envers un héros et moins encore de tentative de s'approprier sa fiancée. Aucun n'exprime non plus cette haine raciale et belliciste qui anime à elle seule Herr Schultze et à laquelle ne peut être comparé le nationalisme britannique d'Hatteras. Ils ne sont pas non plus sculptés comme des défenseurs du Bien qui partent à la recherche de disparus, comme Glenarvan, protègent le faible, comme le Kaw-Djer, se sacrifient pour la défense de la patrie, tel Strogoff, ou luttent pour le triomphe de la justice, à l'image de Sandorf... La majorité des personnages verniens, comme ceux du romanesque en général,

se conforment à la structure dialectique du genre, ce qui signifie que la complexité et la subtilité n'y sont pas dans l'ensemble particulièrement appréciées. Les personnages sont favorables à la quête ou s'opposent à elle. S'ils la favorisent, leurs traits sont idéalisés dans le sens de la beauté et de la pureté ; s'ils s'y opposent, ils font figure de méchants ou de lâches².

Au-delà de cette dichotomie, les contours des silhouettes d'Hatteras, Nemo et Robur se détachent nettement de la foule du personnel romanesque vernien, non seulement parce qu'ils s'emparent d'espaces jusqu'alors inconnus, mais aussi parce que leur destinée exceptionnelle révèle la marque de grands mythes. Mais pour chacun de ces êtres supérieurs, « Loin d'être une force mue par quelque fatalité, c'est toujours un défi personnel qui le lance hors de la vie commune³. » Ayant choisi d'évoluer hors de l'humanité, la fable de ces trois héros entre alors en tension avec les règles écrites ou non qui partagent les territoires du Bien et du Mal.

Les œuvres où ils apparaissent furent publiées de 1864 à 1904 : *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1864) relate l'expédition entreprise par le héros éponyme à la découverte du pôle Nord, encore inexploré. Le capitaine Nemo est le héros de *Vingt mille lieues sous les*

¹ Cf. deuxième partie, premier chapitre.

² Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, 1957, (trad. Guy Durand), Paris, Gallimard, 1969, p. 238.

³ Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne et ses héros : Une leçon d'abîmes*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 15.

mers (1869) dont le narrateur interne est le professeur Aronnax, recueilli et gardé à bord du *Nautilus* avec ses deux compagnons ; on retrouve le capitaine Nemo des années plus tard, mourant, dans *L'Île mystérieuse* (1874). Robur, ingénieur et capitaine du précurseur de l'hélicoptère, l'*Albatros*, dans *Robur-le-conquérant* (1886), réapparaît dans *Maître du Monde* (1904). Les destinées de ces trois personnages, contrairement à celles des héros positifs, ne sont pas peintes selon les nuances du triomphe, de la reconnaissance et de la paix ; le Bien ne leur est pourtant pas étranger mais est voilé par le souffle d'un orgueil qui détermine leur fin.

1. Aux limites de la réalité

La première rencontre du lecteur avec ces héros vise à créer un effet de relief : ils se détachent nettement de la foule de l'humanité commune. Leur première apparition adopte les formes du surgissement théâtral, des coulisses à l'avant-scène : Hatteras sur la dunette du *Forward*, signalé par ses ordres clamés, Nemo pénétrant dans la cabine des trois naufragés, Robur à la tribune du Weldon-Institute.

Des héros « sculptés »

Hatteras passe de l'humain au surhumain et, tel Ulysse quittant ses haillons pour se dresser face aux prétendants, abandonne, quand il lui faut apparaître aux yeux de son équipage sous sa véritable identité, le déguisement du matelot Garry qu'il avait adopté : « un garçon de trente-cinq ans, à figure énergique, mais un peu pâle et triste¹. » Le portrait dévoilé d'Hatteras est fondé sur une physiologie presque minérale d'où les courbes sont absentes :

il possédait la constitution vigoureuse des hommes maigres et sanguins : une figure énergique, à lignes géométriquement arrêtées, un front élevé et perpendiculaire au plan des yeux, ceux-ci beaux, mais froid, des lèvres minces dessinant une bouche avare de paroles, une taille moyenne, des membres solidement articulés et mus par des muscles de fer formaient l'ensemble d'un homme doué d'un tempérament à toute épreuve².

Le portrait du capitaine Nemo souligne l'imprécision de l'âge – le capitaine du *Nautilus* est-il hors du temps humain ? – et la puissance du regard ; le héros est surdéterminé :

¹ Jules VERNE, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 39 (I, 5).

² *Ibid.*, p. 96 (I, 12).

« confiance en lui », « froide assurance », « tranquillité du sang », « énergie », « courage », « expansion vitale », « indiscutable franchise¹ »

Ce personnage avait-il trente-cinq ou cinquante ans, je n'aurais pu le préciser. Sa taille était haute, son front large, son nez droit, sa bouche nettement dessinée, ses dents magnifiques, [...]. Détail particulier, ses yeux, un peu écartés l'un de l'autre, pouvaient embrasser simultanément près d'un quart de l'horizon. [...] Quel regard ! comme il grossissait les objets rapetissés par l'éloignement ! comme il vous pénétrait jusqu'à l'âme ! comme il perçait ces nappes liquides, si opaques à nos yeux, et comme il lisait au plus profond des mers !...²

L'hyperbole transforme ici le personnage humain en un être fantastique issu de la mer. Quant à Robur, il nous est décrit deux fois ; d'abord lors de son apparition tonitruante au Weldon-Institute, au cours de laquelle il prend la défense du *Plus lourd que l'air*, là encore, la géométrie organise la description :

Une taille moyenne, avec une carrure géométrique – ce que serait un trapèze régulier, dont le plus grand des côtés parallèles était formé par la ligne des épaules. Sur cette ligne, rattachée par un cou robuste, une énorme tête sphéroïdale. À quelle tête d'animal eût-elle ressemblé pour donner raison aux théories de l'Analogie passionnelle ? À celle d'un taureau, mais un taureau à face intelligente. Des yeux que la moindre contrariété devait porter à l'incandescence, et, au-dessus, une contraction permanente du muscle sourcilier, signe d'extrême énergie³.

Dix-huit ans plus tard, dans *Maître du Monde*, le portrait de ce personnage, devenu capitaine de l'*Épouvante*, est un résumé du précédent. Remarquons la récurrence du motif du *regard* dont l'intensité hiératique rappelle celle des statues antiques aux yeux incrustés⁴. Les héros sont également surnommés : Hatteras qui « portait haut la fierté anglaise⁵ » porte le nom d'un cap de la côte de Caroline du Nord, nous avons déjà parlé du nom adopté par le maître du *Nautilus*, en référence au roi d'Ithaque, autre navigateur de l'errance ; quant à Robur, c'est « la force » revendiquant fièrement le qualificatif de « Conquérant » que lui attribuent ironiquement les membres du Weldon Institute. À bord de l'*Épouvante*, son automobile/bateau/sous-marin/orthoptère⁶, il deviendra le « Maître du Monde ».

L'inexplicable et le mythe

La « surhumanité » des héros s'impose aux autres personnages par l'image qu'en perçoivent ces derniers... et le lecteur. Comme les divinités mythiques de l'Antiquité, ils sont les êtres de la métamorphose, de la disparition, du surgissement, de l'énigme. L'entrée en scène

¹ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 67 (I, 8).

² *Ibid.*, pp. 68-69 (I, 8).

³ *Id.*, *Robur-le-Conquérant*, *op. cit.*, pp. 31-32 (3).

⁴ Nous pensons notamment à la statue de l'aurige en bronze (musée archéologique de Delphes), à la tête de bronze de l'empereur Auguste retrouvée à Méroé, aux guerriers en bronze de Riace (musée national de Reggio de Calabre) ou au buste de Brutus Capitolin (musée du Capitole, Rome).

⁵ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 96 (I, 12).

⁶ C'est ainsi que sont désignés, dans le roman, les appareils volants plus lourds que l'air propulsés par des battements d'ailes articulées.

du héros est précédée par des apparitions thériomorphes. Hatteras ne figure pas à bord de son navire, le *Forward*, lorsque celui-ci appareille pour les régions arctiques ; il transmet mystérieusement ses ordres par des messages qu'un grand chien danois communique au second du navire, Shandon : « L'animal paraissait hargneux, fuyard, même un peu sinistre, avec un singulier regard¹. » Il n'en faut pas plus pour que des membres de l'équipage identifient l'animal comme le véritable capitaine, le « dog-captain ». Hatteras, quittant l'apparence du matelot Garry, surgit sur le pont, en uniforme, alors que le *Forward* va s'écraser contre un iceberg. L'invention littéraire d'une technologie légèrement anticipatrice autorise la peinture d'émois particuliers chez les témoins de phénomènes inconnus, émois nourris d'une recherche d'explications par les mythes. Ainsi, le narrateur interne de *Vingt mille lieues sous les mers* explique-t-il, dès l'incipit, que l'existence du *Nautilus* et de son inventeur se manifeste d'abord sous la forme d'un « être phénoménal [qui] dépassait de beaucoup toutes les dimensions admises jusqu'à ce jour par les ichthyologistes² », un « monstre³ » dont les manifestations agressives alimentent la résurgence d'anciens mythes :

On vit réapparaître dans les journaux – à court de copie – tous les êtres imaginaires et gigantesques, depuis la baleine blanche, le terrible « Moby Dick » des régions hyperboréennes, jusqu'au Kraken démesuré, dont les tentacules peuvent enlacer un bâtiment de cinq cents tonneaux et l'entraîner dans les abîmes de l'Océan. On reproduisit même les procès-verbaux des temps anciens, les opinions d'Aristote et de Pline, qui admettaient l'existence de ces monstres⁴...

Le narrateur, Aronnax, est un scientifique et son hypothèse – aux envolées lyriques – sur la nature du « monstre » rend l'explication mythique de la « licorne de mer » assez crédible en 1869 :

Pourquoi la mer, dans ses profondeurs ignorées, n'aurait-elle pas gardé ces vastes échantillons de la vie d'un autre âge, elle qui ne se modifie jamais, alors que le noyau terrestre change presque incessamment ? Pourquoi ne cacherait-elle pas dans son sein les dernières variétés de ces espèces titanesques, dont les années sont des siècles, et les siècles des millénaires⁵ ?

Les flammes qui se dressent au-dessus de la bordure du Great-Eyry, repaire de Robur-Maître du Monde, sèment la panique parmi la population voisine qui craint une éruption ; bien plus,

vers cinq heures du matin, au-dessus des crêtes de la montagne, encore noyées de l'ombre nocturne, un bruit étrange se fit entendre à travers l'atmosphère, une sorte de halètement régulier, accompagné d'un puissant battement d'ailes. Et, s'il eût fait jour, peut-être les gens des fermes et des villages eussent-ils vu passer un gigantesque oiseau de proie, quelque monstre aérien, qui, après s'être enlevé du Great-Eyry, fuyait dans la direction de l'est⁶ !

¹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 23 (I, 3).

² *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 2 (I, 1).

³ *Ibid.*, p. 3 (I, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 4 (I, 1).

⁵ *Ibid.*, p. 14 (I, 2).

⁶ *Id.*, *Maître du Monde*, 1904, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1980, p. 10 (1).

Ces phénomènes recevront plus tard une explication : l'incendie, par son créateur, de l'*Albatros*, à l'intérieur de la montagne creuse, et l'envol de l'*Épouvante* ; cependant, le surgissement de monstres mystérieux en début de récit, même s'il reçoit une explication naturelle, peut créer chez le lecteur un horizon d'attente propre à l'appropriation de figures mythiques aux traits plus ou moins accusés, plus ou moins identifiables. Marie-Catherine Huet-Brichard désigne cette complémentarité du mythe et de la littérature :

Tous deux proposent du réel une lecture qui a sa cohérence et sa logique propres. Là est un des points de convergence entre mythe et littérature : parce que l'imaginaire d'un écrivain rencontre, dans sa reconstruction du réel, sinon un imaginaire collectif, du moins des systèmes de représentation qui sont ceux d'une culture, le texte singulier frémit de résonnances mythiques¹.

Et le reflet du jeune Nantais Jules Verne qui a obtenu en 1846 un cinquième accessit de version latine², le jeune lecteur du XIX^e siècle, pour qui les langues anciennes et les récits mythologiques ne sont pas obscurs, peut ainsi partager les interrogations du narrateur interne du roman, l'inspecteur John Strock :

Décidément, le Great-Eyry prenait à mes yeux un aspect absolument fantastique. Il aurait été peuplé de dragons, de tarasques, de chimères et autres espèces de la tétatologie mythologique, préposés à sa garde, que je n'en eusse pas été surpris³ !

Pour Jacques Pezeu-Massabuau, les trois personnages que nous avons choisi de considérer sont des « surhommes verniens », des êtres « du dehors et de l'abîme⁴ » que leur « entreprise [...] oppose à des forces naturelles ou humaines qui les dépassent quelles que soient la légitimité de leurs intentions ou, davantage, les nuances de leur personnalité⁵. » Le projet romanesque de Jules Verne n'était pas une réécriture des grands mythes antiques ou bibliques, comme l'ont fait Hugo dans *La Fin de Satan* (1886) ou Anouilh par sa lecture de l'histoire d'*Antigone* (1944). Mais les aventures de ses personnages d'exception, Hatteras, Nemo et Robur, font signe à celles de certaines figures mythologiques, en raison du surgissement ponctuel de myèmes ou du maillage des symboles révélés par la personnalité des héros. La poïétique vernienne, selon André Siganos, n'est donc pas très différente de celle de tout

écrivain [qui] joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue⁶, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposée en lui ; quand il ne se trouve pas amené à rapporter de miraculeuses réminiscences⁷.

¹ Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, « Collection Hachette Supérieur », 2001, p.38.

² Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, op. cit., pp. 28-29.

³ Jules VERNE, *Maître du Monde*, op. cit., p. 34 (3) .

⁴ Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne et ses héros : Une leçon d'abîmes*, op. cit.

⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶ Les citations latines ne sont pas rares chez Verne.

⁷ André SIGANOS, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France 1999, p. 17.

En conséquence, « la littérature [étant] le véritable conservatoire des mythes¹ », l'imaginaire des *Voyages extraordinaires* renoue avec ces fables qu'animent les dieux, demi-dieux, héros... et les parcours aventureux, aux confins de la science – notamment la géographie – auxquels nous invite l'écrivain, nous font apercevoir, sur certains rivages ou certaines machines inattendues, les bras croisés, le regard scrutant l'horizon, des types mythiques de lumière et d'ombre.

Contrairement à celles de l'hagiographie les figures de la mythologie gréco-latine ne sont pas des créatures de l'unité, en particulier selon le filtre d'une lecture contemporaine : l'amour que Médée éprouve pour Jason éveille la compassion mais elle suscite l'horreur quand elle devient fratricide puis infanticide ; le courage et la persévérance dont fait preuve Ulysse pendant son périple contrastent avec le sanglant massacre, non seulement des prétendants mais des servantes qui avaient couché avec eux :

Ainsi, têtes en ligne et le lacet passé autour de tous les cols, les filles subissaient la mort la plus atroce, et leurs pieds s'agitaient un instant, mais très bref².

Quant à Prométhée, « le Prévoyant », qui a donné le feu aux « éphémères », il est peint par Hésiode comme un Titan « aux penses fourbes³ ». Il est vrai que le Bien ne règne pas plus sur l'Olympe puisque Zeus crée « un mal, destiné aux humains. [...] un être tout pareil à une chaste vierge⁴ » et « c'est de celle-là qu'est sortie la race, l'engeance maudite des femmes, terrible fléau installé au milieu des hommes mortels⁵. » Si, dans la pièce d'Eschyle, *Prométhée enchaîné*, le Titan est apostrophé ainsi par Hermès :

Toi – oui, toi, le malin, le hargneux entre les hargneux, l'offenseur des dieux, qui as aux éphémères livré leurs privilèges, le voleur de feu – écoute⁶ !

Et c'est à Prométhée que le spectateur adresse sa compassion, quand le captif enchaîné plaide ainsi :

Écoutez, [...], les misères des mortels, et comment, des enfants qu'ils étaient j'ai fait des êtres de raison, doués de pensées⁷.

Hatteras, Nemo et Robur, Titans des *Voyages extraordinaires*, actualisent cette dualité mais le Mal qui précipite leur perte n'est pas celui des simples traîtres et renégats que nous

¹ Pierre BRUNEL, *Préface*, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre BRUNEL (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 11.

² HOMÈRE, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 380 (XXII).

³ HÉSIODE, *Théogonie*, *op. cit.*, 546, p. 51.

⁴ *Ibid.*, 570, p. 52.

⁵ *Ibid.*, 591, p. 53.

⁶ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, dans *Tragédies* (Paul Mazon trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

avons croisés, il prend sa source dans des espaces et des passions qui dépassent le simple entendement humain.

2. *Hatteras, le « foyer ardent »*

Hatteras, le commandant du *Forward*, est l'être du secret et de la dissimulation, cachant son identité à son équipage, il surgit quand la banquise et l'insubordination menacent son navire :

Le désordre arriva à son comble parmi ces hommes, qui rompaient tout frein. Shandon se sentit débordé ; il voulut commander ; il balbutia ; il hésita ; sa pensée ne put se faire jour à travers ses paroles. [...]

Tout d'un coup une voix forte, énergique, impérieuse, se fit entendre et prononça ces paroles : « Tout le monde à son poste ! pare à virer¹. »

Cette apparition subite installe une distance entre Hatteras et l'équipage, celle qui sépare le profane et le sacré.

Un personnage d'ombre et de lumière

Cette distance est comme cristallisée par la révélation de son nom : « ce nom, bien connu du marin anglais, courut sourdement parmi l'équipage². » Roger Caillois analyse cette opposition entre profane et sacré :

Le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies à un monde de substances. D'un côté, des forces, de l'autre, des choses³.

C'est en effet un destin de « choses » que prépare pour l'équipage cette ligne tracée vers le pôle Nord. Aux yeux des marins du *Forward*, le personnage peint une vision de l'aventure à venir adossée à deux mythes, celui d'un pôle Nord inconnu et terrifiant et celui d'une nation anglaise supérieure à laquelle revient, absolument, la découverte de ce « point suprême » :

Comme Anglais, je ne veux pas, nous ne voulons pas que de plus hardis aillent là où nous n'aurions pas été. Comme Anglais, je ne souffrirai pas, nous ne souffrirons pas que d'autres aient la gloire de s'élever plus au nord. Si jamais pied humain doit fouler la terre du pôle, il faut que ce soit le pied d'un anglais ! Voici le pavillon de notre pays. J'ai armé ce navire, j'ai consacré ma fortune à cette entreprise, j'y consacrerai ma vie et la vôtre, mais ce pavillon flottera sur le pôle boréal du monde⁴.

¹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 93 (I, 12).

² *Ibid.*, p. 95 (I, 12).

³ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 44.

⁴ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 95 (I, 12).

Comme l'analyse Pierre Macherey, le personnage « se conçoit comme le représentant d'une force supérieure, incarnée dans la nation anglaise¹. » Mais, contrastant singulièrement avec le but sublime qu'il s'est fixé, c'est à la *manipulation* de son équipage qu'Hatteras a recours, avant et au début de l'expédition :

Hatteras se garda bien de faire connaître son nom ; il n'eût pas trouvé un seul homme pour l'accompagner. Il résolut de ne prendre le commandement du brick que dans des conjonctures impérieuses, et lorsque son équipage serait engagé assez avant pour ne pas reculer²

La dissimulation et l'appel au patriotisme sont complétés par un argument beaucoup plus prosaïque :

Une somme de mille livres sterling vous sera acquise par chaque degré que nous gagnerons dans le nord à partir de ce jour. Or, nous sommes par le soixante-douzième, et il y en a quatre-vingt-dix. Comptez³.

Le « sacré » qui émane du personnage se voit ainsi quelque peu terni ; mais les mythes antiques nous ont familiarisés avec les métamorphoses et séductions du divin, pour ne citer que Zeus se changeant en taureau (pour Europe), en cygne (pour Léda) ou en *pluie d'or* (pour Danaé).

L'équipage du *Forward* ne profitera guère de cette prime car il est promis à un sort funeste, celui qui a frappé les équipages des tentatives précédentes, qui avaient accompagné Hatteras vers le nord, celui de l'*Halifax* qui « eut à souffrir des tourments atroces⁴ » et surtout les marins du *Farewell* : « les souffrances furent telles et le froid si intense, que pas un homme de l'équipage ne revit l'Angleterre, à l'exception du seul Hatteras⁵ ». À la différence des autres héros verniens, Strogoff et Glenarvan, surtout, Fogg, dans une certaine mesure, Ferguson, le Kaw-djer, etc., Hatteras ne montre presque jamais de compassion envers son équipage : « c'était un caractère à ne jamais reculer, et prêt à jouer la vie des autres avec autant de conviction que la sienne⁶. » Pierre Macherey, sans voiler la subjectivité de sa réception du personnage, souligne cette dualité, ce jeu d'ombre et de lumière du héros de Verne :

C'est ce qui fait l'intérêt de son roman qui, tout en exaltant d'épisode en épisode le courage et l'énergie exemplaires d'Hatteras, en exhibe des arrière-plans suspects qui se révéleront lorsque sa folie éclatera au grand jour. Pour le dire brutalement, ce n'est pas quelqu'un de vraiment sympathique⁷.

Pendant toute l'expédition, Hatteras maintiendra la même distance avec l'équipage, et même les officiers ; il reproduit, tout au long de la narration, le même type de posture :

¹ Pierre MACHEREY, *En lisant Jules Verne*, Caen, de l'incidence éditeur, 2018, p.133.

² Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 99 (I, 12).

³ *Ibid.*, p. 95 (I, 12).

⁴ *Ibid.*, p. 98. (I, 12)

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 96. (I, 12)

⁷ Pierre MACHEREY, *En lisant Jules Verne*, *op. cit.*, p. 134.

« Hatteras demeurait presque invisible. Il ne prenait part ni aux chasses, ni aux promenades¹ » ;
« Il se promenait silencieusement²... » ; « Il restait dans un coin, les bras croisés, sans mot
dire³. » ; « Hatteras rôdait pendant de longues heures sur le pont. Il surveillait, il veillait⁴. » Il
parle plus longuement, et rarement, des précédentes explorations des zones boréales et son
discours prend alors une valeur aussi argumentative que didactique⁵ ; seul le docteur
Clawbonny parvient à engager un échange long avec lui, toujours sur le même sujet, et c'est le
docteur qui parle, principalement⁶. Jules Verne sculpte donc, progressivement, cette statue d'un
personnage qui se place au-dessus de l'humanité parce qu'il appartient à la fusion de la nation
britannique et du pôle ; une statue insensible aux souffrances des autres. Toujours insensible ?
Verne nous laisse distinguer, rarement, à la surface de cette statue, de légères fêlures. Quand le
docteur Clawbonny évoque les possibles réticences de son équipage :

- Mon équipage ! dit durement Hatteras.
Puis, à voix basse :
« Pauvres gens ! » murmura-t-il, au grand étonnement du docteur.
C'était le premier sentiment de cette nature que celui-ci surprenait dans le cœur du capitaine.
« Mais non ! reprit ce dernier avec énergie, il faut qu'ils me suivent ! Ils me suivront⁷ ! »

Ou bien, au milieu du désert de glace, quand un des marins, Simpson, agonise :

L'expression de son visage était terrible, désespérée, avec des regards de colère impuissante
adressés au capitaine. Il y avait là toute une accusation, toute une suite de reproches muets, mais
significatifs, mérités peut-être !

Hatteras ne s'approchait pas du mourant. Il l'évitait, il le fuyait, plus taciturne, plus concentré,
plus rejeté en lui-même que jamais ! [...]

Simpson râlait. Tout à coup, par un dernier effort, il se releva à demi, tendit son poing fermé vers
Hatteras, qui le regardait de ses yeux fixes, poussa un cri déchirant et retomba mort au milieu de
sa menace inachevée. [...]

Ce mort l'avait traité d'assassin, mais Hatteras ne courba pas la tête sous l'accusation.
Cependant, une larme glissant de sa paupière vint se congeler sur sa joue pâle⁸.

Cette larme se congèle sur la peau minérale d'une statue aux « yeux fixes », à la posture
immuable : « Il demeura debout, sans bouger, jusqu'aux premières lueurs du crépuscule, hardi,
tenace, indomptable, et semblant défier la tempête qui mugissait autour de lui⁹. » Les contacts
avec son équipage se limitent aux ordres qu'il lui donne et les échanges plus longs, les
commentaires sur les différentes routes possibles, par exemple, privilégient la présence du
docteur Clawbonny. Une seule fois, Hatteras complète et conclut le récit que le docteur fait aux

¹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, p. 190. (I, 25)

² *Ibid.*, p. 198. (I, 26)

³ *Ibid.*, p. 201. (I, 26)

⁴ *Ibid.*, p. 208. (I, 27)

⁵ *Ibid.*, pp. 100 & sq. (I, 13).

⁶ *Ibid.*, pp. 108 & sq. (I, 14).

⁷ *Ibid.*, p. 158 (I, 21).

⁸ *Ibid.*, pp. 239-241 (I, 32).

⁹ *Ibid.*, p. 241 (I, 21).

marins du sort funeste de l'équipage de Franklin, en 1850. Cette intervention prend la forme d'une incantation sacrée destinée à leur démontrer les risques d'un retour sans avoir atteint le nord. « L'équipage, surexcité par l'émotion en présence de ces terres funestes, s'écria tout d'une voix : – Au nord ! au nord¹ ! »

Hatteras est profondément différent des voyageurs comme John Mangles (*Les Enfants du capitaine Grant*), Erik Hersebom (*L'Épave du Cynthia*) ou Dolly Branican (*Mistress Branican*), qui agissent en harmonie avec la communauté de leurs compagnons et prennent en compte de façon rationnelle les obstacles dressés sur leur route. Hatteras est le héros d'« un roman de la volonté pure² », affichant une « totale insensibilité à ce que les autres peuvent penser et désirer³ ». Au fur et à mesure de sa progression vers le nord, il revêt les attributs du héros prométhéen défiant et affrontant toutes les impossibilités dressées sur la route qu'il s'est tracée : impossibilités géographique, climatique et surtout humaine. Sa volonté fait de lui *l'homme du feu*, un Prométhée qui garderait le feu en lui, non pour l'offrir aux « éphémères », mais pour vaincre l'interdit, accéder au mystère du pôle.

Ses hommes ne le voyaient pas sans un profond étonnement affronter ces vingt-quatre degrés au-dessous de zéro ; il quittait le bord pendant des heures entières et revenait sans que sa figure portât les marques du froid.

« Cet homme est étrange, disait le docteur [...] ! Il porte en lui un foyer ardent⁴ ! »

Le pôle : l'axe de la mort

Mais ce feu du surhomme l'isole encore davantage, il détermine la mort à laquelle il conduit la majorité de son équipage ; il attend Hatteras au pôle et, progressivement, la nature environnante semble, comme par l'effet d'une volonté sacrée, abandonner ses aspérités meurtrières et même favoriser l'entreprise du capitaine britannique. Accompagné d'une poignée de compagnons fidèles ainsi que d'un explorateur américain, Altamont, sauvé de la banquise, il hiverne au nord d'une très grande île, au nord-ouest du Groenland. Cette île a été imaginée par Jules Verne, ainsi que la « mer libre » qui la sépare du pôle géographique. Sur une chaloupe construite avec les débris du navire d'Altamont, le petit groupe se dirige vers ce pôle. Le discours descriptif compose alors un espace *autre*, d'où disparaissent les repères rationnels des personnages et du lecteur : « L'aspect de cette région offrait de singuliers caractères

¹ *Ibid.*, p. 136 (I, 18).

² Pierre MACHÉREY, *En lisant Jules Verne, op. cit.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras, op. cit.*, p. 198. (I, 26)

d'étrangeté¹. » ; « il semblait que le bassin polaire fût éclairé par-dessous à la façon d'un immense aquarium. [...] Aussi la chaloupe semblait suspendue sur un abîme sans fond². »

Les oiseaux, « en bandes innombrables » ont « des proportions gigantesques » et sont qualifiés d'« espèces prodigieuses », de « monstres aériens³ ». Le lexique du merveilleux envahit la narration :

Quelle beauté, quelle variété, quelle puissance dans la nature ! Comme tout paraissait étrange et prestigieux au sein de ces régions circumpolaires !

L'atmosphère acquérait une surnaturelle pureté ; on l'eût dite surchargée d'oxygène ; les navigateurs aspiraient avec délices cet air qui leur versait une vie plus ardente ; [...] les idées, surexcitées dans leur cerveau, se développaient jusqu'au grandiose : en une heure, ils vivaient la vie d'un jour entier⁴.

Les épisodes étranges se succèdent plus loin : « un immense feu Saint-Elme resplendissant, mais sans chaleur⁵. » ; un « glaçon, courant à l'aventure, [...] chargé d'ours blancs, serrés les uns contre les autres, et fous de terreur⁶ ». Surgit enfin le phénomène qui ponctuera, cinq ans plus tard, la narration de *Vingt mille lieues sous les mers* :

Un trou circulaire, un nouveau Maelström se forma dans le remous des vagues ; [...]. Au fond du gouffre, une aspiration puissante, une succion irrésistible se faisait, qui les attirait et les engloutissait vivants.

Ils s'étaient levés tous les cinq. Ils regardaient d'un regard effaré. Le vertige les prenait. Ils avaient en eux ce sentiment indéfinissable de l'abîme⁷ !

Comme Nemo plus tard, Hatteras affronte, dans ce tourbillon, le monstre Charybde, qu'avait évité Ulysse :

Quand Charybde engloutit à nouveau l'onde amère, on la voit, dans son trou, bouillonner tout entière ; le rocher du pourtour mugit terriblement ; tout en bas, apparaît un fond de sables bleus⁸...

Le pôle Nord, le pôle géographique, est un point ultime où le rationnel fait place à l'inconcevable, comme l'explique le docteur Clawbonny : « Il est le seul point du globe immobile pendant que tous les autres points tournent avec une extrême rapidité⁹. » Le récit est l'objet d'une vibration mythique qui peut évoquer certains voyages, des Argonautes à l'errance du roi d'Ithaque. Mais le pôle, par l'attraction quasi magnétique qu'il exerce sur le héros du roman, agit comme un axe de la mort, du Mal ; cet axe passant par le cratère d'un volcan, Hatteras veut s'y fondre, se confondre avec ce point surnaturel où le mouvement est aboli, où

¹ *Ibid.*, p. 441 (II, 21).

² *Ibid.*, p. 442. (II, 21).

³ *Ibid.*, p. 443. (II, 21).

⁴ *Ibid.*, p. 445 (II, 21).

⁵ *Ibid.*, p. 452 (II, 22).

⁶ *Ibid.*, p. 456 (II, 22).

⁷ *Ibid.*, p. 458 (II, 22).

⁸ HOMÈRE, *L'Odyssee*, op. cit., pp. 223-224 (XII).

⁹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 468 (II, 24).

il échappera au temps terrestre, même au prix de sa propre fin. L'île où se dresse le volcan « était de formation récente, et telle elle apparut un jour, telle elle pouvait disparaître un autre et s'immerger de nouveau au fond de l'océan¹. » Le volcan a-t-il surgi pour qu'Hatteras s'y perde enfin ? Toute une construction cosmique vernienne structure le dernier acte de cette tragédie : Hatteras veut se précipiter *dans* le cratère, c'est-à-dire se confondre avec le pôle, l'axe de cette chute passe par le centre de la Terre que le professeur Lidenbrock essaiera, un peu plus tard, d'atteindre (*Voyage au centre de la Terre*) et par le pôle Sud, gardé par un énorme sphinx magnétique (*Le Sphinx des glaces*). Quelle extrémité sacrée de cet axe Hatteras veut-il rejoindre ? Quelle est la place qu'il réserve au drapeau anglais ? Le feu central ? L'axe du globe ou celui de l'univers ? L'hypotypose suggère une réponse (nous soulignons) :

Hatteras agitait son pavillon qui s'éclairait de reflets incandescents, et le fond rouge de l'étamine se développait en longs plis au souffle du cratère.
Hatteras le balançait d'une main. De l'autre, *il montrait au zénith le pôle de la sphère céleste*².
(Fig. 18)



Fig. 18 : Voyages et aventures du capitaine Hatteras

Dans la version définitive du roman, l'Américain Altamont, aidé de Duk, le chien d'Hatteras, sauve ce dernier au moment où il allait disparaître dans le cratère. Hatteras survit donc, mais est irrémédiablement atteint de folie. Verne, comme le prouve le manuscrit original

¹ *Ibid.*, p. 481 (II, 25). Ce motif est présent dans *L'Île mystérieuse* et dans *Mirifiques Aventures de maître Antifer*.

² *Ibid.*, p. 484 (II, 25).

du roman, avait imaginé pour son héros prométhéen un sort plus proche de celui des Titans châtiés par Zeus :

Tout d'un coup, il disparut.

On revit l'infortuné lancé par l'explosion volcanique jusqu'à une immense hauteur ; son pavillon se déployait aux souffles du cratère. Puis, il retomba dans le volcan même, où Duk, fidèle jusqu'à la mort, se précipita pour partager son tombeau¹.

Mais Hetzel, malgré les arguments de Verne :

Comment ramener cet Hatteras en Angleterre ; qu'y fera-t-il ? Évidemment, cet homme-là doit mourir au pôle. Le volcan est le seul tombeau digne de lui².

refuse le récit d'un suicide dans une publication destinée à la jeunesse dans son ensemble. Hatteras, insensible, dément, sera donc ramené en Angleterre par ses compagnons et interné dans une maison de santé où le long de l'allée du parc, « marchait invariablement vers le Nord³. »

Hatteras défie les éléments, l'ordre naturel de la Terre pour accéder aux lieux interdits. Quelques années plus tard, en 1868 selon le roman, un autre héros ambivalent du défi parvient au pôle Sud et :

« Je prends possession de cette partie du globe égale au sixième des continents reconnus.

– Au nom de qui, capitaine ?

– Au mien, monsieur⁴ ! »

3. *Nemo, l'homme des eaux et de la vengeance*

Le capitaine Nemo est sans doute le personnage vernien le plus connu, même parmi ceux qui n'ont jamais lu les deux volumes de *Vingt mille lieues sous les mers*, ni ceux de *L'Île mystérieuse* où il réapparaît. Le narrateur, Aronnax, professeur au Museum d'histoire naturelle de Paris, son domestique Conseil et le harponneur canadien Ned Land, précipités à la mer lors de l'attaque de la frégate *Abraham-Lincoln* par le *Nautilus*, sont recueillis à bord du sous-marin

¹Manuscrit du roman conservé à la Bibliothèque de Nantes, visible sur <https://catalogue-bm.nantes.fr/ark:/73533/Nantes_148/v0305.simple.highlight=jules%20verne.selectedTab=thumbnail>

² Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel* (1863–1886), op. cit., lettre Verne-Hetzel du 25 avril 1864, p.27.

³ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 499 (II, 27)

⁴ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 433 (II, 14).

par le capitaine Nemo. Pendant des mois, les trois hommes seront forcés d'accompagner le *Nautilus* dans son errance de vingt mille lieues¹ à travers les mers du globe.

Un personnage complexe dans un espace magique

Le récit d'Aronnax ne se limite pas à la relation d'un voyage donnant lieu à d'amples développements scientifiques sur le *Nautilus* et la faune marine. Il adopte les nuances d'une véritable *Odyssée* moderne, dans l'acception mythologique du qualificatif, un voyage fantastique pendant lequel la contemplation du sacré prend le pas sur la péripétie ; ainsi le commandant du sous-marin l'annonce-t-il à son hôte forcé : « Vous allez voyager dans le pays des merveilles. L'étonnement, la stupéfaction seront probablement l'état habituel de votre esprit². » Le roman est construit sur une structure triangulaire : le *Nautilus*, un monde à l'intérieur d'un autre monde, la mer, et Nemo, qui incarne l'unité symbiotique et mystérieuse de ces deux éléments : *mobilis in mobili*³. La mer, celle des profondeurs, accède, dans ce roman, au statut d'entité mythique, un univers *autre*, préservé de l'humanité, ainsi s'exclame Nemo :

La mer n'appartient pas aux despotes. À sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît⁴ !

Cet espace sous-marin, « partie assez obscure de l'histoire naturelle⁵ », fournit une bonne part du contenu didactique du roman ; Aronnax est professeur au Muséum de Paris et auteur d'un « ouvrage in-quarto en deux volumes intitulé : *Les Mystères des grands fonds sous-marins*⁶ ». En tant que personnage savant, il est investi d'une autorité certaine pour faire part au lecteur du spectacle qu'il contemple, fasciné, à travers deux plaques de cristal situées sur les flancs du *Nautilus*.

Quel spectacle ! Quelle plume le pourrait décrire ! Qui saurait peindre les effets de la lumière à travers ces nappes transparentes, et la douceur de ses dégradations successives jusqu'aux couches inférieures et supérieures de l'Océan⁷ !

De longues énumérations d'êtres des profondeurs surgissent donc régulièrement, tout d'abord à la faveur de la visite des collections du capitaine :

D'admirables tellines sulfurées, de précieuses espèces de cythérées et de Vénus, le cadran treillisé des côtes de Tranquebar, le sabot marbré à nacre resplendissante, les perroquets verts des mers de Chine, le cône presque inconnu du genre *Coenodulli*, toutes les variétés de

¹ Une lieue marine est égale à trois milles marins ou 5555,5 m.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 89 (I, 10).

³ La devise du capitaine Nemo, figurant sur les ustensiles du service de table du sous-marin était, à l'origine *Mobilis in mobile*, mais Verne a remplacé par la suite l'ablatif erroné de l'adjectif parisyllabique *mobilis* par *mobili*.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., pp. 94-95 (I, 10).

⁵ *Ibid.*, p. 12 (I, 2)

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 132-133 (I, 14)

porcelaines qui servent de monnaie dans l'Inde et en Afrique, « la Gloire de la Mer », la plus précieuse coquille des Indes orientales ; – enfin des littorines, des dauphinules, des turritelles, des janthines, des ovules, des volutes, des olives, des mitres, des casques, des pourpres, des buccins, des harpes, des rochers, des tritons, des cérites, des fuseaux, des strombes, des ptérocères, des patelles, des hyales, des cléodores¹...

Et le spectacle des fonds environnant le sous-marin fait jaillir la même profusion lexicale :

Les isis variées, les cornulaires qui vivent isolément, des touffes d'oculines vierges, désignées autrefois sous le nom de « corail blanc », les fongies hérissées en forme de champignons, les anémones adhérant par leur disque musculaire, figuraient un parterre de fleurs, émaillé de porpites parées de leur collerette de tentacules azurés, d'étoiles de mer qui constellaient le sable, et d'astérophytons verruqueux, fines dentelles brodées par la main des naïades, dont les festons se balançaient aux faibles ondulations provoquées par notre marche.²

Selon Jérémy Bigerel, l'énumération participe de ce qu'il nomme « l'effet de liste » :

Ces longues listes, parfois déroutantes, visent à l'exhaustivité. Elles permettent de faire le point sur les connaissances acquises dans un domaine de savoir, de présenter tout ce qui est connu aux yeux du lecteur³.

Quelle pouvait être l'ambition didactique – en direction d'un jeune lectorat – de telles énumérations ? Comme le souligne Simone Vierne, « Je ne jurerais pas que les lecteurs aient tous lu, entièrement, les longues listes de poissons et coquillages⁴. » Pour Jean-Paul Dekiss,

Ni Jules Verne ni Hetzel n'imaginent un seul instant que les enfants puissent garder en mémoire ces longues listes d'informations qui concernent tous les domaines. Là n'est pas la question. [...] Ces pages-là font aimer la connaissance, elles sont comme un temps de pose [sic] dans le récit, un havre étrange ouvert, quelles que soient les circonstances, sur une bibliothèque idéale, prête à livrer accès au savoir encyclopédique⁵.

Plus précisément, l'étrangeté des images suggérées au lecteur, ces couleurs et ces sonorités dont la matérialité gustative⁶ semble transporter l'écrivain, composent, comme l'analyse Christian Chelebourg, « une sorte de poème hermétique en prose, éminemment moderne par son inspiration scientifique⁷ ». C'est un véritable *chant de la mer* qui nous fait entrer, ainsi que le narrateur dans « un monde digne des contes de fées⁸ », un chant qui communique ses vibrations à Aronnax et l'entraîne vers la sidération d'un simple mortel transporté dans un espace divin :

¹ *Ibid.*, p. 104 (I, 11).

² *Ibid.*, pp. 156-157 (I, 16).

³ Jérémy BIGEREL, *Jules Verne : le Roman du savoir. Valeurs et fonctionnements de l'écriture savante dans les romans de Jules Verne (1828-1905)*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature française soutenue le 27 mai 2005, consultable sur <<http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc224/2005NAN21007.pdf>>, p. 340.

⁴ Simone VIERNE, *Jules Verne, op. cit.*, p. 207.

⁵ Jean-Paul DEKISS, *Jules Verne, Le rêve du progrès, op. cit.*, pp. 63-64.

⁶ Il faut lire ces énumérations à voix haute !

⁷ Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, Livret pédagogique*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche », 2005, p. 76.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

C'était une merveille, une fête des yeux, que cet enchevêtrement de tons colorés, une véritable kaléidoscopie de vert, de jaune, d'orange, de violet, d'indigo, de bleu, en un mot, toute la palette d'un coloriste enragé¹ !

La mer, celle, surtout, des profondeurs, est, pour Nemo, une entité vivante, un être surnaturel, et donc un monde divinisé :

Voyez cet océan, monsieur le professeur, n'est-il pas doué d'une vie réelle ? N'a-t-il pas ses colères et ses tendresses ? Hier, il s'est endormi comme nous, et le voilà qui se réveille après une nuit paisible ! [...] Regardez, [...], il s'éveille sous les caresses du soleil ! Il va revivre de son existence diurne. C'est une intéressante étude que de suivre le jeu de son organisme. Il possède un pouls, des artères, il a ses spasmes, et je donne raison à ce savant Maury, qui a découvert en lui une circulation aussi réelle que la circulation sanguine chez les animaux².

Le monde subaquatique est étrange, plus encore, *étranger* à l'expérience antérieure des trois hôtes forcés du *Nautilus*. Les scènes où ces derniers foulent le sol d'une île sont très minoritaires et ils ont perdu tout contact avec l'Occident industriel d'où ils sont issus. Cet *ailleurs* des abysses n'est pas moins étranger au lecteur que le système solaire parcouru sur la comète Gallia dans *Hector Servadac*.

Les « fines dentelles brodées par la main des naïades » inscrivent la description lyrique dans un cadre qui fait écho au mythe et « réactive de cette manière l'antique panthéisme pour mieux signifier combien la nature est active dans l'organisation de sa beauté³ ». Les références mythologiques surgissent régulièrement tout au long du récit ; Ned Land est comparé à « quelque Homère canadien, chantant l'Iliade des régions hyperboréennes⁴. » ; Aronnax considère Nemo « avec un effroi mélangé d'intérêt, et sans doute, ainsi qu'Œdipe considérait le sphinx⁵. » ; la Méditerranée figure « un véritable champ de bataille où Neptune et Pluton se disputent encore l'empire du monde⁶. » ; le « vieux Protée », « Pasteur de Neptune » est évoqué trois fois⁷ et le voyage sous les eaux autorise le narrateur à donner une réalité à des mythes grecs ou bibliques : lors du passage en submersion du détroit de Gibraltar, « un instant je pus entrevoir les admirables ruines du temple d'Hercule enfoui, aux dires de Pline et d'Avienus, avec l'île basse qui le supportait⁸ » et, alors que le *Nautilus* remonte la mer Rouge :

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 156 (I, 16).

² *Ibid.*, pp. 170-171 (I, 18). En 1961, dans son roman *Solaris*, le Polonais Stanislas Lem exploitera le motif littéraire d'un océan, entité vivante, unique et intelligente couvrant la totalité de la planète éponyme. Un roman adapté à l'écran par Andrei Tarkovski en 1972 et Steven Soderbergh en 2002. (Stanislas LEM, *Solaris*, 1961, traduction de Jean-Michel Jasienski, Paris, Éditions Denoël, 1966).

³ Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, Livret pédagogique*, op. cit., p.79.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 27 (I, 4).

⁵ *Ibid.*, p.87 (I, 10).

⁶ *Ibid.*, p.329 (II, 7).

⁷ Pp. 92 (I, 10), 321 (II, 6), 425 (II, 14).

⁸ *Ibid.*, p.340 (II, 7).

L'armée de Pharaon a précisément péri en cet endroit. Je pense donc que des fouilles pratiquées au milieu de ces sables mettraient à découvert une grande quantité d'armes et d'instruments d'origine égyptienne¹.

Mais c'est l'actualisation de la légende de l'Atlantide qui, après Platon² et avant Henry Rider Haggard³ et Pierre Benoit⁴, parfait cette inscription de l'odyssée d'une réalisation technique, le sous-marin, dans un imaginaire mythique ; Nemo, au cours d'une excursion en scaphandre hors du *Nautilus*, montre à Aronnax « une ville détruite, ses toits effondrés, ses temples abattus, ses arcs disloqués, ses colonnes gisant à terre⁵ ». Pour Aronnax, cette vision représente le climax de cette plongée dans un temps mythique :

Ainsi donc, conduit par la plus étrange destinée, je foulais du pied l'une des montagnes de ce continent ! Je touchais de la main ces ruines mille fois séculaires et contemporaines des époques géologiques ! Je marchais là-même où avaient marché les contemporains du premier homme⁶ !

Mobilis..., au sein de l'univers maritime hors des espaces terrestres, hors des hommes, le *Nautilus* est un espace clos, à l'instar du *Victoria*, le ballon de Ferguson, de l'obus habité du voyage vers la Lune, de la *Maison à vapeur*, de la maison souterraine de la famille Ford dans *Les Indes noires*, et de l'*Albatros* de *Robur-le-conquérant*. L'espace clos, œuvre humaine, préserve ses occupants d'un autre espace, naturel ou humain, potentiellement ou effectivement hostile. La double coque d'acier du *Nautilus* est particulière : elle permet à ses occupants de vivre au sein de *l'élément mobile* de la mer mais celui-ci ne représente pas un danger permanent ; c'est bien de l'espace humain que Nemo veut s'isoler définitivement ; c'est pour lui l'espace du Mal, comme le montre cet échange avec le narrateur à propos du « cimetière de corail » où vient d'être enseveli un des membres de son équipage :

- Vos morts y dorment, du moins, tranquilles, capitaine, hors de l'atteinte des requins !
- Oui, monsieur, répondit gravement le capitaine Nemo, des requins et des hommes⁷ !

La visite du sous-marin par Aronnax, guidé par son hôte fait, elle aussi, l'objet d'abondantes précisions scientifiques. La technologie permettant au submersible de se mouvoir échappe aux données scientifiques contemporaines, c'est l'inévitable électricité, produite à partir du sodium présent dans l'eau de la mer :

¹ *Ibid.*, p.299 (II, 4).

² Dans le *Timée* puis le *Critias* (358 av.J.C.).

³ Henry Rider HAGGARD, Le cycle de *She (Elle)*, 1887-1921 : *Elle ou la source de feu*, trad. Michel Bernard ; *Le Retour d'Elle*, trad. Marcel Benoit ; *La Fille de la Sagesse*, trad. Henri Demeurisse et Edmond Renoir ; *Les Mines du roi Salomon*, trad. C. Lemaire ; *Elle et Allan Quatermain*, trad. Robert Castel, Paris, Robert Laffont, « Collection Bouquins », 1985.

⁴ Pierre BENOIT, *L'Atlantide*, 1919, Paris, Albin Michel, 1920.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p.363 (II, 9).

⁶ *Ibid.*, p.365 (II, 9).

⁷ *Ibid.*, p. 249 (I, 24).

– Monsieur le professeur, [...], mon électricité n'est pas celle de tout le monde, et c'est là tout ce que vous me permettrez de vous en dire¹.

Cette électricité issue du sodium fait du *Nautilus* un être de la mer, considéré comme tel par les navires² qui lui donnent la chasse au début du roman, et dont l'agencement intérieur peut surprendre ; Jean-Yves Tadié souligne notamment certaines « impossibilités ou erreurs, dues à l'emballement de l'imagination, à cette amplification même qui sert parfois si heureusement le romancier³ », il attire l'attention, en particulier, sur les

conditions de vie de l'équipage, que Nemo (et son créateur) enferme [sic] dans une cabine de cinq mètres, alors que le capitaine dispose pour lui seul de la moitié de l'espace intérieur du sous-marin, signe d'un singulier mépris pour les hommes qui composent cet équipage fantôme⁴.

Nous ne saurions parler de « mépris » envers ses hommes de la part d'un personnage qui montrera une réelle douleur lors de la mort violente de deux d'entre eux. L'équipage ne joue aucun rôle de premier plan dans les péripéties du roman et n'entre jamais en contact direct avec Aronnax et ses compagnons. Il est vrai néanmoins que l'intérieur du *Nautilus* ne rappelle pas l'exiguïté et l'économie du volume de celui des submersibles modernes. Sur trente-cinq mètres, les salles à manger, chambres, salon et bibliothèque reproduisent l'espace et le confort de leurs équivalents terrestres ; car cet espace clos, plongeant au sein d'une vie abyssale, enferme en ses parois d'acier la mer elle-même, représentée par les collections de zoophytes, de mollusques et de perles et les douze mille ouvrages de sciences, de morale, et de littérature, alignés sur les rayons de la bibliothèque⁵. Mais cette représentation de la vie extérieure, maritime ou terrestre, est celle d'une vie *figée*, le temps semble s'être arrêté depuis que le *Nautilus* a quitté la terre des hommes : les « quelques journaux [sont] déjà vieux⁶ » et la date d'un ouvrage, 1865, conduit Aronnax à

conclure que l'installation du *Nautilus* ne remontait pas à une époque postérieure. Ainsi donc, depuis trois ans, au plus, le capitaine Nemo avait commencé son existence sous-marine⁷.

Ce que confirme Nemo :

Le monde a fini pour moi le jour où mon *Nautilus* s'est plongé pour la première fois sous les eaux. Ce jour-là, j'ai acheté mes derniers volumes, mes dernières brochures, mes derniers journaux, et depuis lors, je veux croire que l'humanité n'a plus ni pensé, ni écrit⁸.

¹ *Ibid.*, p. 108 (I, 12).

² Et par Aronnax lui-même qui le prend pour un narval géant.

³ Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde ! Jules Verne*, op. cit., p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ « Mais je ne vis pas un seul ouvrage d'économie politique ; ils semblaient être sévèrement proscrits du bord. » Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 98 (I, 11).

⁶ *Ibid.*, p. 97 (I, 11).

⁷ *Ibid.*, p. 98 (I, 11).

⁸ *Ibid.*, p. 97-98 (I, 11).

Il fait sien ce sentiment d'un temps suspendu inspiré par l'univers marin et qu'exprimera Paul Valéry : « La mer, la mer, toujours recommencée¹ ! » L'art, dans son discours, fait l'objet d'une vision déterminée par la *totalité* :

A mes yeux, vos artistes modernes ne sont déjà plus que des anciens ; ils ont deux ou trois mille ans d'existence, et je les confonds dans mon esprit. Les maîtres n'ont pas d'âge².

Et quand Aronnax évoque des musiciens des XVIII^e et XIX^e siècles :

Ces musiciens, [...], ce sont des contemporains d'Orphée, car les différences chronologiques s'effacent dans la mémoire des morts, – et je suis mort, [...], aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre³ !

L'intérieur du sous-marin, la vie de son concepteur, dénotent un refus du temps historique terrestre : les membres de l'équipage parlent entre eux, et avec Nemo, une langue inconnue⁴, le *Nautilus* aborde des îles désertes ou dont les habitants vivent à l'écart de la civilisation occidentale. Une seule rencontre semble faire exception, celle de « Nicolas, du cap Matapan, surnommé le Pesce⁵ » ; ce plongeur apparaît derrière un des panneaux de verre du *Nautilus* et, à l'instar de Nemo, « l'eau est son élément, et il y vit plus que sur terre, allant sans cesse d'une île à l'autre et jusqu'à la Crète⁶. » Ce personnage semble faire le lien entre Nemo et les insurgés crétois que soutient financièrement le capitaine du *Nautilus*. Mais les hôtes du sous-marin sont confrontés, outre le déploiement harmonieux et saisissant de la vie des profondeurs, aux visions funestes de la présence de la mort, ainsi les navires naufragés en Méditerranée :

Lorsque le *Nautilus* passait entre eux et les enveloppait de ses nappes électriques, il semblait que ces navires allaient le saluer de leur pavillon et lui envoyer un numéro d'ordre ! Mais non, rien que le silence et la mort sur ce champ de catastrophes⁷ !

Deux autres épisodes peignent le tableau de la présence de la mort dans le royaume de Poséidon ; au large du continent indien :

À l'ouvert du vaste golfe du Bengale, nous rencontrâmes à plusieurs reprises, spectacle sinistre ! des cadavres qui flottaient à la surface des flots. C'étaient les morts des villes indiennes, charriés par le Gange jusqu'à la haute mer, et que les vautours, les seuls ensevelisseurs du pays, n'avaient pas achevé de dévorer⁸.

Une autre rencontre, saisissante, symbolise la cristallisation du temps, la vie figée sous les atteintes d'une mer fatale, la mer de la surface. Le *Nautilus* croise une épave sous-marine :

Une énorme masse noirâtre, immobile, se tenait suspendue au milieu des eaux. [...] Nous étions en présence d'un navire dont les haubans coupés pendaient encore à leurs cadènes. Sa coque

¹ Paul VALÉRY, *Le Cimetière marin* (1920), dans *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, de Paul Claudel à René Char, Paris, Gallimard, 1983, p. 56.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p.100 (I, 11).

³ *Ibid.*, p. 101(I, 11).

⁴ Seuls les cris de détresse poussés par celui qui sera enlevé par le calmar géant montreront qu'il est français.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 325 (II, 6).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 339 (II, 7).

⁸ *Ibid.*, p. 261 (II, 1).

paraissait être en bon état, et son naufrage datait au plus de quelques heures. [...] Triste spectacle que celui de cette carcasse perdue sous les flots, mais plus triste encore la vue de son pont où quelques cadavres, amarrés par des cordes, gisaient encore ! J'en comptai quatre, – quatre hommes, dont l'un se tenait debout, au gouvernail, – puis une femme, à demi-sortie par la claire-voie de la dunette, et tenant un enfant dans ses bras. Cette femme était jeune. Je pus reconnaître, vivement éclairés par les feux du *Nautilus*, ses traits que l'eau n'avait pas encore décomposés. Dans un suprême effort, elle avait élevé au-dessus de sa tête son enfant, pauvre petit être dont les bras enlaçaient le cou de sa mère ! L'attitude des quatre marins me parut effrayante, tordus qu'ils étaient dans des mouvements convulsifs, et faisant un dernier effort pour s'arracher des cordes qui les liaient au navire. Seul, plus calme, la face nette et grave, ses cheveux grisonnants collés à son front, la main crispée à la roue du gouvernail, le timonier semblait encore conduire son trois-mâts naufragé à travers les profondeurs de l'Océan¹ !

Le narrateur ajoute que le naufrage lui semble « photographié à sa dernière minute² ». Il préfigure celui du navire anglais que Nemo détruira plus tard. Le royaume de Poséidon observé à travers le panneau de cristal avait été celui d'une vie multiple, d'une beauté tissée de la main des naïades ; il est aussi celui de la mort, celle qui statue ces personnages dont elle s'empare et métamorphose en mythes antique et historique les ruines de l'Atlantide et, « ensevelies sous un empâtement de coquilles blanchâtres comme sous un manteau de neige³ » celles du *Vengeur*, navire de la République française coulé en 1794.

Nemo est celui qui unit, dans la même passion, la mer : « Je l'aime, la mer est tout ! [...] Là seulement est l'indépendance ! Là je ne reconnais pas de maîtres ! Là je suis libre⁴ ! » et le *Nautilus* : « Je l'aime comme la chair de ma chair⁵ ! » Ces lignes, construites comme une sorte d'hypallage, illustrent l'intime fusion, dans la douleur, de l'homme et de sa machine, pendant les jours qui suivent la mort du matelot emporté par le calmar géant :

Qu'il devait être triste, désespéré, irrésolu, si j'en jugeais par ce navire dont il était l'âme et qui recevait toutes ses impressions ! Le *Nautilus* ne gardait plus de direction déterminée. Il allait, venait, flottait comme un cadavre au gré des lames⁶.

Si le sous-marin est un être-machine créé pour la mer et vivant de la mer, Nemo accède à la stature du mythe antique, puisant son énergie dans son environnement, comme son submersible :

Alors le capitaine Nemo grandissait démesurément dans ce milieu étrange. Son type s'accroissait et prenait des proportions surhumaines. Ce n'était plus mon semblable, c'était l'homme des eaux, le génie des mers⁷.

Cette image s'impose à la fin du roman et se construit progressivement, révélant tous les signes de l'ambivalence, d'une dualité qui laisse poindre alternativement les stigmates du

¹ *Ibid.*, p. 177 (I, 18).

² *Ibid.*, p. 178 (I, 18).

³ *Ibid.*, p. 503 (II, 20).

⁴ *Ibid.*, p. 94-95 (I, 10).

⁵ *Ibid.*, p. 122 (I, 13).

⁶ *Ibid.*, p. 483 (II, 19).

⁷ *Ibid.*, p. 524 (II, 22). *L'Homme des eaux* est le titre du chapitre 10 de la première partie du roman.

Bien et du Mal. L'ambivalence transparait grâce aux traits physiques ; au portrait tracé lors de son apparition dans le récit¹ s'oppose celui qu'il offre après avoir observé l'horizon à l'aide de sa longue-vue :

Sa physionomie était transfigurée. Son œil, brillant d'un feu sombre, se dérobait sous son sourcil froncé. Ses dents se découvraient à demi. Son corps raide, ses poings fermés, sa tête retirée entre les épaules, témoignaient de la haine violente que respirait toute sa personne. [...]... cette haine, je n'en étais pas l'objet, car il ne me regardait pas, et son œil restait obstinément fixé sur l'impénétrable point de l'horizon².

Aronnax, Conseil et Ned Land sont alors enfermés dans une cabine et s'endorment sous l'effet d'un somnifère. Le lendemain, le narrateur essaie vainement de soigner un membre de l'équipage mortellement blessé. Le lecteur n'apprend rien de ce qui a pu réellement se passer mais tout laisse à penser que le *Nautilus* a attaqué un navire. Le profil positif du capitaine se dessine lors de ses premières rencontres avec Aronnax ; de longs échanges scientifiques entre les deux hommes occupent la plus grande part des chapitres 10 à 13 de la première partie. Le capitaine Nemo se montre, sinon sympathique, du moins loquace avec son hôte forcé. Il est vrai que le lecteur attend toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue sur le *Nautilus* et son environnement. Par la suite, les échanges se font plus rares, se résumant souvent à quelques répliques ; des tirades plus importantes de Nemo concernent des moments importants : le récit de la mort de La Pérouse (I, 19), la « prise de possession » du pôle Sud ou le spectacle de l'épave du *Vengeur* (II, 20), qui intervient juste avant un récit de vengeance. Pendant toute la durée du voyage sous les eaux, la perception du personnage par le narrateur sera celle d'un être mystérieux, laconique ou mutique, imprévisible. Nombreuses sont les remarques signalant un enfermement psychologique : « Accoudé sur l'angle d'une précieuse table de mosaïque, il ne me voyait plus, il oubliait ma présence³. » ; « le capitaine Nemo se promenait d'une extrémité à l'autre de la plate-forme, sans me regarder, peut-être sans me voir⁴. » ; « La journée entière se passa sans que je fusse honoré de la visite du capitaine Nemo. [...] Cet homme singulier était-il malade⁵ ? » Les panneaux latéraux du salon, qui protègent les grands hublots de cristal, s'ouvrent et se ferment sans régularité. Si Aronnax peut suivre la route du *Nautilus* grâce aux relevés quotidiens mis à sa disposition, il ne sait où Nemo veut aller, « ce qui singularise le parcours [...] c'est qu'il ne va nulle part : du moins, s'il va quelque part, on

¹ Cf. *supra*, IV, 2, 1, *Des héros « sculptés »*

² *Ibid.*, p. 238 (I, 23).

³ *Ibid.*, p. 101 (I, 11).

⁴ *Ibid.*, p. 236 (I, 23).

⁵ *Ibid.*, p. 142 (I, 15).

ignore où¹ ». L'existence quotidienne du capitaine *avec* son équipage – et surtout celle de l'équipage lui-même, avec lequel nul échange verbal n'intervient – restent inconnues.

« L'homme des eaux », le concepteur génial du *Nautilus*, jouissant d'une immense culture, attire, par le biais d'Aronnax, qui est un relais de focalisation, la fascination, sinon l'admiration du lecteur. Mais ce héros, inaccessible aux interrogations des simples mortels que sont ses trois « prisonniers », révèle parfois dans le bronze de sa statue, à l'instar d'Hatteras, des fêlures exhalant la sensibilité, l'humanité, la douleur d'un Lidenbrock, d'un Glenarvan, ou même – dans une moindre mesure – d'un Phileas Fogg. Par deux fois, Nemo perd un membre de son équipage et sa douleur transparaît alors ; la première fois lors du décès du blessé qu'Aronnax ne peut ramener à la vie :

La main du capitaine Nemo se crispa, et quelques larmes glissèrent de ses yeux, que je ne croyais pas faits pour pleurer².

Puis, presque symétriquement, après la scène du calmar géant et la disparition d'un autre matelot :

Le capitaine Nemo, rouge de sang, immobile près du fanal, regardait la mer qui avait englouti l'un de ses compagnons, et de grosses larmes coulaient de ses yeux³.

Un autre versant de sa personnalité pourrait, chez le lecteur, conduire à une « identification admirative avec le héros parfait⁴ », pour reprendre la classification de Jauss ; au héros omnipotent, le génie des mers, viendrait se fondre le « défenseur des peuples opprimés, le libérateur des races esclaves⁵ ». Le motif de la lutte des peuples contre leur asservissement revient fréquemment dans le roman, éclairant brutalement l'espace clos du submersible par le temps historique du lectorat. Aronnax voit, dans la chambre de Nemo,

des portraits de ces grands hommes historiques dont l'existence n'a été qu'un perpétuel dévouement à une grande idée humaine. Kosciusko, le héros tombé au cri de Finis Polnœ⁶, Botzaris, le Léonidas de la Grèce moderne, O'Connell, le défenseur de l'Irlande, Washington, le fondateur de l'Union américaine, Manin, le patriote italien, Lincoln, tombé sous la balle d'un

¹ Pierre MACHÉREY, *En lisant Jules Verne, op. cit.*, p. 246.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers, op. cit.*, p. 241 (I, 24).

³ *Ibid.*, p. 482 (II, 18).

⁴ Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception, op. cit.*, p. 165.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers, op. cit.*, p. 347 (II, 8).

⁶ Initialement, Verne voulait faire de Nemo un Polonais révolté contre le joug russe, mais Hetzel craignait la censure Tsariste et un obstacle à la diffusion de ses éditions en Russie. L'éditeur penchait pour un Nemo ayant participé à la lutte de John Brown et pourchassant les navires esclavagistes. Refus de Verne : « Si Nemo voulait se venger des esclavagistes, il n'avait qu'à servir dans l'armée de Grant, et tout était dit. » (*Correspondance Verne-Hetzel*, tome I (1863-1874), lettre Verne du 17 mai 1869, pp. 105-108). Le mois suivant, l'écrivain réitère son refus : « Si je ne puis expliquer sa haine, ou je garderai le silence sur la cause de cette haine comme sur toute l'existence de ce héros, sa nationalité, etc. – ou, s'il le faut, je changerai le dévouement. Je ne veux donner aucune couleur politique à ce livre. Mais, supposer un instant que Nemo mène cette existence par haine de l'esclavage, et pour purger les mers de négriers qui n'existent plus, ce serait, suivant moi, faire fausse route. » (*Ibid.*, lettre Verne du 11 juin 1869, pp. 112-113.)

esclavagiste, et enfin, ce martyr de l'affranchissement de la race noire, John Brown, suspendu à son gibet, tel que l'a si terriblement dessiné le crayon de Victor Hugo¹.

Ces portraits composent une apologie imagée des libérateurs, que prolongent des scènes et des paroles du personnage : le don des perles au pêcheur de Ceylan², « cette [...] défiance, farouche, implacable, envers les sociétés humaines³ » et cette sorte de profession de foi :

Croyez-vous que j'ignore qu'il existe des êtres souffrants, des races opprimées sur cette terre, des misérables à soulager, des victimes à venger⁴ ?

Aronnax, qui porte le regard du lecteur, ne dissimule pas son admiration :

Quels que fussent les motifs qui l'avaient forcé à chercher l'indépendance sous les mers, avant tout il était resté un homme ! Son cœur palpitait encore aux souffrances de l'humanité, et son immense charité s'adressait aux races asservies comme aux individus⁵ !

Haine et vengeance

Cette sculpture d'un héros humaniste va céder la place, vers la fin du roman, au héros vengeur impitoyable, au « terrible justicier, véritable archange de la haine⁶ » et orienter la réception du lecteur vers « une attitude esthétique défectueuse⁷ », ici l'horreur. La « haine monstrueuse ou sublime que le temps ne pouvait affaiblir⁸ », et la vengeance dont elle est la mère, vont se réaliser en une scène de massacre, climax du roman : l'éperonnage d'un navire de guerre qui prend le *Nautilus* pour cible ; le sous-marin pouvait aisément lui échapper mais Nemo le provoque et semble appeler ses tirs. La scène du navire englouti, flottant entre deux eaux va trouver une amplification :

Le capitaine Nemo était là. Muet, sombre, implacable, il regardait par le panneau de bâbord. Une masse énorme sombrait sous les eaux, et pour ne rien perdre de son agonie, le *Nautilus* descendait dans l'abîme avec elle. À dix mètres de moi, je vis cette coque entrouverte, où l'eau s'enfonçait avec un bruit de tonnerre, puis la double ligne des canons et les bastingages. Le pont était couvert d'ombres noires qui s'agitaient.

L'eau montait. Les malheureux s'élançaient dans les haubans, s'accrochaient aux mâts, se tordaient sous les eaux. C'était une fourmilière humaine surprise par l'invasion d'une mer ! [...]

Alors le malheureux navire s'enfonça plus rapidement. Ses hunes, chargées de victimes, apparurent, ensuite ses barres, pliant sous des grappes d'hommes, enfin le sommet de son grand mât. Puis, la masse sombre disparut, et avec elle cet équipage de cadavres entraînés par un formidable remous⁹... (Fig. 19)

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 347 (II, 8).

² *Ibid.*, (II, 3).

³ *Ibid.*, p. 252 (II, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 354 (II, 8).

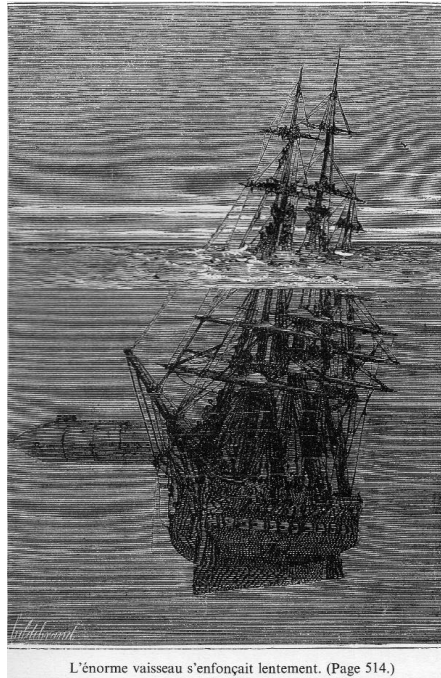
⁵ *Ibid.*, p. 254 (II, 1).

⁶ *Ibid.*, p. 515 (II, 21).

⁷ Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit., p. 166.

⁸ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 506 (II, 21).

⁹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., pp. 514-515 (II, 21).



L'énorme vaisseau s'enfonçait lentement. (Page 514.)

Fig. 19 : *Vingt mille lieues sous les mers*

La justification du Mal commis par le Mal souffert, clamée par Nemo, lève un voile sur un passé mystérieux :

Je suis le droit, je suis la justice ! [...]. Je suis l'opprimé, et voilà l'opresseur ! C'est par lui que tout ce que j'ai aimé, chéri, vénéré, patrie, femme, enfants, mon père, ma mère, j'ai vu tout périr ! Tout ce que je hais est là¹ !

« L'insurmontable horreur² » qu'éprouve alors le narrateur surgit de l'écart entre la souffrance personnelle subie par le capitaine et celle, intolérable, des dizaines d'hommes qu'il vient de voir périr à travers le hublot :

Quoiqu'il eût souffert de la part des hommes, il n'avait pas le droit de punir ainsi. Il m'avait fait, sinon le complice, du moins le témoin de ses vengeances ! C'était déjà trop³.

Le récit se mue en dialectique opposant deux significations du terme « droit », celle ancrée au sein de l'intime conviction de Nemo et l'autre, plus universelle, d'Aronnax. En effet, Nemo ne poursuit pas précisément les individus qui ont fait périr sa famille, comme l'analyse Kris Vassilev :

Réduire la vengeance à un geste proportionnel à l'offense, ce sera poser d'emblée la loi du Talion (lex talionis) comme son principe de base. Or, l'acte vengeur pris en charge par la narration ne se contente pas de la simple rectification d'un déséquilibre, de la restitution d'une situation antérieure⁴.

¹ *Ibid.*, p. 511 (II, 21).

² *Ibid.*, p. 517 (II, 22).

³ *Ibid.*

⁴ Kris VASSILEV, *Le Récit de vengeance au XIX^e siècle*, op. cit., p. 47.

Ainsi, contrairement à Nana Sahib qui, dans *La Maison à vapeur*, poursuit de sa vindicte le colonel Munro, Nemo englobe dans sa haine une nation entière, dont l'identité ne nous est pas dévoilée ; sa vengeance « se refuse à prendre l'apparence d'une simple image réfléchie de l'affront¹. »

« Je suis mort » dit-il à Aronnax, et ne recherche-t-il pas cette mort, comme un défi aux divinités du ciel et de la mer, amarré sur la plate-forme du *Nautilus* un jour de violente tempête ?

L'atmosphère fut zébrée d'éclairs violents. Je ne pouvais en supporter l'éclat, tandis que le capitaine Nemo, les regardant en face, semblait aspirer en lui l'âme de la tempête. [...] On eût dit que le capitaine Nemo, voulant une mort digne de lui, cherchait à se faire foudroyer².

L'épisode du maëlstrom qui s'empare du sous-marin peut laisser perplexe : le personnage du capitaine a habitué le lecteur à une parfaite connaissance des mers et de la navigation et on ne peut croire à une erreur de sa part. Aronnax, avant de quitter définitivement le *Nautilus*, l'aperçoit :

Il vint vers moi, les bras croisés, silencieux, glissant plutôt que marchant, comme un spectre. Sa poitrine oppressée se gonflait de sanglots. Et je l'entendis murmurer ces paroles – les dernières qui aient frappé mon oreille :

« Dieu tout-puissant ! assez ! assez ! »

Était-ce l'aveu du remords qui s'échappait ainsi de la conscience de cet homme³ ?...

Ce chapitre 22, montrant, en une scène ultime Nemo jouant de l'orgue puis errant en sanglotant dans sa bibliothèque évoque la fuite irrépressible du personnage de tragédie classique vers son destin : une lumière crépusculaire et ce décor baroque du salon et de la bibliothèque que les illustrations ont valorisé.

La fin du roman ne répond pas à toutes les questions du lecteur sur l'identité réelle de Nemo, ni sur l'issue de sa vengeance ; tel Protée, le fils de Poséidon et de Téthys, évoqué plusieurs fois dans le roman, il reste insaisissable. « Génie des mers » ou « archange de la haine » ? La figure du personnage est inachevée et les dernières lignes d'Aronnax convoquent une progression vers le Bien :

Si le capitaine Nemo habite toujours cet Océan, sa patrie d'adoption, puisse la haine s'apaiser dans ce cœur farouche ! Que la contemplation de tant de merveilles éteigne en lui l'esprit de vengeance ! Que le justicier s'efface, que le savant continue la paisible exploration des mers⁴ !

La *Conclusion* du roman, titre de son dernier chapitre, aurait été très décevante sans une série d'interrogations sur le mystère de Nemo et son devenir.

¹ *Ibid.*, p. 48.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 494 (II, 19).

³ *Ibid.*, p. 525 (II, 22).

⁴ *Ibid.*, p. 528 (II, 23).

De l'héroïsme à l'humain

Le personnage ne réapparaît pas comme tel dans *L'Île mystérieuse*, en 1874. Il se manifeste, sans se dévoiler, par des aides répétées fournies aux colons de l'île Lincoln : le sauvetage de Cyrus Smith (I, 7 & 8), celui du chien Top (I, 16), découverte d'une caisse abondamment garnie (II, 2), découverte d'un document puis d'Ayrton (II, 12 & 14), élimination des pirates (III 1 - 8), guérison de Harbert (III, 11)... Ces signes matériels de la présence cachée de Nemo sur l'île ne suscitent pas de tentatives d'explication surnaturelle de la part des naufragés mais leur laissent supposer, ainsi qu'au lecteur, l'existence d'un personnage aux pouvoirs surhumains, comme l'exprime Gédéon Spilett :

Oui, il y a un être, presque tout-puissant, caché dans quelque partie de l'île, et dont l'influence a été singulièrement utile pour notre colonie. J'ajouterai que cet inconnu me paraît disposer de moyens d'action qui tiendraient du surnaturel, si dans les faits de la vie pratique le surnaturel était acceptable. [...], il possède donc une puissance qui le rend maître des éléments¹.

Les hypothèses du matelot Pencroff font appel au mythe biblique et à son imaginaire pictural :

Il me semble qu'il doit être beau, grand, fort, avec une belle barbe, des cheveux comme des rayons, et qu'il doit être couché sur des nuages, une grosse boule à la main !

– Eh mais, Pencroff, répondit Gédéon Spilett, c'est le portrait de Dieu le Père que vous nous faites là !

– Possible, monsieur Spilett, répliqua le marin, mais c'est ainsi que je me le figure² !

L'être mystérieux devient un mythe au sein de la petite communauté de l'île Lincoln, il est « le génie de l'île³ » ou, après la découverte des cadavres des pirates portant d'étranges blessures, « le justicier de l'île⁴ ». Le déchiffrement de ce mythe est la conclusion attendue du roman dont la troisième et dernière partie est intitulée *Le Secret de l'île*. La rencontre de l'être mystérieux suivra un *appel* de ce dernier, par le moyen d'un fil télégraphique qui guidera les colons, à travers un labyrinthe menant à une crypte sous-marine où ils découvriront le *Nautilus*. Le récit qui suit cette découverte pourrait s'intituler, s'il est permis de paraphraser un titre wagnérien, le *crépuscule d'un héros*. Les quelques heures qui mettent en présence les héros de *L'Île mystérieuse* et celui de *Vingt mille lieues sous les mers* nous font passer de la *révélation* au *pardon*.

Le capitaine Nemo, tel qu'il apparaît à Cyrus Smith et ses compagnons, offre certaines similitudes avec le portrait qu'avait brossé Pencroff : « tête magnifique, front haut, regard fier,

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 407 (III, 5)

² *Ibid.*, pp. 408-409 (III, 5)

³ *Ibid.*, p. 450 (III, 11)

⁴ *Ibid.*, p. 469 (III, 13)

barbe blanche, chevelure abondante et rejetée en arrière¹. » Cyrus Smith a lu *Vingt mille lieues sous les mers*, d'un certain Aronnax... et non pas de Jules Verne ! Les interrogations de « l'auteur » sur l'identité de son hôte reçoivent une réponse. Quand le canot des colons s'approche du *Nautilus*, la réaction de Cyrus Smith et Gédéon Spilett montre que le capitaine Nemo, au sein de l'imaginaire vernien, est devenu un mythe littéraire :

Le canot s'en approcha lentement. À l'avant, Cyrus Smith s'était levé. Il regardait, en proie à une violente agitation. Puis, tout à coup, saisissant le bras du reporter :
« Mais c'est lui ! Ce ne peut être que lui ! s'écria-t-il. Lui !... »
Puis, il retomba sur son banc, en murmurant un nom que Gédéon Spilett fut seul à entendre. Sans doute, le reporter connaissait ce nom, car cela fit sur lui un prodigieux effet, et il répondit d'une voix sourde :
« Lui ! Un homme hors la loi !
– Lui ! » dit Cyrus Smith².

L'histoire du commandant du *Nautilus*, telle que ce dernier la révèle enfin, prend sa source dans un cadre historique qui sera celui, six ans plus tard, de *La Maison à vapeur* : la révolte des cipayes de 1857³. Nemo s'appelait alors le prince Dakkar, un noble indien éduqué à l'occidentale ; il prend part, au premier rang, à la révolte :

Le nom du prince Dakkar fut illustre alors. Le héros qui le portait ne se cacha pas et lutta ouvertement. Sa tête fut mise à prix et, s'il ne se rencontra pas un traître pour la livrer, son père, sa mère, sa femme, ses enfants payèrent pour lui avant même qu'il pût connaître les dangers qu'à cause de lui ils couraient⁴...

Il fait construire le *Nautilus* et commence une errance racontée dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Après la mort de ses compagnons, il se réfugie dans le port creusé sous l'île Lincoln et vient anonymement en aide aux naufragés :

Il apprit d'eux l'immense effort de l'Amérique contre l'Amérique même, pour abolir l'esclavage. Oui ! ces hommes étaient dignes de réconcilier le capitaine Nemo avec cette humanité qu'ils représentaient si honnêtement dans l'île⁵ !

Le « mythe Nemo » laisse alors la place à l'humain qui propose sa *justification* du mal commis, celui qui détermine la fuite d'Aronnax, l'éperonnage du navire de guerre et l'anéantissement de son équipage :

« C'était une frégate anglaise, monsieur, s'écria le capitaine Nemo, redevenu un instant le prince Dakkar, une frégate anglaise, vous entendez bien ! Elle m'attaquait ! J'étais resserré dans une baie étroite et peu profonde ! Il me fallait passer, et... j'ai passé ! » [...] « J'étais dans la justice et dans le droit, ajouta-t-il. J'ai fait partout le bien que j'ai pu, et aussi le mal que j'ai dû. Toute justice n'est pas dans le pardon⁶ ! »

¹ *Ibid.*, p. 496 (III, 16)

² *Ibid.*, pp. 495-496 (III, 15)

³ Racontée dans *La Maison à vapeur*.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 500 (III, 16)

⁵ *Ibid.*, p. 503 (III, 16)

⁶ *Ibid.*, p. 504 (III, 16).

Ces mots font écho à ceux prononcés par le capitaine Nemo avant d'attaquer la frégate : « Je suis le droit, je suis la justice¹ ! » Mais pourquoi Verne fait-il mentir son héros ? La lecture du chapitre 21, seconde partie, de *Vingt mille lieues sous les mers*, montre que Nemo n'est pas « resserré dans une baie peu profonde », il provoque le navire de guerre, se laisse suivre et attaque. Cette volonté de justifier le Mal commis par le Mal souffert illustre l'opinion de Jérôme Porée : « L'illimitation de la méchanceté ne se distingue pas de l'illimitation de la vengeance, qui prend elle-même sa source dans l'illimitation de la souffrance² », qui fait écho à ce que Platon fait dire à Socrate dans son *Protagoras* : « Quand un homme industriel, sage et bon est abattu par un malheur insurmontable, il n'est pas possible qu'il ne soit pas méchant³. » Vient alors l'appel au jugement de Cyrus Smith – et du lecteur – et à l'imputation, « assigner à un sujet responsable une action susceptible d'appréciation morale⁴ ». Cet appel est prononcé deux fois : « Que pensez-vous de moi, messieurs⁵ ? » ; « Ai-je eu tort, ai-je eu raison⁶ ? » Cyrus Smith répond en invoquant le spirituel, le sens de l'Histoire et un jugement sur le surhumain qui est de l'ordre du divin plus que de l'humanité moyenne :

Capitaine, votre tort est d'avoir cru qu'on pouvait ressusciter le passé, et vous avez lutté contre le progrès nécessaire. Ce fut une de ces erreurs que les uns admirent, que les autres blâment, dont Dieu seul est juge et que la raison humaine doit absoudre. Celui qui se trompe dans une intention qu'il croit bonne, on peut le combattre, on ne cesse pas de l'estimer. Votre erreur est de celles qui n'excluent pas l'admiration, et votre nom n'a rien à redouter des jugements de l'histoire. Elle aime les héroïques folies, tout en condamnant les résultats qu'elles entraînent. [...]
Toutes les grandes actions remontent à Dieu, car elles viennent de lui⁷ !

Le récit prête-t-il à Nemo une sorte de repentance ?

Vers une heure du matin, toute la vie s'était uniquement réfugiée dans son regard. Un dernier feu brilla sous cette prunelle, d'où tant de flammes avaient jailli autrefois. Puis, murmurant ces mots : « Dieu et Patrie ! », il expira doucement⁸.

Le manuscrit original du roman lui faisait prononcer le mot « Indépendance⁹ ! » ; quelle indépendance ? Celle de l'Inde ? Celle des insurgés de Ceylan et de la Crète qu'il soutenait financièrement ? La sienne propre, plutôt, dont il a fait montre sous les mers en fuyant le monde civilisé. « Dieu et patrie » : Nemo n'a déployé aucun mysticisme particulier au long des nombreuses pages de ses aventures et sa véritable patrie est la mer : « Je n'ai plus d'amis ! Je

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 511 (II, 21).

² Jérôme PORÉE, *Le mal, Homme coupable, homme souffrant*, op. cit., p. 137.

³ PLATON, *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, op. cit., p. 75.

⁴ Paul RICŒUR, *Le Mal*, op. cit., p. 22.

⁵ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 504 (III, 16).

⁶ *Ibid.*, p. 505 (III, 16).

⁷ *Ibid.*, pp. 504-505 (III, 16).

⁸ *Ibid.*, p. 511 (III, 17).

⁹ L'anarchiste Kaw Djer, au début de *En Magellanie*, face à la mer, dit « Ni Dieu ni maître ! » et, à la fin du roman, au même endroit, « Dieu ! » (Jules VERNE, *En Magellanie*, op. cit., pp. 39 & 343, 16).

suis le dernier de ma race... et je suis mort depuis longtemps pour tous ceux que j'ai connus¹... » La posture et les paroles de Cyrus Smith prolongent ce choix :

Cyrus Smith, élevant la main au-dessus de la tête du mort :
« Que Dieu ait son âme ! » dit-il et, se retournant vers ses amis, il ajouta :
« Prions pour celui que nous avons perdu² ! »

Les paroles de Cyrus Smith et la composition picturale des « obsèques » de Nemo, amplifiées par les illustrations, construisent l'épisode de la mort du héros mythique : Nemo reposera dans son *Nautilus* que les colons auront, suivant ses dernières volontés, sabordé :

Le *Nautilus*, s'enfonçant peu à peu, disparut sous la nappe liquide.
Mais les colons purent le suivre encore à travers les couches profondes. Sa puissante lumière éclairait les eaux transparentes, tandis que la crypte redevenait obscure. Puis ce vaste épanchement d'effluences électriques s'effaça enfin, et bientôt le *Nautilus*, devenu le cercueil du capitaine Nemo, reposait au fond des mers³. (Fig. 20)

La scène convoque une écriture métaphorique : elle nous peint aussi bien la mort du *Nautilus* que celle de son créateur. Le submersible est devenu *Immobilis in immobili*, au fond d'une mer souterraine insensible aux mouvements de l'océan dans lequel l'île est serties.

Peu avant la mort du capitaine, Pencroff avait demandé à Gédéon Spilett : « Mais de quoi meurt-il ? [...] – Il s'éteint, répondit le reporter⁴. » Le héros s'éteint, en effet, comme s'éteindra, une fois les batteries épuisées, la lumière du fanal du *Nautilus* ; mais si le mythe du vengeur mystérieux n'éclaire plus l'imaginaire de Verne, si celui qui repose à bord du sous-marin « n'était même plus le capitaine Nemo⁵ », il va devenir un mythe littéraire aux figurations artistiques les plus diverses. Cette fin d'un homme parmi les hommes, et non plus d'un surhomme, marque l'achèvement du cycle d'une vie, du jeune prince indien éduqué à l'occidentale au « génie de l'île », en passant par le « génie des eaux » ; le capitaine Nemo rejoint l'humanité des naufragés nordistes de l'île Lincoln et, il faut le noter, celle d'Ayrton qui opère un parcours comparable : du Mal vers le Bien, de la trahison et la félonie vers l'amitié et le dévouement. Le croisement de ces deux destinées illumine le dénouement du roman, car c'est Nemo qui signale aux colons la présence de « l'abandonné » sur l'île Tabor et c'est ce dernier qui sur le récif, dernier vestige de l'île, aperçoit le *Duncan* commandé par Robert Grant. Et une

¹ *Ibid.*, p. 510 (III, 17). La modification résulte-t-elle des conseils d'Hetzel ? Dans sa lettre à Verne du 22 janvier 1874, l'éditeur commente sa lecture du manuscrit de la fin du roman « Vous verrez mes notes à mesure. Il en est que je vous prie de ne pas sabrer, d'utiliser ou de ne sacrifier qu'après discussion avec moi, [...]. J'ai la conviction que quelques-unes sont à garder à améliorer si vous le pouvez mais que telles quelles elles ôtent au volume des défauts et lui ajoutent des qualités indispensables au succès. » (*Correspondance Verne-Hetzel*, tome I (1863-1874), *op. cit.*, p. 230).

² *Ibid.*, pp. 511-512 (III, 17).

³ *Ibid.*, p. 512 (III, 17).

⁴ *Ibid.*, p. 506 (III, 17).

⁵ *Ibid.*, p. 511 (III, 17).

révélation parachève la stature divine de Nemo que lui attribuait Pencroff : si le Duncan est venu chercher Ayrton précisément sur l'île Lincoln et non pas sur l'île Tabor c'est grâce à une notice laissée à cet endroit par Nemo !

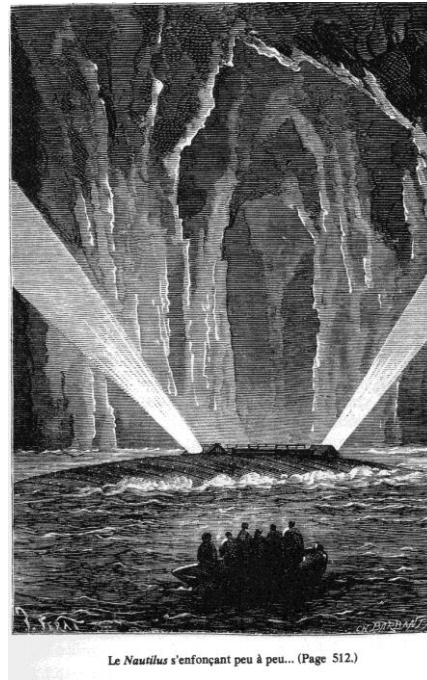


Fig. 20 : *L'Île mystérieuse*

Mythification du nom

De qui, de quoi, Nemo est-il le nom ? Le nom du héros vengeur et bienfaiteur est le dernier mot de l'excipit de *L'Île mystérieuse* : « un morceau de granit, battu par les lames du Pacifique, tombe de celui qui fut le capitaine Nemo¹ ! » Le personnage éclaire rétrospectivement ce roman dont les pages sont animées par Cyrus Smith, Gédéon Spilett, Pencroff, Harbert Brown, Nab et Ayrton. Mais si les patronymes de ces derniers, comme ceux d'Aronnax, Ned Land et Conseil, ont pu ne pas rester gravés dans la mémoire d'un large public, le pseudonyme du prince Dakkar, que celui-ci a emprunté à la réponse qu'Ulysse fit au Cyclope (dans la version latine de l'*Odyssée*), est associé spontanément à la silhouette du commandant du *Nautilus*. Il est vrai que *Vingt mille lieues sous les mers* et *L'Île mystérieuse* ont été, de 1863 à 1904, tirés, en volume in-18, à 50 000 et 44 000 exemplaires respectivement, ce qui les place aux troisième et sixième places². D'autres personnages littéraires ont connu cette sorte

¹ *Ibid.*, p. 537 (III, 20).

² Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, pp. 280-281. Ce sont-là des données indicatives mais partielles, les tirages n'ayant pas pris fin à la mort de l'auteur et se poursuivant toujours.

d'immortalité : Harpagon Quasimodo, Jean Valjean, Cosette, Sherlock Holmes sont des noms signifiants pour ceux qui ont lu – ou n'ont pas lu – Molière, Hugo et Conan Doyle. Les noms participent ici de la pérennité du mythe littéraire. Singulièrement, pour ce qui est de Nemo, le nom, s'il renvoie à des réécritures du personnage par d'autres moyens artistiques, peut s'en détacher presque complètement en ne conservant du mythe originel que des myèmes ténus.

L'odyssée du Nautilus a connu plusieurs adaptations cinématographiques, la plus connue étant celle de Richard Fleischer (*20,000 Leagues Under the Sea*, 1954, Walt Disney Productions). Adaptation assez libre, tant par les origines de Nemo que par sa mort à la fin du film. Remarquons que Ned Land, incarné par Kirk Douglas, passe au premier plan de l'intrigue, devant Aronnax. *La Ligue des gentlemen extraordinaires* (*The League of Extraordinary Gentlemen*) est d'abord une volumineuse série de bandes dessinées d'Alan Moore et Kevin O'Neill parue à partir de 1999, puis une adaptation filmique américaine de Stephen Norrington, sortie en 2003. Les personnages littéraires y évoluent en foule, d'Alan Quatermain (*Les Mines du roi Salomon*, 1885, de Henry Rider Haggard) à Henry Jekyll (*L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, 1886, de Robert Louis Stevenson) en passant par Tom Sawyer (*Les Aventures de Tom Sawyer*, 1876, de Marc Twain). Le capitaine Nemo y figure en bonne place, arborant un superbe costume traditionnel indien et pilotant un immense *Nautilus*. Le héros vernien agit donc à l'écran sous son véritable statut de prince indien mais il ne se nomme pas Dakkar, ce nom étant très peu connu du grand public ; le Nautilus « la chair de la chair » du capitaine, est consubstantiel au mythe et la résurgence du mythe ne peut être pleinement identifiée ni adoptée par le lecteur ou le spectateur sans le submersible. Nemo désigne aussi des personnages qu'il est difficile d'identifier au héros vernien : dans *Le Monde de Nemo* (*Trouver Nemo*, Québec, 2003), film d'animation d'Andrew Stanton et Lee Unkrich, le personnage éponyme est un poisson clown qui vit des aventures en grande partie sous-marines. Outre cet espace, nous pouvons deviner un – lointain – point commun avec le prince Dakkar : sa mère, ses frères et ses sœurs ont été détruits par l'attaque d'un barracuda. Dans le domaine de la bande dessinée, il faut mentionner les aventures de *Little Nemo*, de Winsor McCay, publiée dans le *New York Herald* à partir de 1905. L'œuvre nous peint, à chaque page, le rêve récurrent qui transporte l'enfant dans le pays de Slumberland ; mais les tableaux oniriques sont très présents aussi dans le récit d'Aronnax, ce qui lui fait écrire : « Me croira-t-on ? Je ne sais. Peu importe, après tout¹. » L'onirisme n'est pas absent d'un roman récent de Jean-Marie Blas de Roblès, *L'Île du Point Némo* [sic]. La fable, tissée de références plus ou moins claires à de nombreux autres

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 527 (II, 23).

auteurs, réunit des aventuriers partis à la recherche d'un diamant volé. Leur quête aboutit sur l'île du point Nemo,

le joli nom donné par les scientifiques au « pôle maritime d'inaccessibilité », l'endroit de l'océan le plus éloigné de toute terre émergée. Un clin d'œil au capitaine Nemo, à son extrême et fascinante misanthropie¹.

L'île située sur ce point est constituée d'un amas de déchets sur lequel ont été bâties des installations scientifiques que dirige un certain... Cyrus Smith. Nous y retrouvons le *Nautilus* qui est un gigantesque nautilaire, un mollusque aménagé et habité, dirigé par un étrange capitaine Nemo :

Sous un tableau électrique hérissé de bobines, de câblages et de cadrans inertes, ils découvrirent un homme assis, vêtu d'une vareuse à galons d'or mangée aux mites. Son dos masquait en partie un oculus où palpitait une membrane parcourue de veinules violettes. On eût dit un chirurgien penché sur le crâne d'un trépané, à cette différence près que son visage et ses mains, réduits à une horrible arborescence de fibres nerveuses et de vaisseaux sanguins, avaient fusionné avec la matière vivante qu'il observait².

L'auteur procède ici à une reconstruction du mythe, les emprunts aux divers romans étant refondus et redistribués au sein d'un nouvel imaginaire. « Dans ces ramifications multiples, le mythe non seulement se transforme mais il rejoint d'autres mythes littéraires car le mythe n'apparaît jamais isolément³ »

Nemo est une lueur qui scintille, et parle, dans une culture patrimoniale⁴ partagée, à des degrés divers par des lecteurs... et des non-lecteurs ; car si on n'a pas lu les aventures de Nemo « on en a entendu parler ». Ainsi le nom peut être emprunté pour devenir le sigle d'une société américaine de matériel pour randonneurs⁵ ou désigner un modèle d'une marque d'automobiles française⁶. Si « le mythe s'identifie à partir de ses mythes⁷ », ceux-ci peuvent devenir, d'un réceptacle à l'autre, indécélables : que subsiste-t-il du héros prométhéen de Verne chez les personnages, les animaux et les objets que nous avons évoqués ? Un nom qui suscite le frémissement de l'aventure qui s'empare des jeunes – et moins jeunes – lecteurs, d'une génération à l'autre, mais sans doute pas cette hésitation en clair-obscur entre le Bien et le Mal. Les personnages mythiques se construisent au cours de leurs réinvestissements littéraires, « le

¹ Jean-Marie BLAS de ROBLÈS, *L'Île du Point Nemo*, Paris, Zulma, 2014, p. 262.

² *Ibid.*, p. 446.

³ Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p. 151.

⁴ Nous pensons ici à un patrimoine universel et non seulement francophone. Verne a été beaucoup traduit.

⁵ « The name – New England Mountain Equipment – is a tribute to our New England roots and home and a nod to Jules Verne's Captain Nemo. » <<https://www.nemoequipment.com/company-history/>>.

⁶ La Citroën *Nemo*. En fait, le nom a été attribué par le constructeur en référence au héros pisciforme du *Monde de Nemo*.

⁷ Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p. 106.

personnage ne naît pas mythe, il le devient au fil de ses apparitions¹. » Le nom de Nemo, lui, semble avoir connu une dégradation, ou, tout au moins, une altération de ses constituants.

« Génie des eaux », Nemo s'éteint auréolé de l'accomplissement du Bien. Jules Verne a imaginé les aventures d'un héros des airs dont le traitement narratif croise, par quelques similitudes, celui du commandant du Nautilus, mais qui n'accède pas au sublime d'un mythe permanent.

4. *Robur-le-conquérant : de l'envol d'Icare à la chute*

Dix-huit années séparent la publication de *Robur-le-conquérant* (1886) de celle de *Maître du Monde* (1904). L'auteur place l'action du premier titre vers 1895². Le héros éponyme du premier récit est celui du second, mais nous tenterons de montrer qu'il ne s'agit pas vraiment du même personnage et le regard porté sur l'inventeur et la machine évolue, ce qui conduit à une étude diachronique.

La volonté de convaincre

Pouvons-nous considérer Robur comme un nouveau Nemo ? À « l'homme des eaux » succéderait, comme le personnage se proclame lui-même « le maître de cette septième partie du monde, [...], cette Icarie aérienne que des milliers d'Icariens peupleront un jour³ ! » C'était là l'attente d'Hetzel :

Je le voudrais peint avec la fermeté et la simplicité, mais aussi avec la hauteur qui vous a inspiré quand vous avez fait le portrait d'Hatteras et de Nemo.
C'est le héros de la *Conquête de l'air*⁴, comme les deux autres étaient les héros de la conquête du pôle nord, et du fond de la mer⁵.

Il est vrai que nous retrouvons, dix-sept ans après la parution de *Vingt mille lieues sous les mers*, certaines similitudes entre ce récit et celui mettant en scène Robur et son *Albatros*.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² « L'action se passe dans une dizaine d'années d'ici » (*Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879-1886), *op. cit.*, lettre Verne – Hetzel du 19 mai 1885, pp. 286-287.

³ Jules VERNE, *Robur-le-Conquérant*, *op. cit.*, p. 75 (7).

⁴ La *Conquête de l'air* était le titre envisagé à cette époque par Jules Verne.

⁵ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879-1886), *op. cit.*, lettre Hetzel-Verne du 18 mai 1885, p. 285.

Comme Nemo, le concepteur de l'*Albatros* bâtit autour de son personnage un mystère né de l'absence de précisions sur ses origines et surtout du nom d'emprunt : « Je me nomme Robur, je suis digne de ce nom¹. » Robur : « la force, le cœur de chêne » ; comme pour Nemo, le latin ajoute une touche mythique au personnage. Par dérision, les membres du Weldon-Institute qu'il apostrophe, répondent :

- Hurrah pour Robur-le-Conquérant ! [...]
- Eh bien, oui ! Robur-le-Conquérant, et ce nom, je l'accepte, et je le porterai, car j'y ai droit² !

Dans le second volume de ses aventures, Robur se désignera lui-même comme le « Maître du monde », ce qui dénote, sinon l'achèvement d'un projet exprimé par « Robur-le-Conquérant », du moins l'évolution, l'altération psychologique du héros.

Comme pour l'odyssée du *Nautilus*, la narration est programmée par le schéma général : *enlèvement, errance, évasion*. Schéma réutilisé dans *Maître du monde*, la « libération » de Strock étant provoquée par la destruction de l'*Épouvante*. Enfin, l'engin dont le héros est le concepteur et le commandant représente la réalisation technologique d'une science qui traverse l'œuvre d'un auteur qu'elle fascine : l'électricité, « cet agent qui sera, un jour, l'âme du monde industriel³ ». La production comme la conservation de l'énergie, « c'est le secret de Robur⁴ ». Au-delà de la surface de la structure narrative, la lecture en perspective des trois œuvres laisse apparaître, non seulement des différences, mais encore une sorte de dévalorisation des personnages et, pour ce qui est de Robur notamment, une perte de la substance qui compose un héros tel que Nemo.

Trois personnages se retrouvent hôtes forcés de l'*Albatros* ; ils ne possèdent pas les qualités de ceux du *Nautilus*. Les connaissances et l'esprit scientifiques d'Aronnax, la rigueur et la fidélité de Conseil, le courage de Ned Land. Phil Evans et Uncle Prudent – qui, selon Simone Vierge, porte « un nom fort symbolique de son étroitesse⁵ » – sont des membres éminent du Weldon Institute de Philadelphie, le club qui réunit les partisans du *Plus léger que l'air*, les « ballonistes » « particulièrement ennemis de ceux qui veulent opposer aux aérostats les appareils « plus lourds que l'air », machines volantes, navires aériens ou autres⁶. » Les

¹ Jules VERNE, *Robur-le-Conquérant*, *op. cit.*, p. 31 (3).

² *Ibid.*, p. 39 (3).

³ *Ibid.*, p. 73 (6).

⁴ *Ibid.*

⁵ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 165.

⁶ Jules VERNE, *Robur-le-Conquérant*, *op. cit.*, p. 16 (2). Ce débat entre les ballonistes et les partisans des « aviateurs » était une réalité comme l'écrit Jules Verne à Hetzel : « Attendons-nous aux cris de paon de tous les partisans des ballons ! » (*Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879-1886), *op. cit.*, lettre Verne-Hetzel du 18 mars 1885, p. 273) et, plus tard : « Je crois, j'espère, que tous les partisans du *Plus lourd que l'air*, soutiendront *Robur*, contre leurs adversaires. Il y a des gens bruyants parmi eux, et, si je ne me trompe, le livre pourra faire quelque bruit. » (*Ibid.*, lettre Verne-Hetzel du 25 septembre 1885, p. 317.)

débats de ce club sont peints avec humour par le narrateur puisqu'ils opposent les partisans d'une hélice propulsive placée à l'avant de la nacelle à ceux qui préfèrent l'arrière. Frycollin est le domestique noir d'Uncle Prudent et doit faire l'objet, en tant que tel, d'un développement particulier à un moment ultérieur de notre enquête. Après l'intervention de Robur au Weldon Institute, Prudent et Evans continuent à se disputer dans un parc où ils sont enlevés, avec Frycollin, par les hommes de l'*Albatros*, lequel décolle. Épisode burlesque qui trouve son prolongement dans leur comportement pendant tout le voyage forcé dans les airs que leur offre Robur ; ils ne manifestent pas la moindre admiration pour l'*Albatros*, ce « bâti, long de trente mètres, large de quatre, véritable pont de navire avec proue en forme d'éperon¹ », propulsé électriquement par trente-sept axes verticaux, portant des hélices horizontales, auxquels s'ajoutent deux hélices verticales. Ils vont faire le tour du monde en un peu plus d'un mois à bord de l'étrange « aviateur », comme le désigne Verne, se préoccupant essentiellement d'une possible libération, ou d'une évasion, et n'admettant jamais la supériorité d'une telle réalisation technique sur les ballons dont ils restent les partisans acharnés.

Uncle Prudent et Phil Evans ne sont donc pas, comme Aronnax, curieux et fascinés. Robur, quant à lui, n'est pas « un apôtre convaincu de son idée, un croyant² » comme le réclame Hetzel à son auteur qui répond : « Je ne veux refaire ni un Hatteras, ni un Nemo. [...] Robur est un convaincu, [...], mais je tiens à en faire un fantaisiste³. » Ainsi, loin de se cacher, Robur déploie sa fantaisie en se manifestant au-dessus de plusieurs lieux du monde par des sonneries de trompette (*Rule Britannia*, *Yankee Doodle*, *Chant du Départ*), et ses projecteurs électriques. Ces phénomènes provoquent l'intérêt et la perplexité d'observatoires du monde entier⁴. Robur va jusqu'à accrocher, au sommet de divers monuments⁵, son pavillon, « une étamine noire, semée d'étoiles, avec un soleil d'or à son centre⁶. » Il n'hésite pas à venir provoquer les « ballonistes » dans leur réunion et usant du dédain et de l'ironie, se faire l'avocat du *Plus lourd*

¹ *Ibid.*, p. 71 (6). Il s'agit ni plus ni moins d'un hélicoptère géant en forme de coque de navire ! Fabrice Bouhmadi fait justement remarquer que Verne « ne pouvait s'écarter de son époque et il ne pouvait pas chasser de son cerveau non plus toutes ces images de formidables trois-mâts. » (Fabrice BOUHMADI, *Jules Verne. Un océan tumultueux de mots et de rêves*, op. cit., p. 178.)

² *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879-1886), op. cit., lettre Hetzel-Verne du 18 mai 1885, p. 285.

³ *Ibid.*, Lettre Verne-Hetzel du 19 mai 1885, p. 286.

⁴ Intertextualité vernienne : un abonné du New York Herald suggère que le phénomène inconnu pourrait être l'obus du canon géant de Herr Schultze dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, lequel, du fait de sa vitesse, devait continuer à tourner en orbite autour de la Terre.

⁵ Dont, à Paris, la « Tour en fer de l'Exposition de 1889, haute de trois cents mètres » (Jules VERNE, *Robur-le-Conquérant*, op. cit., p. 13 (1).) En janvier-février 1885, quand Verne rédige le chapitre 1, la fameuse tour n'était encore qu'à l'état de projet issu d'un concours lancé en 1884 pour préparer l'Exposition ; les travaux ne débiteront qu'au début de l'année 1887.

⁶ *Ibid.* Le capitaine Nemo déploie « un pavillon noir, portant un N d'or écartelé sur son étamine. » (*Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 434, (II, 15).)

que l'air. Le contenu didactique de son intervention n'empêche pas l'hostilité des partisans de l'aérostat ; le burlesque s'empare de la scène et Robur offre l'image inversée du sombre et grave commandant du *Nautilus* :

« Décidément, dit-il, ce n'est pas Améric Vespuce qui a découvert le Nouveau Monde, c'est Sébastien Cabot ! Vous n'êtes pas des Américains, citoyens ballonistes ! Vous n'êtes que des cabo... »

À ce moment, quatre ou cinq coups de feu éclatèrent, tirés dans le vide. Ils ne blessèrent personne. Au milieu de la fumée, l'ingénieur disparut, et, quand elle se fut dissipée, on ne retrouva plus sa trace. Robur-le-Conquérant s'était envolé, comme si quelque appareil d'aviation l'eût emporté dans les airs¹.

À bord de l'*Albatros*, les échanges de l'ingénieur avec Dick Evans et Uncle Prudent sont plutôt rares, les quelques explications qu'il leur fournit sur le fonctionnement de l'appareil ne rencontrent de leur part que mutisme, haussements d'épaules et récriminations ; les installations de l'*Albatros* leur restent inconnues ; en revanche, le mystère qui entoure l'origine et la langue de l'équipage du *Nautilus* n'existe pas chez celui de l'*Albatros* : nous apprenons les noms et entendons les paroles du second, Tom Turner, et du maître coq gascon François Tapage avec lequel sympathise Frycollin. Nemo, ses hommes et son sous-marin n'appartiennent plus à l'humanité qu'ils fuient ou combattent alors que Robur veut convaincre le monde scientifique de la justesse de sa vision du *Plus lourd que l'air* ; il survole les différentes capitales du monde sans se dissimuler :

L'ingénieur Robur voulut, [...], donner aux Parisiens le spectacle d'un météore que n'avaient point prévu ses astronomes. Les feux de l'*Albatros* furent mis en activité. Deux gerbes brillantes se promenèrent sur les places, les squares, les jardins, les palais, sur les soixante mille maisons de la ville, en jetant d'immenses houppes de lumière d'un horizon à l'autre. [...]

Alors, à travers les hauteurs du ciel parisien, monta un immense hourra de la foule, grande encore sur les boulevards – hourra de stupéfaction qui s'adressait au fantaisiste météore².

Hatteras se fait l'instrument de la conquête du pôle par l'Angleterre et le Mal résulte de la subordination de la vie humaine à son objectif. Nemo se fait celui d'une vengeance visant une entité politique, cette même Angleterre, et de la lutte des peuples opprimés, et le Mal se manifeste par la haine qui l'anime et la violence meurtrière qu'il déclenche. Robur, lui, n'atteint pas cette dimension et ne quitte pas l'humain. Son orgueil le conduit à vouloir convaincre le monde de la justesse de ses théories technologiques sans mettre ces dernières au service d'une vengeance ou d'un nationalisme : « Convaincre même ceux qui ne voulaient pas être convaincus, il ne voulait sans doute pas autre chose³. » Contrairement à Nemo, il ne se préoccupe guère des peuples opprimés et n'éprouve aucune haine pour « les hommes » en général : « L'ingénieur ne se mêlait jamais des affaires des autres, quand ce n'était pas pour lui

¹ *Ibid.*, p. 40 (3).

² *Ibid.*, p. 150 (11).

³ *Ibid.*, p. 125 (10).

question d'honneur ou d'humanité¹. » Si sa cruauté, et un certain racisme, se manifestent dans le traitement infligé au pauvre Frycollin comme punition de ses plaintes (être traîné à la remorque de l'*Albatros*, suspendu dans une baille, à l'extrémité d'un câble), si les deux ballonistes supportent mal « le dédain ironique avec lequel les traitait Robur, les réponses brutales qu'il leur faisait² », l'ingénieur peut faire preuve d'une dualité assez commune et démontrer cette humanité. Il porte secours à des naufragés à bord d'une embarcation et s'explique :

Oui ! des naufragés, qui auront été forcés d'abandonner leur navire, [...], des malheureux, ne sachant plus où est la terre peut-être mourant de faim et de soif ! Eh bien ! il ne sera pas dit que l'*Albatros* n'aura pas essayé de venir à leur secours³ !

Un autre épisode offre la mise en pratique des préoccupations humanitaires de Robur : en survolant Abomey, la capitale du royaume africain du Dahomey, les passagers de l'*Albatros* assistent aux préparatifs de la décapitation massive de milliers de captifs d'autres tribus.

Et les fusils à répétition de l'*Albatros*, [...], commencèrent un feu de mousqueterie, dont pas une balle n'était perdue au milieu de cette masse humaine. [...]. Aussitôt les prisonniers, sans rien comprendre à ce secours venu d'en haut, rompirent leurs liens, pendant que les soldats ripostaient aux feux de l'aéronef⁴.

La fin du roman permettra au héros éponyme d'exposer ses arguments – et probablement ceux de l'auteur, persuadé de la supériorité du *Plus lourd que l'air* – et d'adopter la silhouette mythique d'un Prométhée qui n'aurait pas convaincu les mortels des bienfaits du feu. La scène finale confronte Robur et les ballonistes du roman qui, sept mois auparavant, ont réussi à s'échapper de l'aéronef en le dynamitant. Le Mal commis, à cette occasion, s'était manifesté particulièrement chez ces personnages puisque ce sabotage risquait de provoquer la mort de l'équipage et son capitaine :

Il y avait en eux une telle somme de haine contre Robur et les siens que le sacrifice de leur propre vie paraissait tout indiqué pour détruire, avec l'*Albatros*, ceux qu'il emportait dans les airs. Que l'acte fût insensé, odieux même, soit ! Mais voilà où ils en étaient arrivés, après cinq semaines de cette existence de colère qui n'avait pu éclater, de rage qui n'avait pu s'assouvir⁵ !

Revenus à Philadelphie, Phil Evans et Uncle Prudent ne dévoilent rien de leurs aventures et surtout de l'existence de l'aéronef ; croyant à sa destruction et à la disparition de ses occupants, ils veulent prouver, par le lancement d'un ballon dirigeable, le *Go ahead*, « que le véritable véhicule atmosphérique, c'était l'aérostat et qu'à lui seul appartenait l'avenir⁶. » Si Robur, dans sa construction narrative, n'atteint pas la complexité d'un Hatteras ou d'un Nemo

¹ *Ibid.*, p. 128 (10).

² *Ibid.*, p. 132 (10).

³ *Ibid.*, p. 189 (14).

⁴ *Ibid.*, p. 169 (12).

⁵ *Ibid.*, p. 209 (15).

⁶ *Ibid.*, p. 243 (18).

et ne génère pas de fascination chez les personnages secondaires, ni chez le lecteur, les deux ballonistes, par leur mauvaise foi ridicule et leurs gesticulations aveugles, se rangent indubitablement dans la catégorie des anti-héros. Le premier essai du *Go ahead* tourne au fiasco car l'*Albatros* surgit et force l'aérostat à s'élever vers les hautes couches de l'atmosphère ; le gaz, trop dilaté, crève l'enveloppe et le *Go ahead* chute. Mais Robur sauve Phil Evans et Uncle Prudent et délivre à la foule un discours conclusif dont la pondération contraste avec le ton provocateur de son adresse au Weldon Institute, des mois auparavant :

J'ai compris que l'état des esprits n'était pas prêt pour l'importante révolution que la conquête de l'air doit amener un jour. [...] ...mon avis est dès à présent qu'il ne faut rien précipiter, pas même le progrès. La science ne doit pas devancer les mœurs. Ce sont des évolutions, non des révolutions qu'il convient de faire. En un mot, il faut n'arriver qu'à son heure. J'arriverais trop tôt aujourd'hui pour avoir raison des intérêts contradictoires et divisés. Les nations ne sont pas encore mûres pour l'union.¹

Cette argumentation en faveur de la nécessaire subordination du progrès scientifique à une morale politique n'était pas attendue de la part d'un personnage souvent agressif dont le projet avait été de démontrer par les faits la supériorité de l'aéronef sur l'aérostat. Robur semble bien connaître une évolution positive en ce dernier chapitre, évolution sanctionnée par « une tempête de hourras, qui, cette fois, étaient admiratifs². » Phil Evans et Uncle Prudent ne commentent pas leurs aventures, comme avait pu le faire Aronnax, et ne montrent aucune réaction à cette évolution du personnage, ils sont « profondément humiliés³ ».

Les dernières lignes de *Vingt mille lieues sous les mers* signalaient une fin ouverte : « Le capitaine Nemo vit-il encore ? [...] Saurai-je enfin le nom de cet homme⁴ ? » Nous retrouvons, à la fin de *Robur-le-Conquérant*, des interrogations analogues, émises cette fois par le narrateur externe : « Qu'est-ce que Robur ? Le saura-t-on jamais ? [...] Robur-le-Conquérant reparaitra-t-il un jour, ainsi qu'il l'a annoncé ? Oui ! Il viendra livrer le secret d'une invention qui peut modifier les conditions sociales et politiques du monde⁵. » Ces lignes promettent une amplification des traits héroïques d'un personnage que Verne a voulu « fantaisiste » ; une promesse mise en scène grâce au recours à des motifs épiques : la foule, dominée par l'*Albatros*, Robur, invisible mais dont la voix se fait entendre « au milieu du profond silence⁶ ».

¹ *Ibid.*, pp. 256-257 (18).

² *Ibid.*, p. 257 (18).

³ *Ibid.*

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, pp. 527-528 (II, 23).

⁵ *Id.*, *Robur-le-Conquérant*, *op. cit.*, pp. 257-258 (18).

⁶ *Ibid.*, p. 256 (18).

Orgueil et folie

Dix-huit ans plus tard, le Conquérant est devenu *Maître du Monde*. Le retour de Robur n'est plus annoncé par des sonneries de trompette mais par des motifs proches du fantastique : gerbes de flammes et vapeurs sortant de l'intérieur du mont américain du Great-Eyry, en Caroline du Nord, silhouette d'un gigantesque oiseau de proie. Plus tard, des phénomènes extraordinaires provoquent l'inquiétude et même la terreur des populations : irruption d'un bolide sur les routes, une « masse roulante, arrivant comme la foudre, précédée d'un grondement formidable¹ », apparition d'un « monstre » au large des côtes, remous inexplicables à la surface du lac Kirdall. L'apparition du nouvel engin de Robur, automobile, bateau, sous-marin, aéronef, ne s'effectue plus sur le mode de la démonstration comme pour l'*Albatros* pendant son périple autour du monde, mais sur celui de la terreur. Les retrouvailles du lecteur avec Robur se font par l'entremise d'un narrateur interne, le policier John Strock, capturé quand il tentait de tendre une embuscade aux occupants de l'engin. Robur avait déjà été peint au début du premier volume de ses aventures et il apparaissait, à la tribune du Weldon Institute, assez volubile et agité, ne serait-ce que pour convaincre l'assemblée. Le personnage qui dirige l'*Albatros* est reconnaissable mais il semble statufié, minéralisé :

Je le regardais. S'il ne cherchait point à éviter mes regards, du moins montrait-il une singulière indifférence, comme s'il n'avait pas un étranger à son bord².

Et cette attitude va se prolonger pendant tout le récit qui ne nous fera entendre Robur qu'à de très rares occasions. Dans *Robur-le-conquérant*, il voulait avant tout que soit reconnue la supériorité de son aéronef sur les ballons. Dans le second récit, il ne veut rien prouver, car il ne rencontre pas de contradiction scientifique, il ne veut se venger de personne, car il n'a pas de concurrent. L'errance incohérente et hallucinée qu'il impose à son *Épouvante* inverse l'argument final de *Robur-le-Conquérant*, cette nécessaire harmonie entre les progrès de la science et les relations morales, sociales et politiques. Nous avons dit que Robur, dans le second roman, se retranche derrière un mutisme quasi permanent, tout au moins vis-à-vis de Strock ; il est l'homme de la solitude et de la contemplation de lui-même et de cet autre lui-même : l'*Épouvante*. Robur est devenu une espèce de Faust dont la science – principalement l'électricité – lui aurait suggéré, à la manière de Méphistophélès, qu'il peut devenir le *Maître du Monde*. Un Faust qui, comme le diable, peut changer d'apparence, un Faust qui ne craint pas la justice des hommes, et ne désire pas leurs richesses, ainsi qu'il l'explique dans une lettre publiée dans la presse :

¹ *Id.*, *Maître du Monde*, *op. cit.*, p. 40 (4).

² *Ibid.*, p. 136 (13).

L'appareil restera ma propriété, et j'en ferai l'usage qui me conviendra.
Avec lui, j'ai tout pouvoir sur le monde entier, et il n'est pas de puissance humaine qui soit en mesure de lui résister dans n'importe quelle circonstance.
Qu'on n'essaie pas de s'en emparer. Il est et sera hors de toute atteinte. Le mal qu'on voudrait me faire, je le rendrais au centuple.
Quant au prix qui m'est proposé, je le dédaigne, je n'en ai pas besoin. D'ailleurs, le jour où il me plairait d'avoir des millions ou des milliards, je n'aurais qu'à étendre la main pour les prendre¹.

L'orgueil ainsi exprimé se mue en une hubris d'autant plus insensée qu'elle ne repose sur aucune réalité : en dépit de sa puissance, l'*Épouvante* n'est pas un engin guerrier. Pour Strock, seule la folie peut expliquer ce comportement :

Fallait-il donc admettre que, avec le temps, sa surexcitation mentale s'était accrue dans une mesure effrayante, qu'elle risquait de l'entraîner aux pires excès² ?...

L'*Épouvante* n'est pas un véhicule de guerre, mais il peut le devenir et l'hubris d'un seul révèle alors un autre Mal, bien plus réel, bien plus dangereux : les vellétés bellicistes des nations qui justifient les offres d'achat faites par voie de presse à Robur :

Acquérir le moteur qui donnait de pareils résultats, s'assurer son exploitation en toute propriété, telle était l'affaire à conclure.
Évidemment, d'ailleurs, les autres États ne négligeraient rien pour devenir possesseurs d'un engin qui serait si précieux dans l'armée comme dans la marine. On comprend quels avantages en retirerait une nation sur terre et sur mer³ !...

Mais défier les nations revient à mettre en cause un équilibre politique, se placer hors de l'humanité et, au-delà des nations, défier les dieux. Il adopte alors, à l'intérieur du Great Eyry, des postures qui ne sont pas sans rappeler celle d'Hatteras au bord du cratère du pôle ou Nemo sur la plate-forme du *Nautilus* pendant la tempête :

Parfois, je le voyais errer pensivement à travers l'enceinte, s'arrêter, lever un bras vers le ciel, le dresser contre ce Dieu avec lequel il prétendait partager l'empire du monde⁴ !...

La fin de Robur, et celle de son *Épouvante*, transportent le lecteur au-delà du simple roman scientifique ; le héros connaît une sorte de transfiguration, passant, par sa démente, de l'humain à un état à « mi-chemin entre l'homme et Dieu⁵ ». Hatteras avait voulu se perdre dans le feu du cratère, point exact de l'axe de la Terre ; Nemo ne voulait-il pas être englouti par la mer que creusait, cratère liquide, le tourbillon du Maëlstrom ? Robur défie en vol les tourbillons d'une tempête :

Il conservait son attitude hautaine, en homme qui, dans son intraitable orgueil, se croyait au-dessus ou en dehors de l'humanité !... [...]
L'aviateur filait entre mille éclairs, au milieu des fracas du tonnerre, en plein ciel embrasé. Il évoluait à travers ces coruscations aveuglantes, au risque d'être foudroyé⁶ !

¹ *Ibid.*, p. 93 (9).

² *Ibid.*, pp. 175-176 (16).

³ *Ibid.*, p. 84 (8).

⁴ *Ibid.*, p. 179 (17).

⁵ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p.156.

⁶ Jules VERNE, *Maître du Monde*, op. cit., p. 189 (17).

Ce tableau, où Verne a volontiers recours à l'usage des allitérations, conduit à la fin de celui qui appelait de ses vœux la naissance d'une « Icarie aérienne » une fin qui évoque celle du héros mythique qui avait défié les rayons du soleil ; mais c'est le faisceau enflammé de Zeus qui frappe. L'auteur peint la fin de l'*Épouvante* et de son maître dans une hypotypose quelque peu voilée par un regard ironique sur la tentative dérisoire du narrateur Strock, prisonnier de Robur :

Étais-je ou n'étais-je pas Strock, inspecteur principal de la police ?... Et, oubliant où je me trouvais, seul contre trois, au-dessus d'un océan démonté, je bondis vers l'arrière, et, d'une voix qui domina le fracas de l'orage, je criai en me précipitant sur Robur :

« Au nom de la loi, je... »

Soudain, l'*Épouvante* trembla comme frappée d'une violente secousse électrique. Toute sa charpente tressaillit ainsi que tressaille la charpente humaine sous les décharges du fluide. L'appareil, atteint au milieu de son armature, se disloqua de toutes parts.

L'*Épouvante* venait d'être foudroyée, coup sur coup, et ses ailes rompues, ses turbines brisées, elle tomba d'une hauteur de plus de mille pieds dans les profondeurs du golfe¹ !... (Fig. 21)

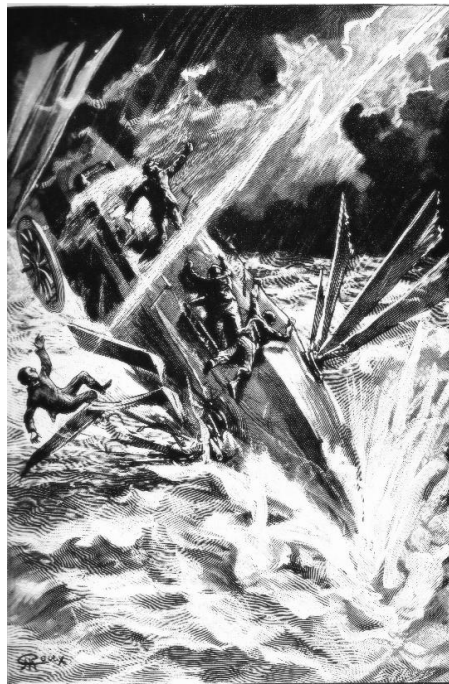


Fig. 21 : Maître du Monde

Cette fin, qui fait signe à celle du fils de Dédale, conclut cependant un traitement un peu décevant du héros ; la fin ouverte de *Robur-le-conquérant* laissait espérer, comme dans *L'Île mystérieuse*, une résolution de l'hubris par un retour à l'humanité. Or, si Nemo connaît un enrichissement de son personnage par sa réclusion de Titan bloqué sous l'île Lincoln puis par la proximité des colons auxquels, nouveau Prométhée, il dispense le Bien, Verne prête à Robur

¹ *Ibid.*, p. 190 (17).

une attitude toute de refus et de vaine provocation. À l'inverse du commandant du *Nautilus*, « l'homme des eaux » mais aussi, du moins dans la première moitié de *Vingt mille lieues sous les mers*, l'homme de la science et du *verbe*, Robur affiche les traits de la statue d'une divinité antique qui peut menacer, effrayer, mais jamais répondre aux attentes du narrateur ou du lecteur.

Verne a lu Hoffmann et Nodier, et il a écrit sur Poe. Pour autant, ses récits où l'inspiration fantastique s'empare de la narration sont relativement rares, et *Zacharius* a connu une première publication en 1854, soit neuf ans avant sa première consécration littéraire chez Hetzel. S'il ne nous a pas refusé l'entrée de châteaux d'un sinistre gothique (*Le Château des Carpathes*) ou de galeries de mines écossaises « hantées » par des esprits maléfiques (*Les Indes noires*), c'est vers des horizons souvent marins, sous d'autres latitudes, qu'il a choisi de nous entraîner et il serait banal et vain de nous demander s'il aurait autant excellé dans l'écriture du surnaturel, à l'instar de Maupassant et Gautier.

Où le Mal réside-t-il, dans les romans et nouvelles d'inspiration fantastique dont il a été question ? La seule créature *surnaturelle* qui porte une part de Mal, dans *Maître Zacharius*, est Pittonaccio, mais cet être, incarnation du temps, est une émanation de l'orgueil fou de Zacharius et c'est l'horloger qui se veut – péché suprême – maître du temps et l'égal de son Créateur. Pas d'intervention d'un au-delà démoniaque dans *Frritt-Flacc* : la mort imminente détermine chez Trifulgas le premier – et dernier – regard lucide qu'il porte sur lui-même. Quant à Storitz, de même que Zacharius contemple le fleuve du temps, il reste habité de sa haine des autres, sa volonté de s'approprier Myra ne reposant sur aucune logique romanesque. Là aussi, c'est l'humain qui incarne le Mal. Mais, et ce n'est pas anodin, et cela doit attirer l'attention dans la partie suivante de notre enquête sur la lecture vernienne de l'humanité, cette incarnation existe, selon le narrateur, parce que Storitz est prussien, rejoignant en cela *Herr Schultze* des *Cinq cents Millions de la Bégum*. Le Mal, selon l'imaginaire vernien, négligerait-il les oripeaux démoniaques du roman gothique pour les uniformes prémonitoires d'un ennemi « héréditaire » ?

Hatteras, Nemo et Robur sont des héros que des compétences exceptionnelles dans les domaines de la navigation ou de la construction navale, et un savoir prophétique des secrets de l'électricité¹ placent dans un espace – le désert de glace, les abysses, l'azur – qui n'est pas celui de l'humanité du XIX^e siècle. L'inconnu, le non encore exploré, Thulé, le Titan Océan et le

¹ Jules Verne n'a pas été le « visionnaire » que l'on croit : il n'a pas prévu le développement du moteur à explosion, ni, bien sûr, de l'énergie nucléaire. Ses puissants moteurs électriques, dotés de batteries aux capacités extraordinaires de stockage, sont restés dans l'espace littéraire.

domaine d'Ouranos, le vaste ciel, se prêtent à toutes les constructions imaginaires et accueillent les demi-dieux. Les anciens Grecs ne tentaient pas l'ascension du mont Olympe. Mais les héros sont frappés dans leur orgueil et leur solitude, et leur science se révèle inutile : qu'apporte à Hatteras – et à l'Angleterre – la découverte du pôle ? Que reste-t-il du *Nautilus*, de l'*Albatros* et de l'*Épouvante* ? Il est une courte nouvelle de Verne qui résume, par la dérision, la destinée des entreprises scientifiques : dans *Un Drame dans les airs*¹ le narrateur entreprend une ascension en ballon et s'aperçoit, une fois en vol, de la présence d'un individu visiblement faible d'esprit mais possédant à la perfection l'histoire des débuts de l'aérostation et, notamment, des nombreux accidents qui l'ont marquée :

Depuis Phaéton, depuis Icare, depuis Architas, j'ai tout recherché, tout compulsé, tout appris !
Par moi, l'art aérostatique rendrait d'immenses services au monde, si Dieu me prêtait vie² !

Le comportement du personnage va provoquer la chute du ballon après qu'il en est tombé lui-même. Une « chute » qui préfigure celle de Robur ! Le surhomme crée autour de lui, progressivement, un vide social : quelques compagnons seulement accompagnent Hatteras jusqu'au pôle, et le commandant du *Forward* finit ses jours dans un asile d'aliénés³, avec pour seul compagnon son chien Duk. On ne retrouve, dans *Maître du monde*, ni l'équipage de l'*Albatros*, ni les foules qui acclamaient Robur ; Nemo se retrouve seul après la mort de tous ses compagnons et connaît un retour à l'humain par l'attention qu'il porte à la micro société de l'île Lincoln. Un retour à l'humain qui signale aussi sa fin, celle d'une destinée tragique, et, il convient de le souligner, l'anéantissement d'une création technologique, économique et sociale, la « colonie » de l'île Lincoln. La fin du surhomme est donc à la mesure de son orgueil et de sa volonté : est-il permis de défier l'ordre du monde en tentant – quelques décennies trop tôt – des conquêtes géographiques et scientifiques ? « Si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi⁴. » affirme Nietzsche. Le défi s'accompagne donc d'une chute vers le Mal.

Ni ces quelques personnages mythiques ou issus des brumes du fantastique, ni bien sûr les nombreux méchants dont nous avons parlé plus haut ne doivent occulter un des aspects majeurs de l'œuvre de Jules Verne : la description des mondes *connus* et *inconnus*. L'auteur porte donc un regard sur le monde contemporain, sa géographie, mais aussi sur ses habitants, les nations que ceux-ci composent et l'avenir qu'ils semblent destiner à l'humanité. Ce regard

¹ Paru en 1851 dans le *Musée des Familles*, sous le titre : *Un voyage en ballon* et repris en 1874 sous le titre ci-dessus chez Hetzel.

² Jules VERNE, *Un Drame dans les airs*, 1874, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, p. 242.

³ Rappelons que Verne, initialement, voulait les faire périr dans le cratère du volcan. C'est dans un asile du même type que le pirate Ker Karraje va chercher le savant Thomas Roch, inventeur de l'arme suprême : le Fulgurateur (*Face au drapeau*, 1896).

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Par delà bien et mal, Jenseits von Guts und Böse*, 1886, traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971, p.91.

peut être un révélateur majeur de la présence du Bien et du Mal selon l'auteur et aussi *chez* l'auteur.

Cinquième partie
Regards sur le monde

Le récit de voyage et d'aventures convoque une multiplicité de regards. Regards du lecteur vers un imaginaire construit de lieux et d'êtres, regards de l'auteur vers des espaces étrangers qu'il n'a, dans leur majorité, jamais visités lui-même mais dont les contours se précisent dans les romans grâce à l'abondance de la documentation qu'il consulte. Dans ces espaces vivent et évoluent des sociétés humaines, des nations, des peuples, et, quelle que soit l'importance de l'imaginaire dans l'écriture de ces fictions, les êtres qui les animent font signe à l'univers référentiel de Verne, l'espace humain extra littéraire. L'auteur n'a pas limité les espaces où se meuvent ses personnages aux ponts des navires ou aux jungles et autres déserts brûlants ou glacés ; un certain nombre de ses romans proposent la construction d'une hypothèse sociale, sans qu'elle soit le ressort exclusif de l'action. Son imaginaire est ainsi traversé par diverses influences philosophiques et sa vision de l'avenir de l'humanité oscille entre un pessimisme profond, manifesté de manière tragique dès la dystopie de *Paris au XX^e siècle*, en 1863, et qui ressurgira au gré de ses inspirations, et la confiance, sur le mode de l'utopie, en une science au service de l'humanité et la fraternité. Cela conduit à interroger une autre influence, celle de l'Histoire contemporaine, telle qu'elle apparaît dans sa correspondance, par exemple, sur le destin des collectivités humaines.

L'opposition – souvent confuse – entre le Bien et le Mal se superpose également à la diversité, l'ambiguïté, des regards de Verne sur l'*Autre*. L'*Autre* comme nation, tout d'abord ; et si l'empreinte du Mal est surtout visible chez des voisins qualifiés à cette époque d'ennemis héréditaires, acteurs d'une défaite brutale, elle se révèle aussi à travers le regard d'un écrivain qui mêle, confusément parfois, l'admiration et une anglophobie fréquente dans l'opinion publique française à cette époque. Ce regard partial envers certaines grandes puissances s'accompagne d'une prise de position en faveur de divers peuples en lutte pour leur liberté.

L'*Autre*, chez Jules Verne, n'est pas uniquement le représentant d'une nation rivale, marin, homme d'affaires ou savant ; c'est aussi celui qui vit sous d'autres tropiques, héritier d'une culture non européenne et dont l'espace fait l'objet d'une colonisation. Là encore apparaissent une multiplicité et une hiérarchisation des regards et la critique des méthodes de colonisation signale à nouveau l'anglophobie. Une attention particulière doit être portée sur le statut de l'homme noir dans cet imaginaire foisonnant. Sept romans¹ inscrivent l'action, totalement ou partiellement, en Afrique sub-saharienne et l'esclavage des Africains est un des

¹ *Cinq Semaines en ballon* (1863), *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1871), *Un Capitaine de quinze ans* (1878), *L'Étoile du Sud* (1884), *Sans dessus dessous* (1889), *Mirifiques Aventures de Maître Antifer* (1894), *Le Village aérien* (1901).

thèmes majeurs de deux titres¹. L'ambiguïté, là aussi, caractérise le thème qui appelle une lecture diachronique et la faculté de discerner, parmi les traits – parfois caricaturaux – d'un racisme évident, les marques d'une certaine compassion envers les victimes de l'esclavage et une condamnation virulente de ce dernier. Le Mal habite, par ailleurs, le regard et l'écriture de Jules Verne dans la construction de personnages où se dévoile un antisémitisme qui entache l'imaginaire de l'auteur.

Le combat du Mal et du Bien qui agite de nombreux chapitres de ses romans n'était-il pas celui qui révélait, chez l'écrivain besogneux vivant bourgeoisement dans sa cité d'Amiens, les contradictions et les combats d'une époque ?

¹ *Un Capitaine de quinze ans, Nord contre Sud* (1887).

Chapitre 1

Un tableau partiel de la société du XIX^e siècle

Les frontières, naturelles ou artificielles, de la France ne retiennent pas les personnages de Verne. Si l'on excepte *Paris au XX^e siècle*, qui ne s'inscrit pas dans les projets auctorial et éditorial, le territoire français métropolitain n'est jamais un cadre géographique durable de l'action : les ports, Dunkerque (*Un Hivernage dans les glaces*), Brest (*L'Épave du Cynthia*), Saint-Malo (*Mirifiques Aventures de Maître Antifer*), Cette (*Clovis Dardentor*)¹, accueillent les personnages en partance ou pour de courtes escales. On voit Marcel Bruckmann et Octave Sarrasin (*Les Cinq Cents Millions de la Bégum*) dans leur logis d'étudiants parisiens et le second arpente les rues de la capitale avant de prendre le train pour Douai. Dans *Le Superbe Orénoque* est évoquée rapidement la maison du colonel de Kermor, à Chantenay, près de Nantes, là-même où se situait la villégiature des parents de Jules Verne. Quand l'émotion du souvenir d'enfance parfume les pages d'un roman... Cet extrait du carnet de Phileas Fogg démontre l'importance que le récit accorde aux paysages français – et européens, en fait – dans sa relation du tour du monde :

Quitté Londres, mercredi 2 octobre, 8 heures 45 soir.
Arrivé à Paris, jeudi 3 octobre, 7 heures 20 matin.
Quitté Paris, jeudi, 8 heures 40 matin.
Arrivé par le Mont-Cenis à Turin, vendredi 4 octobre, 6 heures 35 matin².

Il est vrai que les lecteurs du *Tour du Monde en quatre-vingts jours* pouvaient être modérément intéressés par la peinture des départements français³.

L'intérêt de l'auteur ne se limitait pas à la documentation scientifique, notamment géographique, dont il nourrissait ses fictions ; son regard sur la politique intérieure de son pays se manifeste dans sa correspondance avec ses parents, par exemple à propos des journées de juin 1848⁴ ou du coup d'État du 2 décembre 1851⁵ ; sans occuper le devant de la scène politique nationale, contrairement à Victor Hugo, il occupera les fonctions de conseiller municipal de sa ville d'Amiens, pendant quatre mandatures, de 1888 à 1904. On ne trouve pas chez Verne

¹ Commune orthographiée « Sète », aujourd'hui. Marcel Lornans et Jean Taconnat n'ont nulle envie de la visiter avant leur départ pour l'Algérie : « L'Argèlès part dans deux heures, [...] et, à mon avis, le mieux est d'aller directement à bord de l'Argèlès ! » Jules VERNE, *Clovis Dardentor*, op. cit., p. 326 (1).

² *Id.*, *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 38 (7).

³ Jules Verne a publié chez Hetzel une *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* (1867-1868).

⁴ Lettre de Jules Verne à son père du 17 juillet 1848, citée par Olivier DUMAS dans *Jules Verne*, op. cit., p. 242.

⁵ Lettre à sa mère du 6 décembre 1851, *Ibid.*, p. 311.

d'analyses de catégories sociales françaises comme celles que Balzac et Zola nous ont offertes : les paysans, les usuriers, les employés, les boutiquiers parisiens, les financiers, les mineurs, etc. Mais l'absence de l'espace géographique français dans ses fictions nous conduit à étudier sa perception de la société, selon son appréciation du Bien et du Mal, dans sa peinture des *sociétés étrangères*, appartenant à la sphère des nations industrialisées. L'aventure et le voyage constituant les ressorts d'un grand nombre de ses titres, les marins de différents grades et les scientifiques y évoluent en grand nombre et ont déjà fait l'objet d'une réflexion¹. Il s'agit plus précisément de s'intéresser à l'écriture axiologique de types sociaux qui transcendent non seulement les limites géographiques des intrigues mais aussi les classifications génériques.

1. Les classes « déshéritées »

Phileas Fogg apparaît souvent comme « l'homme horloge », le portrait accompli du britannique froid, flegmatique, indifférent aux paysages qui défilent sous ses yeux. Il semble ne jamais devoir d'arrêter pour jeter un regard sur les choses, non plus que sur les gens. Et pourtant...

Une incarnation de la misère

Il est une scène singulière, au chapitre IV du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*. Phileas Fogg et Passepartout vont prendre le train pour Douvres et Calais, début de leur incroyable périple. Ce tour du monde va entraîner le lecteur vers des paysages, des personnages et des situations extraordinaires, du sauvetage d'une princesse indienne vouée au bûcher à l'attaque d'un train par les Sioux en Amérique du Nord. Pourtant, au moment de laisser ses personnages quitter Londres, le narrateur nous propose une scène – digne d'Eugène Sue – ancrée profondément dans notre représentation du XIX^e siècle et l'imaginaire romanesque de celui-ci, la scène de la mendicité, qui n'a malheureusement pas disparu de notre réalité contemporaine :

À huit heures vingt, le cab s'arrêta devant la grille de la gare. Passepartout sauta à terre, Son maître le suivit et paya le cocher.

¹ Cf. *supra* : II, I, 1, *Scientifiques découvreurs. Voir et faire voir : savants, marins et journalistes*

En ce moment, une pauvre mendiante, tenant un enfant à la main, pieds nus dans la boue, coiffée d'un chapeau dépenaillé auquel pendait une plume lamentable, un châle en loques sur ses haillons, s'approcha de Mr. Fogg et lui demanda l'aumône.

Mr. Fogg tira de sa poche les vingt guinées qu'il venait de gagner au whist, et, les présentant à la mendiante :

« Tenez, ma brave femme, dit-il, je suis content de vous avoir rencontrée ! »

Puis il passa¹.

Ce passage, cette figuration statique – et détaillée – de l'extrême pauvreté, placée en amorce d'un récit au rythme vertigineux, ne laisse pas d'interroger. Car ce tour du monde est issu de l'argent, le risque que prend le héros en pariant, et *fonctionnera par l'argent*, Fogg dépensant sans compter pour emprunter aux moments voulus différents moyens de transport. Certes, nous savons, dès les premières lignes du roman, que ce riche gentleman

n'était prodigue de rien, mais non avare, car partout où il manquait un appoint pour une chose noble, utile ou généreuse, il l'apportait silencieusement et même anonymement².

Le contraste absolu entre l'incarnation d'une misère désespérée et le début d'un voyage absolument gratuit, en ce qu'il n'est justifié par aucun motif scientifique ou humanitaire, comme celui de Lord Glenarvan, viserait-il à rappeler la fragilité de la fortune pécuniaire ? La mendiante engluée dans la boue ne rappelle-t-elle pas le Mal de la grande pauvreté qui entache le siècle d'un progrès technique qui se manifeste, entre autres, par la vitesse ?

Coal city et Stahlstadt : quelle peinture du monde ouvrier ?

Les mendiants, mais aussi les classes laborieuses comme les petits paysans et le monde ouvrier, apparaissent très ponctuellement dans l'imaginaire de Verne et leur présence est liée aux nécessités de l'intrigue. Le Mal lié à l'aventure, à l'intrigue policière, à la violence historique, à l'esclavage... est souvent visible dans ses romans ; mais il intervient plus rarement comme étant le fruit d'injustices économiques et sociales. La création de Coal-city, dans *Les Indes noires* et celle de Stahlsatdt dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* permettent de dessiner les silhouettes de mineurs des houillères écossaises et d'ouvriers de la sidérurgie prussienne. Cependant, le récit n'aboutit jamais à une analyse critique développée de la condition des classes laborieuses, comme le fera Zola. Là n'était d'ailleurs pas l'objectif de Verne qui, dans une lettre à Hetzel écrit à propos de *L'Assommoir* :

Lu *L'Assommoir* de Zola ! C'est infecte [sic], puant, épouvantable, répugnant, nauséabond, et... *prodigieux* ! Mais que diable pourra-t-il faire de plus fort que cela ! C'est l'épopée de l'ouvrier *pochard*. Est-il nécessaire de raconter tout cela ? – mais je le répète – *prodigieux*³ !

¹ Jules VERNE, *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 22 (4).

² *Ibid.*, p. 2 (1).

³ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome II (1875-1878), *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du 9 (ou 16) février 1877, pp. 150-152.

Les mineurs de la Nouvelle-Aberfoyle, outre leur situation professionnelle, ont peu de points communs avec ceux de Montsou, dans *Germinal* ; ainsi,

Simon Ford, l'ancien overman de la fosse Dochart, portait vigoureusement encore ses soixante-cinq ans. Grand, robuste, bien taillé, il eût été regardé comme l'un des plus remarquables « sawneys » du canton, qui fournissait tant de beaux hommes aux régiments de Highlanders¹.

Le père Bonnemort, cinquante-huit ans, que rencontre Étienne Lantier dans les premières pages du roman de Zola, est affublé d'une

grosse tête, aux cheveux blancs et rares, à la face plate, d'une pâleur livide, maculée de taches bleuâtres. Il était petit, le cou énorme, les mollets et les talons en dehors, avec de longs bras dont les mains carrées tombaient à ses genoux².

Le 6 novembre 1876, Verne a visité, en compagnie de Jules Hetzel fils, les mines d'Anzin ; s'il en garde un souvenir plein de jovialité, « Hein ! quelle journée, celle de lundi dernier ! J'avais envie de ne plus me laver, pour en mieux conserver le charbonneux souvenir³. », a-t-il vu les conditions de vie des mineurs ? Zola, quelque huit ans plus tard, visitera la fosse Renard, à Denain, non loin d'Anzin et « voit les haveurs, allongés sur le flanc, dans la rage du gain provoqué par le travail aux pièces⁴. » Point de misère, de grève et de révolte violente chez les mineurs écossais des *Indes noires*, la gigantesque grotte souterraine découverte par les Ford et l'ingénieur James Starr accueille une cité idéale, Coal-city :

Attirés par la certitude que le travail ne leur manquerait jamais, alléchés par les hauts prix que la prospérité de l'exploitation allait permettre d'affecter à la main-d'œuvre, ils avaient abandonné le dessus du sol pour le dessous, et s'étaient logés dans la houillère, qui, par sa disposition naturelle, se prêtait à cette installation⁵.

Éclairée par des disques électriques, la cité minière connaît donc une réussite économique et sociale que vont métaphoriser les amours de Harry Ford et Nell. Comme le souligne, non sans une pointe d'ironie, Henri Marel, « Tout le monde est content, tout le monde prospère⁶. » Mais ce dernier précise que si Verne nous offre « un discours utopique, d'un monde futur heureux [...], il n'a pas écrit un roman de la mine⁷. » L'Écosse, que l'auteur a visitée en 1859⁸, n'est pas pour lui le cadre romanesque de la misère et de l'exploitation humaine mais

¹ Jules VERNE, *Les Indes noires*, op. cit., p. 33 (5)

² Émile ZOLA, *Germinal*, Paris, Fasquelle, Le Livre de Poche, p. 7 (I, 1).

³ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome II (1875-1878), op. cit., Lettre de Verne à Hetzel (fils) du 11 novembre 1876, p. 136.

⁴ Armand LANOUX, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 1962, p. 304.

⁵ Jules VERNE, *Les Indes noires*, op. cit., pp. 94-95 (13).

⁶ Henri MAREL, *Jules Verne, Zola et la mine*, pp. 187-200, dans *Les Cahiers naturalistes*, Éditions Fasquelle, N°84, 1980, *Zola et la République*, p. 196.

⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁸ Jules Verne, en compagnie de son ami le musicien Aristide Hignard, a visité la région des lacs écossais, cadre géographique des *Indes noires*, lors d'un voyage en août 1859. Ce voyage lui inspirera un récit romancé, resté longtemps inédit, *Voyage à reculons en Angleterre et en Écosse*, où il figure sous le nom de Jacques Lavaret. L'exploitation de la houille dans la région des lacs n'est pas mentionnée. La découverte de cette région annonce

celui des paysages enchanteurs, ceux que Harry fait découvrir à Nell, des personnages d'exception, Lord Glenarvan et ses compagnons, et de l'esprit d'indépendance face à l'Angleterre.

Les conditions de travail des mineurs sont dessinées par des traits plus appuyés dans le tableau du monstrueux complexe minier et sidérurgique de Stahlstadt dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*. Pour Jean Chesneaux, « les mineurs et métallurgistes [...] sont directement écrasés par le talon de fer du grand capitalisme industriel¹ » Le roman propose en effet un tableau sensiblement moins optimiste que celui des houillères de la nouvelle Alberfoyle :

De rudes gars pourtant, ces puddleurs ! Pétrir à bout de bras, dans une température torride, une pâte métallique de deux cents kilogrammes, rester plusieurs heures l'œil fixé sur ce fer incandescent qui aveugle, c'est un régime terrible qui use son homme en dix ans².

Les mineurs écossais choisissent de résider sous terre, où ils prospèrent ; le jeune Carl Bauer, un garçon de treize ans, dont la mère héberge Marcel Bruckmann, le héros du roman, et qui apporte à cette dernière un salaire indispensable depuis le décès de son père, ne remonte que le dimanche matin et sa vie « se passait donc presque tout entière à cinq cents mètres au-dessous de la surface terrestre³ » et, par conséquent,

Ses cheveux blonds et soyeux, ses yeux bleus et doux, allaient bien à son teint d'une blancheur excessive ; mais sa taille était trop exigüe pour son âge. Cette vie sans soleil le rendait aussi anémique qu'une laitue, et il est vraisemblable que le compte-globules du docteur Sarrasin, appliqué au sang du petit mineur, y aurait révélé une quantité tout à fait insuffisante de monnaie hématique⁴.

Cependant, le personnage de Carl ne servira pas dans la structure romanesque à développer une argumentation contre les conditions d'existence des mineurs, dont il ne sera plus question dans la suite du récit. Carl mourra asphyxié dans une galerie désaffectée et cette tragédie permettra au héros d'accéder au repaire du Dr Schultze. L'épisode du jeune Carl Bauer, plus que la dénonciation de la condition ouvrière au XIX^e siècle, s'inscrit, nous le verrons, dans une narration aux accents nettement antiallemands. Les antagonismes sociaux, chez Verne, se

celle des mêmes sites qu'Harry Ford offre à la jeune Nell. Seule la ville de Newcastle – en Angleterre et non plus en Écosse – donne lieu à un tableau négatif des bassins houillers : « Ce royaume du charbon de terre est littéralement en feu ; des panaches enflammés se balancent au sommet des hautes cheminées d'usine ; ce sont les arbres de cette contrée sale et noire, et leur réunion forme une forêt immense, éclairée par de fauves reflets ; un gémissement sourd et continu sort de cette terre minée » (Jules VERNE, *Voyage à reculons en Angleterre et en Écosse*, 1859, Paris, le cherche midi éditeur, 1989, p 185.)

¹ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, 1971, p. 50.

² *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p.55 (5).

³ *Ibid.*, p. 61 (6).

⁴ *Ibid.*, p. 63 (6).

nourrissent des antagonismes nationaux et les alimentent en retour. Ainsi, dans *Un Drame en Livonie*, les nationalités délimitent assez nettement les classes sociales :

Dans les provinces Baltiques, les nobles, les citoyens honoraires, bourgeois et marchands, sont presque exclusivement d'origine teutonnes¹.

Alors que la misère frappe les paysans slaves :

Les malheureux moujiks ! Et s'ils souffrent dans leurs taudis des chaleurs de l'été, des froids de l'hiver, de la pluie ou de la neige en tout temps, que dire de leur nourriture, du pain d'écorce, noir et pâteux, trempé d'un peu d'huile de chènevis, de la bouillie d'orge et d'avoine, et, si rarement, quelques bouchées de lard ou de bœuf salé ! Quelle existence² !

P'tit Bonhomme : peinture sociale et politique

La conjonction des antagonismes sociaux et nationaux dans *Un Drame en Livonie*, ce roman de 1904 où se tressent les intrigues familiales, policières et politiques, apparaissait déjà nettement dans *P'tit Bonhomme*, ce long récit initiatique où le héros éponyme naît de l'abandon et de la misère la plus absolue pour parvenir à la réussite commerciale. Outre les aventures du héros lui-même, l'intérêt du roman réside dans la peinture d'une fresque sociale – les différents milieux que fréquente le jeune garçon – et dans une critique de la sujétion de l'Irlande à l'Angleterre. *P'tit Bonhomme*, où l'influence de Dickens est perceptible, est composé en tableaux structurés par le devenir du héros et éclairant un espace humain et géographique : le montreur de marionnettes qui retient l'enfant captif, l'orphelinat de la Ragged-school, la fausse adoption par Miss Waston, la ferme de Kerwan et les Mac Carthy, l'analepse de la Hard, la terrible « éleveuse » d'enfants abandonnés, véritable climax de la misère et du Mal dans ce roman³, le château de lord et lady Piborne et leur fils Ashton, *Little Boy and Co*, la boutique que le héros fait prospérer à Dublin. La peinture de la misère est récurrente et la situation politique et économique de l'Irlande est fréquemment rappelée. L'ascension sociale de P'tit Bonhomme, l'enfant sans parents et sans nom, condamné dès sa naissance dans un environnement social impitoyable, prend alors valeur d'exemplum. La démonstration de l'auteur suit plusieurs étapes. Les premières lignes soulignent l'infertilité de l'île :

Un beau pays pour les touristes, cette Irlande, mais un triste pays pour ses habitants. Ils ne peuvent la féconder, elle ne peut les nourrir [...]. Pauvre Irlande ! Son nom serait plutôt l'« Île de la Misère », nom qu'elle devrait porter depuis nombre de siècles : trois millions d'indigents sur une population de huit millions d'habitants⁴.

¹ Jules VERNE, *Un Drame en Livonie*, op. cit., p.40 (3).

² *Ibid.*, p. 62 (4).

³ Cf *supra* : III, 2, 2, *La mort de l'enfant*, « Un mal absolu »

⁴ Jules VERNE, *P'tit Bonhomme*, op. cit., p. 2 (I, 1)

Et, de manière à rendre les Irlandais sympathiques au lecteur, une remarque qui rejoint celle qui concerne les « sympathiques magyars, vrais amis de la France¹ » – et donc ennemis des Allemands – et qui égratigne cette fois la Grande Bretagne : « Les Irlandais, amis des Français, sont ennemis des Anglais, comme au premier jour². » Le motif de la misère, jointe à la dégradation physique et morale, assombrit la première moitié du roman qui voit P'tit Bonhomme pourchassé par l'indigence et la cruauté de la société. Le Donegal est le comté où La Hard va recueillir l'enfant et c'est le lieu, un cercle de l'enfer, où il approchera le plus de la mort. Le tableau de cet espace est bâti sur l'opposition entre les nobles et les paysans :

Çà et là apparaissent quelques châteaux, environnés de verdure, qui charment le regard par leur fantaisiste ornementation d'architecture anglo-saxonne. Entre autres, plus au nord-ouest, du côté de Milford, se dresse l'habitation seigneuriale de Carrikhart, au milieu d'un vaste domaine de quatre-vingt-dix mille acres, propriété du comte de Leitrim.

Les cabanes ou huttes du hameau de Rindok – ce qu'on appelle vulgairement des « cabins » – n'ont de la chaumière que le chaume, toiture insuffisante contre les pluies hivernales, [...]. On ne risque [...] pas de mourir de froid au sein de ces âpres contrées, mais on risque d'y mourir de faim. À peine le sol fait-il l'aumône de quelques légumes et de quelques fruits. Tout y languit, à l'exception de la pomme de terre. [...]

C'est la misère dans toute son abomination – la misère telle qu'elle s'étale et croupit au milieu des pauvres quartiers de Dublin ou de Londres, [...], la misère irlandaise, la plus épouvantable de toutes, renfermée dans ces ghettos au fond de l'East-End de la capitale³ !

Mais la dénonciation d'un ordre politique et social se poursuit tout au long des chapitres et adopte les accents les plus véhéments dans le récit du sort qui échoit à la famille des paysans Mc Carthy qui avaient recueilli P'tit Bonhomme. Verne analyse alors le système féodal des « landlords », la concentration d'immenses superficies aux mains de propriétaires fonciers :

Ce qui est vrai, c'est que, depuis la conquête par les Anglo-Normands en 1100, l'« Île sœur » a été traitée féodalement, et son sol est resté féodal.

Le duc de Rockingham était, à cette époque, un des grands landlords du comté de Kerry. Son domaine, d'une surface de cent cinquante mille acres, comprenait des terres cultivables, des prairies, des bois, des étangs, desservis par quinze cents fermes. C'était un étranger, un de ceux que les Irlandais accusent avec raison d'absentéisme. Or, la conséquence de cet absentéisme est que l'argent produit par le travail irlandais est envoyé au dehors et ne profite pas à l'Irlande. [...]

Il y a de bons maîtres en Irlande, sans doute ; mais les tenanciers n'ont le plus souvent affaire qu'à ces middlemen, presque tous hommes durs et impitoyables. Il convient d'observer toutefois que l'aristocratie, qui est assez libérale en Angleterre et en Écosse, se montre plutôt oppressive en Irlande. Au lieu de tendre la main, elle tire sur les rênes. Une catastrophe est à craindre. Qui sème la haine récolte la rébellion⁴.

L'analyse de la situation économique et politique et sociale de l'Irlande, qui se poursuit sur de nombreuses pages, témoigne chez l'auteur d'un recours à une documentation solide. Elle va aboutir à une scène tragique qui déclenchera une nouvelle quête de l'enfant. Les Mac Carthy sont loin de connaître l'opulence, ni même une certaine aisance, mais des froids excessifs et des

¹ *Id.*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *op. cit.*, p. 31 (2).

² *Id.*, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 2 (I, 1)

³ Jules VERNE, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, pp. 143-144 (I, 10)

⁴ *Ibid.*, pp. 110-111 (I, 8).

crues anormales compromettent les récoltes et les fermiers sont dans l'impossibilité de payer leurs fermages au régisseur qui procède à leur expulsion de la ferme :

Il faut rendre la maison inhabitable. On dresse un « battering ram ». C'est une poutre qui se balance au bout d'une chaîne entre trois montants. Ce bélier enfonce tout. La maison est dépouillée de son toit, la cheminée est abattue, l'âtre démoli. On brise les portes, on descelle les fenêtres. Il ne reste plus que les murs. [...]

Et d'abord, M. Martin, sa femme et ses enfants furent jetés dehors, pendant que les recors ravageaient l'intérieur du logis. On n'avait pas même respecté la vieille grand-mère. Arrachée de son lit, traînée au milieu de la cour, elle avait pu se relever cependant pour maudire dans ses assassins les assassins de l'Irlande, et elle était retombée morte¹.

Une scène dépourvue d'exagération romanesque car inspirée par des faits historiques réels : l'année 1880 voit les exploitations agricoles irlandaises frappées par une série de mauvaises récoltes et la résistance aux évictions s'organise, sous l'égide de la Land league².

Une des conséquences des famines qui frappent l'Irlande au XIX^e siècle, l'émigration, se manifeste dans *P'tit Bonhomme* – les Mac Carthy vont tenter leur chance en Australie –, et au sein d'autres romans, comme *En Magellanie* : le *Jonathan* qui fait naufrage sur la pointe de l'île Hoste transporte des émigrants d'origine irlandaise. Dans *Les Enfants du capitaine Grant*, les premiers Australiens que rencontrent Lord Glenarvan et ses compagnons sont Paddy O'Moore et sa famille ; l'Irlandais

raconta son histoire. C'était celle de tous les émigrants que la misère chasse de leur pays. Beaucoup viennent chercher au loin la fortune, qui n'y trouvent que déboires et malheurs. Ils accusent la chance, oubliant d'accuser leur inintelligence, leur paresse et leurs vices. Quiconque est sobre et courageux, économe et brave, réussit³.

Il y a là une certaine injustice de la part d'un personnage vernien envers d'autres, car les Mac Carthy, malgré leur courage, n'ont pas réussi leur installation en Australie et ont dû « quitter cette terre, aussi dure pour eux que l'avait été leur terre natale⁴. » Mais le retour de ces pauvres paysans irlandais, quatre ans plus tard, en 1887, permet, après le succès de *Little Boy and Co*, la boutique du héros, un retour à l'équilibre affectif et social : l'enfant retrouve la famille qui l'a sauvé de l'errance et leur offre la ferme de Kerwan d'où ils avaient été chassés. La prise de possession de cette ferme prend valeur de symbole politique : les Mac Carthy sont

¹ *Ibid.*, p. 253 (I, 16).

² Cf. : Cependant, les années successives d'hivers très rigoureux et de crues anormales que vivent les Mac Carthy de 1880 à 1882 semblent évoquer plutôt celles de la Great starvation, la Grande famine (1845 - 1852). En janvier 1882, date de l'« éviction » de la famille Mac Carthy, le gouvernement anglais avait déjà fait voter, l'année précédente, « une loi ambitieuse qui consacre les droits du paysan sur la terre qu'il cultive. Elle reconnaît au tenancier le droit de vendre sa tenure, celui d'exiger un juste fermage révisable tous les quinze ans, et celui enfin de se maintenir sur la terre sans avoir à redouter à tout moment l'éviction porteuse de misère et de mort dans les campagnes. C'est un véritable droit de copropriété qui est reconnu aux paysans. » (David GREENE, Pierre JOANNON, « IRLANDE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2021. URL : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/irlande/>>).

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 240 (II, 6).

⁴ *Id.*, *P'tit Bonhomme*, *op. cit.*, p. 506 (II, 15).

maintenant propriétaires de terres et de bâtiments qui appartenaient au duc de Rockingham, un lord écossais. Ce personnage n'apparaît pas dans la narration ; en revanche, P'tit Bonhomme, après avoir quitté la ferme, rencontre une famille d'aristocrates dont le portrait construit, partiellement, une vision variée et ambivalente de leur classe sociale.

P'tit Bonhomme est le roman de Verne qui peint le plus complètement une classe sociale défavorisée, les paysans. Jean Chesneaux souligne que

c'est même dans *P'tit Bonhomme*, et donc par le biais des luttes nationales, que se situe la seule apparition des luttes de classes du prolétariat en tant que tel, dans tout l'univers Vernien. On a déjà noté, en effet, que la classe ouvrière était presque absente des *Voyages extraordinaires*¹.

Un épisode des aventures du jeune garçon évoque pourtant certaines scènes que Zola n'aurait peut-être pas désavouées ; son bazar, à Dublin, prospère et il se rend pour une journée à Belfast où règne

une lutte ardente entre les protestants et les catholiques. Les premiers sont ennemis nés de l'indépendance réclamée par les seconds. Les uns avec le cri d'Orange pour ralliement, les autres un ruban jaune pour signe distinctif, se livrent à leurs traditionnelles bousculades²

Ce conflit politico-religieux s'accompagne d'affrontements sociaux :

En passant devant une des plus importantes fabriques de la ville, P'tit Bonhomme fut arrêté par un rassemblement. Une foule compacte barrait la rue. Il dut se faufiler à travers cette masse tumultueuse. C'était jour de paye. Il y avait là quantité d'ouvriers et d'ouvrières. Une diminution de salaires, annoncée pour la semaine suivante, venait de porter leur irritation au comble. [...] Bientôt les cris succédèrent aux menaces, les portes et les fenêtres de l'usine furent assaillies à coups de pierres. En ce moment, plusieurs escouades de policemen envahirent la rue, afin de dissiper le rassemblement et d'arrêter les meneurs³.

Une telle scène de conflit social de l'ère industrielle est exceptionnelle dans l'œuvre de Verne : l'intrigue du roman ne dépasse pas les limites d'une Europe en voie d'industrialisation. Les émeutes anarchistes provoquées par quelques colons de l'île Hoste dans *En Magellanie* ne touchent qu'une micro-société en genèse. Jules Verne a élaboré une analyse romancée et documentée d'une société irlandaise affectée par un Mal social clairement désigné : le « Lanlordism » la possession des terres agricoles par une aristocratie anglaise ou écossaise.

¹ Jean CHESNEAUX, *Une lecture politique de Jules Verne, op. cit.*, p. 49.

² Jules VERNE, *P'tit Bonhomme, op. cit.*, p. 452 (II, 12).

³ *Ibid.*, p. 453 (II, 12)

2. *Les aristocrates*

Si la peinture de la misère du peuple irlandais adopte souvent le ton d'un plaidoyer aux tonalités pathétiques, celle de l'aristocratie, dans *P'tit Bonhomme*, prend la forme d'une charge acide où le grotesque est le fruit de la caricature. Au-delà de cette lecture, il s'agira de vérifier si les membres de l'aristocratie représentés dans l'ensemble de son œuvre subissent le même traitement.

P'tit Bonhomme : satire de la noblesse anglaise

Les nobles ne sont pas rares dans les récits de Verne, mais peu d'entre eux se voient accorder le même espace descriptif que dans le récit des aventures du petit Irlandais. Son errance l'amène à trouver sur la route un portefeuille perdu par Lord Piborne. En préambule à la rencontre de l'orphelin et « Sa Seigneurie », Jules Verne nous offre une scène d'exposition animée par une volonté satirique que voile difficilement un point de vue faussement extérieur.

Sa Seigneurie lord Piborne est âgé de cinquante ans – cinquante ans à joindre aux quelques siècles que compte sa noble famille, vierge de toute dérogeance ou forlignage. Membre considérable de la Chambre haute, c'est de bonne foi qu'il regrette les antiques privilèges de la féodalité, le temps des fiefs, rentes, alleux et domaines, les pratiques des hauts justiciers, ses ancêtres, les hommages que leur rendait sans restriction chaque homme lige. Rien de ce qui n'est pas d'une extraction égale à la sienne, rien de ce qui ne peut se recommander d'une telle ancienneté de race, ne se distingue, pour lui, des manants, roturiers, serfs et vilains. [...] Grand, maigre, la face glabre, les yeux éteints tant ils se sont habitués à être dédaigneux, la parole rare et sèche, lord Piborne représente le type de ces hautains gentilshommes, moulés dans l'enveloppe de leurs vieux parchemins, et qui tendent à disparaître – heureusement – même de cet aristocratique royaume de Grande-Bretagne et d'Irlande. [...]

La marquise – quarante ans avoués –, grande, maigre, anguleuse, les cheveux plaqués en longs bandeaux, les lèvres pincées, le nez d'un aigle très aristocratique, la taille plate, les épaules fuyantes – n'avait jamais dû être belle ; mais, en ce qui touche à la distinction du port et des manières, à l'entente des traditions et privilèges, lord Piborne n'aurait jamais pu se mieux assortir¹.

Une courte scène, aux tonalités théâtrales, ajoute une touche au grotesque du personnage : lord Piborne cherche son portefeuille :

Une légère inclinaison du buste indiqua qu'il était sur le point de se baisser, afin de jeter un coup d'œil sous la table, recouverte jusqu'aux pieds d'un tapis à grosses franges ; mais, se ravisant, il daigna pousser le bouton d'une sonnette à l'angle de la cheminée.

Presque aussitôt John, le valet de chambre, parut sur le seuil de la porte et s'y tint immobile.
« Voyez si mon portefeuille n'est pas tombé sous cette table », dit lord Piborne².

P'tit Bonhomme a donc trouvé le portefeuille sur la route et vient le remettre à son propriétaire, lequel lui offre l'emploi de groom de son fils, le jeune comte Ashton :

¹ *Ibid.*, pp. 258-259 (II, 1)

² *Ibid.*, p. 258 (II, 1)

Ce jeune gentleman de quatorze ans avait une figure régulière, d'une insignifiance rare, et une physionomie qui, même avec les années, ne devait gagner ni en vivacité ni en intelligence. [...] C'était un petit monsieur élevé à ne voir que des inférieurs parmi ceux qui l'approchaient, peu pitoyable aux pauvres gens [...]¹.

La suite du récit consiste en une suite d'humiliations infligées à P'tit Bonhomme par le jeune comte. L'enfant, qui ne se lie d'amitié qu'avec la vieille « lessiveuse » Kat, finit par fuir la famille Piborne. La narration ménage un rééquilibrage axiologique de la destinée des personnages puisque le héros croisera à nouveau le chemin de Lord Ashton et lui infligera une sévère correction ; quant à Kat, elle le rejoindra à Dublin et l'assistera dans la gestion de sa boutique. Un *analogon* de Lord Piborne, porteur de certains de ses traits, apparaissait déjà, en 1879, dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*; il s'agit de Lord Glandover, président du Congrès international d'Hygiène qui se tient à Londres et auquel participe le docteur Sarrasin :

Lors des premières présentations, le président du Congrès d'Hygiène avait adressé au docteur Sarrasin un salut protecteur et condescendant qui aurait pu se traduire ainsi :
« Bonjour, monsieur l'homme de peu !... C'est vous qui, pour gagner votre petite vie, faites ces petits travaux sur de petites machinettes ?... Il faut que j'aie vraiment la vue bonne pour apercevoir une créature aussi éloignée de moi dans l'échelle des êtres !... Mettez-vous à l'ombre de Ma Seigneurie, je vous le permets². »

Lord Glandover ne réapparaît pas dans la suite du roman et Jules Verne ne nous invite à aucune autre séance du Congrès International d'Hygiène qui permet avant tout, dans la diégèse, au docteur Sarrasin d'exposer l'esquisse de son projet de cité modèle, réalisable grâce à l'héritage fabuleux dont il se trouve un des bénéficiaires. L'éclairage fugitif, mais acide, porté sur Lord Glandover relève donc d'une intention.

Lord Piborne et Lord Glandover sont britanniques, tout comme « sir Francis Trevellyan de Trevellyan-Hall, Trevellyanshire³ », un des passagers du train du Grand-Transasiatique emprunté par Claudius Bombarnac. Mentionnons encore Sir Edward Turner qui se montre agressif envers César Cascabel dans le roman éponyme ; ces personnages de nobles construits par Jules Verne affichent une « morgue, ou plutôt ce dédain, composé à dose égale de l'amour de tout ce qui est anglais et du mépris de tout ce qui ne l'est pas⁴. »

Une explication par la biographie ?

Ces traits négatifs prêtés à la noblesse et qui signalent une certaine anglophobie se retrouvent chez des personnages moins connus, comme dans le charmant conte *Aventures de la famille Raton* qui met en scène le prince Kissador, « un puissant seigneur qui pourrait être fils

¹ *Ibid.*, p. 265 (II, 1)

² *Id.*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, pp. 25-26 (3).

³ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 60 (6).

⁴ *Ibid.*, p. 47 (5).

de roi. Habitué à satisfaire ses fantaisies, il ne souffre pas la moindre résistance. Tout doit plier devant ses volontés¹. » Ce prince Kissador est un rival amoureux du jeune et pauvre Ratin. La biographie de l'auteur expliquerait-elle, en partie, ces coups de griffes ? Olivier Dumas relate un échec amoureux « dont, peut-être, il gardera des traces toute sa vie². » Le jeune Jules, en 1847 et 1848, écrit des lettres et des poèmes à l'intention d'Herminie qui y aurait répondu favorablement.

Hélas, pour autant qu'on le sache, la bonne société nantaise voit d'un mauvais œil se développer cette idylle. Ce poète, cet écrivain sans le sou paraît un médiocre parti. La liaison est rompue, Jules Verne expédié à Paris et la belle rondement mariée à un riche hobereau, M. Terrien de la Haye³.

La rancœur de Jules Verne à l'encontre d'une noblesse oisive incarnée par un rival plus heureux s'exprime dans un poème aux accents amers :

Il est des gens pour qui le bonheur est sur terre !
Ils font votre malheur, vivant gais et contents !
J'aimais, comme l'on aime aux âges innocents,
Une charmante fille, à la prunelle altière !

Un noble, un gentleman, par ses écus sonnants,
A ravi cette fille à mon amour sincère !
Près d'elle, il vit heureux ! Entre sa ménagère,
Ses chiens, et ses chevaux, il partage son temps⁴ !

Cette blessure laissera la marque d'« une haine tenace et irraisonnée envers la ville de Nantes dont la bonne société l'a rejeté⁵ » et, peut-être, d'un certain malaise en présence du milieu aristocratique ; il raconte, dans une lettre à ses parents, sa fréquentation des salons parisiens :

Plus je vais chez les dames du monde littéraire, plus je vois l'immense quantité de connaissances que ses adeptes ont à leur disposition. [...] C'est Lamartine, Marrast, Napoléon qui leur viennent serrer la main ; c'est madame la comtesse d'un côté, madame la princesse de l'autre : on y parle voitures, chevaux, chiens, chasseurs, livrée, politique, littérature, on y juge les gens de points de vue fort nouveaux, mais fort souvent entachés de fausseté⁶.

Cette vision de l'aristocratie parisienne rappelle certaines scènes de l'ample fresque balzacienne de la *Comédie humaine*, encore que le jeune étudiant nantais n'ait pas connu

¹ *Id.*, *Aventures de la famille Raton*, *op. cit.*, p. 347 (2).

² Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.* p. 26.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Cité par Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.* p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 32. Verne, en 1855, rédigea dans *Le Mariage de M. Anselme des Tilleuls* une satire de l'aristocratie provinciale : « dans ces soirées indescriptibles, les mammifères ne se mélangeaient pas indistinctement ! La noblesse faisait quartier à part, écrasait les bourgeois sous les quintaux de sa morgue provinciale. » Jules VERNE, *Le Mariage de M. Anselme des Tilleuls*, 1855, L'Isle-Adam, Éditions de St Mont, 2005, p. 15.

⁶ Lettre de Jules Verne à ses parents du 29 décembre 1848, citée dans Olivier DUMAS, *Jules Verne*, *op. cit.*, pp. 262-263.

l'humiliation infligée à Lucien de Rubempré, à l'opéra, par la marquise d'Espard et ses courtisans¹.

De Glenarvan à Don Veval, des portraits d'aristocrates plus positifs

Pour autant, ces exemples ne composent pas une peinture d'ensemble et absolument négative d'une classe sociale. Le Mal d'un comportement aristocratique entaché de suffisance et de morgue touche surtout les personnages de nationalité britannique et les nobles fournissent à la sphère du Bien un nombre important de héros de premier plan. Une figure éminente s'impose : lord Glenarvan. Le chef de l'expédition humanitaire destinée au sauvetage du capitaine Grant est construit comme l'antithèse de Lord Piborne. Ses quartiers de noblesse ne sont pas moins authentiques : à l'extrémité de son yacht, le *Duncan*, « un guidon bleu portait les initiales E.G., brodées en or et surmontées d'une couronne ducale² » et le personnage est « l'un des seize pairs écossais qui siègent à la chambre haute³ ». Si les Mac Carthy, dans *P'tit Bonhomme*, se font expulser de leur ferme par un régisseur, bras armé d'un lord Rockingham invisible, lors d'une période de crise agricole similaire, en Écosse,

seuls entre tous, les Glenarvan crurent que la fidélité liait les grands comme les petits, et ils demeurèrent fidèles à leurs tenanciers. Pas un ne quitta le toit qui l'avait vu naître ; nul n'abandonna la terre où reposaient ses ancêtres ; tous restèrent au clan de leurs anciens seigneurs. [...]
Lord Glenarvan possédait une fortune immense, il l'employait à faire beaucoup de bien⁴.

Cette recherche d'une justice sociale se double d'une forme d'opposition politique :

Avec ses idées jacobites, peu soucieux de plaire à la maison de Hanovre, il était assez mal vu des hommes d'État d'Angleterre, et surtout par ce motif qu'il s'en tenait aux traditions de ses aïeux et résistait énergiquement aux empiètements politiques de « ceux du Sud⁵. »

Pour le personnage, un mariage hors de l'aristocratie ne signifie pas une mésalliance : « Miss Helena n'appartenait pas à une famille noble, mais elle était Écossaise, ce qui valait toutes les noblesses aux yeux de Lord Glenarvan⁶. »

Le profil du comte Mathias Sandorf reproduit cet accord entre le nationalisme,

un Magyar de haute naissance dont la vie entière se résumait en ces deux sentiments : la haine de tout ce qui était germain, l'espoir de rendre à son pays son autonomie d'autrefois⁷,

et une certaine philanthropie :

¹ Honoré de BALZAC, *Illusions perdues*, op. cit., deuxième partie, pp. 199 & sq. (II)

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 1 (I, 1).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 15 (I, 3).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 16 (I, 3).

⁷ *Id.*, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 20 (I, 2).

[les habitants de son domaine], citadins et campagnards, ne se cachaient pas d'avoir pour le comte Sandorf un dévouement à toute épreuve, une reconnaissance sans bornes, en souvenir du bien qu'il faisait dans le pays¹.

L'engagement politique pour l'indépendance est aussi le trait majeur de M. de Vaudreuil, un des dirigeants du soulèvement des Canadiens français raconté dans *Famille-sans-nom* : « sa physionomie sympathique et prévenante, son allure un peu fière sans être hautaine, en faisaient le type par excellence du gentilhomme français². » ; son adversaire politique, le gouverneur du Canada, lord Gosford, « était un homme de grand sens et d'esprit conciliant » qui faisait preuve « [de] circonspection, [de] douceur, [d]'esprit de justice³ ». Lord Gosford est pourtant britannique mais c'est aussi un personnage historique et l'auteur ne pouvait altérer son image.

Outre cet engagement politique et le refus de l'enfermement social, ces aristocrates, à la différence de lord et lady Piborne qui font une excursion dans la région des lacs de Killarney « parce qu'il convenait que des gens de leur rang l'eussent faite⁴ », accompagnés du jeune comte Ashton « d'une ignorance à peu près complète⁵ », transcendent non seulement leur classe sociale mais aussi l'espace géographique et scientifique. Lord Glenarvan, qui épouse « miss Helena Tuffnel, la fille du grand voyageur William Tuffnel⁶ », organise, devant le refus de financement du gouvernement anglais, une expédition pour retrouver le capitaine Grant ; Mathias Sandorf, « au lieu de se confiner dans les loisirs que lui assurait sa fortune, [...] avait suivi ses goûts, qui le portaient vers les sciences physiques et les études médicales⁷. » Devenu le docteur Antékirtt, il rebâtit une fortune et parcourra la méditerranée pour accomplir sa vengeance. Le comte Serge Narkine, un proscrit politique russe,

appartenait à une riche famille du gouvernement de Perm. [...] Passionné pour les sciences et les découvertes géographiques, ce fut à des voyages en toutes les parties du monde qu'il employa les années de sa jeunesse⁸.

Il ne croit pas déchoir en voyageant en compagnie d'une famille de comédiens français, les Cascabel, qui lui ont porté secours après une attaque de bandits, et quand César Cascabel, pour que le comte échappe aux policiers tsaristes, lui propose :

¹ *Ibid.*

² *Id.*, *Famille-sans-nom*, *op. cit.*, p. 77 (I, 4).

³ *Ibid.*, p. 27 (I, 1).

⁴ *Id.*, *P'tit Bonhomme*, p. 306 (II, 4).

⁵ *Ibid.*, p. 265 (II, 1).

⁶ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 16 (I, 3).

⁷ *Id.*, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 21 (I, 2).

⁸ *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, p. 223 (I, 15).

- Et tenez... s'il le faut... vous prendrez l'habit de saltimbanque... à moins que vous n'ayez honte...
- Oh !... mon ami¹ !...

Le comte Narkine reproduit donc l'attitude du baron de Sigognac dans *Le Capitaine Fracasse*... Le gommage des limites d'un enfermement social de l'aristocrate prend toute sa valeur dans le portrait du roi et de la reine de Malécarlie dans *L'Île à hélice*. Là réapparaissent les thèmes de la justice sociale et de la culture scientifique et artistique, déployés auparavant chez un héros comme Nemo.

Ils faisaient tout le bien que peuvent faire, dans un des états moyens de l'Europe, des esprits éclairés, libéraux, sans prétendre que leur dynastie, quoiqu'elle fût une des plus anciennes du Vieux Continent, eût une origine divine. Le roi était très instruit des choses de science, très appréciateur des choses d'art, passionné pour la musique surtout. Savant et philosophe, il ne s'aveuglait guère sur l'avenir des souverainetés européennes².

Les deux souverains déchus s'installent à Milliard-City, la ville bâtie sur *Standard-Island* et le roi de Malécarlie postule et obtient le poste d'astronome à l'observatoire de l'île artificielle, allégorie d'un dépassement de frontières sociales traditionnelles pour atteindre l'espace d'une science de l'infini. Citons la remarque de Daniel Compère : « Nous voyons volontiers, dans le roi de Malécarlie, outre Pedro II du Brésil, Jules Verne lui-même³. » La posture spéculaire du regard fixé presque exclusivement sur un passé et un ego sacralisés, celui des Piborne, fait place à la verticalité de la vision du savant. Sans pouvoir être rangé parmi les aristocrates hautains et méprisants, le marquis don Vegal, dans *Martin Paz*, incarne l'échec d'une noblesse « fin de race » qui n'espère justifier son existence et transcender les limites du temps que par sa descendance. Don Vegal a perdu sa femme et sa petite fille « dans une catastrophe horrible⁴ » ; lui « qui appartenait à l'une des plus anciennes familles espagnoles du Pérou, voyait finir en lui la superbe lignée dont il s'enorgueillissait à bon droit⁵ » et « aucun lien d'affection ne l'attachait plus au monde, et il laissait sa vie aller au gré des événements⁶. » Don Vegal ne joue aucun rôle majeur dans la courte et sombre intrigue de *Martin Paz*⁷ ; malgré l'hospitalité qu'il offre à Martin Paz et sa sympathie pour la lutte des Indiens, il ne peut être

¹ *Ibid.*, p. 225 (I, 15).

² *Id.*, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 296 (II, 3).

³ Daniel COMPÈRE, *M. Jules Verne conseiller municipal*, dans *Cahier de l'Herne* n° 25 *Jules Verne*, pp. 127-140, Paris, Éditions de l'Herne, 1974, p. 139.

⁴ *Id.*, *Martin Paz*, *op. cit.*, p.226 (4).

⁵ *Ibid.*, p. 226 (4).

⁶ *Ibid.*

⁷ Ce récit court, qui paraît une première fois en 1852, dans le *Musée des Familles*, sous le titre *L'Amérique du Sud. Mœurs péruviennes. Martin Paz*, puis dans les *Voyages extraordinaires* en 1875, esquisse l'intrigue de *Famille-sans-nom*. Martin Paz, indépendantiste indien, aime, et est aimé, de la jeune Sarah, fille adoptive du Juif Samuel mais fille – qu'il croyait disparue – de don Vegal. Les deux amoureux périssent dans les chutes de la Madeira. Jean-sans-nom, Canadien français indépendantiste, aime, et est aimé, de Clary de Vaudreuil, fille du marquis de Vaudreuil. Les deux amoureux périssent dans les chutes du Niagara.

associé à ces aristocrates dont nous venons de parler et qui trouvent leur place parmi « ceux du savoir, du voir et du vouloir ». L'action, dans la peinture contrastée de cette classe sociale, se voit opposée à l'oisiveté et, selon Ghislain de Diesbach, « les oisifs, si distingués qu'ils soient, n'ont pas leur place dans le monde vernien qui les élimine implacablement¹ », et, si le travail ne leur est pas possible, à la différence des capitaines, ingénieurs et autres médecins du monde vernien, « ils se mêlent à des sociétés secrètes, complotent contre l'ordre établi, et sacrifient leur fortune, parfois leur vie, pour assurer le double triomphe de la justice et de la liberté². » Ils illustrent ainsi le principe énoncé à Dom Juan par son père et méconnu du jeune comte Ashton : « la naissance n'est rien où la vertu n'est pas³ ».

Les classes laborieuses et déshéritées, comme les aristocrates, ne vivent pas dans un ailleurs étranger au monde de l'auteur ; certains titres peignent les succès et les échecs de sociétés humaines. Se révèle alors un regard de l'auteur sur des idéologies et des conflits politiques, des utopies – ou dystopies ? – sociales.

3 - Jules Verne et les idéologies politiques

Quel était le regard, sur la vie politique de son pays, du citoyen Jules Verne ? Et surtout, comment ce regard croisait-il celui des narrateurs de ses romans ? Sa réception des idées et des événements a-t-elle laissé dans son œuvre un trait, plus ou moins appuyé, séparant les territoires du Bien et du Mal, tels que sa sensibilité les dessinait ? Verne n'était pas Hugo, il n'a jamais été député, ni exilé, ni pamphlétaire. Son existence d'écrivain fut presque exclusivement consacrée à la rédaction de romans dont il envoyait régulièrement les manuscrits aux Hetzel père puis fils. Si sa vie littéraire ne fut pas obscure, sa participation à la vie publique concerna surtout le département de la Somme.

Conservatisme de l'écrivain Amiénois

Son père, Pierre Verne était conservateur, « extrêmement pieux, et absolument catholique par conviction raisonnée, et dans le sens le plus absolu⁴. » Le jeune étudiant, arrivé à Paris depuis peu, peint un tableau sans parti-pris des traces visibles des journées de juin 1848 :

¹ Ghislain de DIESBACH, *Le Tour de Jules Verne en quatre-vingts livres*, op. cit., p. 116.

² *Ibid.*, p. 120.

³ MOLIÈRE, *Dom Juan* (IV, 4), dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 396.

⁴ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome I (1863-1874), op. cit., Lettre de Verne à P. J. Hetzel du 3 juin 1868, p. 83.

J'ai parcouru les divers points de l'émeute, [...], j'ai vu les maisons criblées de balles et trouées de boulets qui brisaient et écorniflaient balcons, enseignes, corniches, sur leur passage ; c'est un spectacle affreux, et qui néanmoins rend encore plus incompréhensibles ces assauts dans les rues ! Du reste, je ne puis guère vous donner de détails à ce sujet ; les journaux ont dit tout ce qu'il y a avait à dire¹.

Son témoignage, et son appréciation, sur la vie politique de cette année-là apparaissent pourtant plus précis dans une autre lettre :

Eh bien, nous avons à Paris, rue de Poitiers, une réunion qui grandit de plus en plus, et dont l'ombre couvrira bientôt les Montagnards de toutes les montagnes de l'assemblée ! C'est ainsi que dans un autre sens, le club des Jacobins parvint à gouverner la France. On ne s'occupe plus que de Mrs Thiers et Cie, et on admire surtout la tranquillité modérée avec laquelle ils avancent².

Il évoque ici le regroupement des

légitimistes et orléanistes [...] unis contre les républicains, pour la défense de l'ordre social ; ainsi commence à s'organiser le « parti de l'Ordre », ou parti de la rue de Poitiers (du nom de son adresse à Paris)³.

Une certaine sympathie pour les partis monarchistes a sans doute subsisté chez Jules Verne ; il publie, en 1864, dans *Le Musée des familles*, un court récit, *Le Comte de Chanteleine*, retraçant un épisode historique de la Révolution française, en 1793-1794, pendant la guerre de Vendée. Le point de vue du narrateur compose une image positive de la noblesse royaliste à travers le portrait du héros éponyme, un chef vendéen :

Le comte était un homme âgé de quarante-cinq ans à peu près, d'une belle stature, la figure noble, hardie, mais triste sous la poudre et le sang, superbe à voir malgré ses vêtements souillés⁴.

Pour Francis Lacassin, au-delà d'une certaine sympathie pour ce type de personnage historique, ce court roman

inaugure [...] la série des œuvres de Verne dévouées à la cause des minorités opprimées. Si conservateurs que soient ses idéaux, la population vendéenne constituait bien une minorité persécutée pour son catholicisme intransigeant et à laquelle on refusait, par la force, la liberté de conscience⁵.

Il ne cessera, par la suite, de défendre ses opinions conservatrices, approuvant par exemple l'intervention de l'armée française en faveur du Vatican contre Garibaldi, en novembre 1867, « le pape avait bien le droit d'appeler au secours contre une invasion absolument étrangère⁶ ». Il participe à la vie politique locale en se faisant élire, en 1888, aux élections municipales, sur la liste des « Républicains conservateurs », contre la liste des

¹ Lettre de Jules Verne à son père du 17 juillet 1848, citée dans Olivier DUMAS, *Jules Verne, op. cit.*, p. 242.

² *Ibid.*, lettre à son père du 21 juillet 1848, p. 244.

³ André Jean TUDESQ, *Seconde République*, Encyclopédie Universalis, consultable en ligne sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/deuxieme-republique/#c_3

⁴ Jules VERNE, *Le Comte de Chanteleine*, 1864, dans *Histoires inattendues par Jules Verne*, choix, préface, bibliographie par Francis Lacassin, 1978, p. 105-106 (1).

⁵ Francis LACASSIN, préface à *Histoires inattendues, op. cit.*, p. 13.

⁶ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome I (1863-1874), *op. cit.*, Lettre de Verne à P. J. Hetzel du 6 novembre 1867, p. 75.

« Conservateurs » : « J'appartiens au parti conservateur et c'est quoique conservateur que j'ai été admis sur la liste de M. le Maire d'Amiens dans le but d'obtenir un mandat purement administratif¹. » Respectant cet engagement, il ne prend pas part aux affrontements politiques, rappelant ponctuellement ses opinions, « Moi, conservateur, je voterais pour Ferry² ! » ou s'emportant, à la veille d'élections, contre un député républicain :

J'espère bien que demain, nous aurons débarrassé le Département de ce Douville-Maillefeu, un être malfaisant qui ne sera certainement pas nommé aux élections législatives de septembre³.

Ces opinions conservatrices, quoique ne conduisant pas à des prises de position dans le cadre de ses mandatures⁴, se traduiront, dans sa correspondance, par une condamnation virulente de toute agitation socialiste, en particulier de la Commune de 1871. Cette condamnation se traduira clairement dans un de ses romans posthumes, *En Magellanie*.

En Magellanie : contre les idéologies socialistes, de la Commune à l'île Hoste

C'est au Crotoy, sur la baie de Somme, que Jules Verne vit la défaite des armées françaises, la chute de l'Empire et l'invasion prussienne. Il est nommé garde-côte. Sa correspondance, même avant l'insurrection de la Commune, permet à sa haine du socialisme de s'exprimer sans retenue :

Ensuite, [après la défaite] nous aurons la guerre civile, mais ce sera peu de chose, en comparaison. J'espère bien que l'on gardera les mobiles quelque temps à Paris, et qu'ils fusilleront les socialistes comme des chiens. La république ne peut tenir qu'à ce prix, et c'est le seul gouvernement qui ait le droit d'être sans pitié pour le socialisme, car c'est le seul gouvernement juste et légitime⁵.

Les événements de la Commune (18 mars-28 mai 1871) déterminent une réitération de cette condamnation du socialisme :

Il fallait que ce mouvement socialiste eût lieu. Eh bien c'est fait, il sera vaincu, et si le gouvernement républicain montre dans la répression une énergie terrible, – il en a le devoir et le droit, – la France républicaine a 50 ans de paix intérieure⁶.

On peut imputer cette réaction à la profonde inquiétude d'un auteur dont le niveau de vie est dépendant des ventes de l'homme d'affaires Hetzel à qui il demande :

¹ Lettre au Progrès de la Somme du 8 mai 1888 et au Journal d'Amiens du 9 mai, citée par Daniel Compère dans *M. Jules Verne conseiller municipal*, dans *Cahier de l'Herne* n° 25, op. cit., p. 131.

² *Correspondance Jules et Michel Verne-Louis-Jules Hetzel*, tome I (1886-1896), op. cit., Lettre de Verne à L. J. Hetzel du 2 décembre 1887, pp. 70-71.

³ *Ibid.*, Lettre de Verne à L. J. Hetzel du 20 mai 1893, pp. 195-196. Verne se trompe : Douville-Maillefeu sera élu.

⁴ Verne était membre de la 4^e commission du Conseil municipal, qui était en charge de « l'instruction, les beaux-arts, les musées, le théâtre, les fêtes et les dénominations de rues » (Daniel Compère, *M. Jules Verne conseiller municipal*, dans *Cahier de l'Herne* n° 25, op. cit., p. 132.)

⁵ Lettre de Jules Verne à son père de novembre (?) 1870, citée dans Olivier DUMAS, *Jules Verne*, op. cit., p. 454.

⁶ *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome I (1863-1874), op. cit., Lettre de Verne à P. J. Hetzel du 22 avril 1871, pp. 156-158.

Les affaires ne vont-elles pas reprendre un peu ? Je ne vous cache point que je commence à rôder autour de la Bourse, car je ne sais trop si l'on peut se fier à la littérature par le temps qui court et je suis un peu inquiet de l'avenir¹.

Cette hargne anti-communarde conduira l'auteur à des rapprochements hasardeux, ainsi, lorsqu'il évoque, quatorze ans plus tard à propos de son roman, *Nord contre Sud*, l'agitation de l'esclavagiste et sécessionniste Texar : « Texar et les siens, des forcenés alliés à la populace, c'est la Commune installée à Jacksonville². » L'hostilité de Verne envers la Commune ne s'appuie pas sur des convictions issues d'une réflexion politique profonde. Par ailleurs, quel aurait été le succès des publications Hetzel, destinées à une classe d'âge la plus large possible, si des opinions révolutionnaires avaient été exprimées dans l'imaginaire romanesque ? La réception de cet épisode sanglant par le monde littéraire fut d'ailleurs variée et tous les auteurs ne soutinrent pas les insurgés. Vallès et Grousset³ participèrent activement à la lutte des communards contre les autorités versaillaises mais la position d'autres auteurs, et non des moindres, ne s'apparentait pas du tout à de l'approbation ; Alice de Charentenay et Jordi Brahamcha-Marín précisent, dans leur préface à leur anthologie, *La Commune des écrivains*, que s'ils avaient

cantonné [leur] sélection à ceux que l'on considère aujourd'hui comme de grands écrivains, [...], [ils auraient] constaté et démontré à quel point les « écrivains », à quelques glorieuses exceptions près, étaient unanimement réactionnaires⁴.

Hugo ne condamne pas la Commune « en principe » mais « dans l'application⁵ », « ce que représente la Commune est immense ; elle pourrait faire de grandes choses, elle n'en fait que de petites⁶. ». Une opinion que partage George Sand, « Ce parti d'exaltés, s'il est sincère, est insensé et se précipite de gaieté de cœur dans un abîme⁷ ». Les insurgés parisiens reçoivent les qualificatifs les plus péjoratifs de la part d'Alexandre Dumas fils, ami de Verne, « une foule

¹ *Ibid.*, Lettre de Verne à P.J. Hetzel du 9 juin 1871, pp. 158-159.

² *Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, tome III (1879-1886), *op. cit.*, Lettre de Verne à P. J. Hetzel du 15 octobre 1885, p. 324.

³ Paschal Grousset, condamné après la Commune, déporté en Nouvelle Calédonie, il rentre en France en 1879 après un séjour à Londres, d'où il fait parvenir à Hetzel un manuscrit, *L'Héritage de Langévol*, que l'éditeur achète et charge Verne de réécrire. Le roman deviendra *Les 500 millions de la Bégum*. Même transaction, en 1883 : Hetzel rachète un autre manuscrit à Grousset (qui écrit sous le pseudonyme d'André Laurie), *L'Étoile du Nord*, que Verne va « bouleverser » et qui deviendra *L'Étoile du Sud*, en 1884 (Correspondance Verne-Hetzel, T. III, 1879-1886, lettre de Verne à Hetzel du 6 juillet 1883, p. 182). Enfin, Hetzel publiera, en 1885, *L'Épave du Cynthia*, co-écrit par Verne et Grousset/Laurie. Lire à ce propos Simone Vierre : *L'Authenticité de quelques œuvres de Jules Verne*, dans *Annales de Bretagne*, tome 73, numéro 3, 1966, pp. 445-458 <https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1966_num_73_3_2363>

⁴ Alice de CHARENTENAY et Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La Commune des écrivains. Paris 1871 : vivre et écrire l'insurrection*, textes choisis, présentés et annotés, Paris, Gallimard, 2021, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

instinctive, ignorante, lâche et cruelle¹... » et de Flaubert « Ah ! quelle immorale bête que la foule ! Et qu'il est humiliant d'être homme² ! »

C'est dans son œuvre romanesque que se cristallise véritablement l'aversion de Jules Verne pour les théories socialistes et l'agitation révolutionnaire. *En Magellanie*, roman posthume rédigé en 1897, remanié à la mort de son père par Michel Verne, sous le titre *Les Naufragés du Jonathan*, mais heureusement réédité par la *Société Jules Verne* en 1987 dans sa version originale, propose le récit de la création d'une petite colonie humaine sur l'île Hoste, à la pointe australe de l'Amérique du Sud ; les péripéties de cette expérience sociale sont éclairées par l'évolution idéologique du héros, le Kaw-djer. Ce personnage, que nous ne connaissons que sous ce vocable que lui ont attribué les Indiens de la Terre de Feu, est un Européen dont l'auteur ne nous précise pas l'origine géographique, « il allait de tribu en tribu, de campement en campement, partout bien accueilli parce qu'on le savait serviable et bon³. » Le profil intellectuel du Kaw-djer n'est pas sans rappeler celui du Dr Antékirtt, alias Mathias Sandorf : « Il avait dû faire des études très complètes en médecine, et, chez lui, le docteur se doublait d'un naturaliste très entendu à la classification comme à la vertu des plantes⁴ ». Le Kaw-djer fuit tout contact avec des représentants des nations européennes : « C'était le dégoût de l'humanité, une irrésistible misanthropie qui l'avait poussé à fuir ses semblables pour se réfugier en cette contrée perdue⁵. » Le portrait intellectuel du héros s'accompagne alors d'une critique des théories socialiste et anarchiste, dont la modalisation dévoile aisément le regard de Verne (nous soulignons) :

Le Kaw-djer appartenait à cette catégorie sociale d'anarchistes *intransigeants* qui poussent leurs doctrines jusqu'aux *extrêmes conséquences*. [...] Homme de courage et d'action, résolu à mettre ses *subversives théories* en pratique, il n'était pas le premier savant qui eût versé dans les *abîmes* du socialisme, et le nom de quelques-uns de ces réformateurs *redoutables* est dans toutes les mémoires⁶.

La narration échappe alors à la diégèse pour prendre la forme d'une attaque contre les théoriciens, « [les] Lassalle et [les] Karl Marx, [...] ces dangereux rêveurs⁷ », et leur objectif :

[l'] expropriation de la bourgeoisie capitaliste. Peuvent-ils donc feindre d'ignorer que ce qu'ils appellent injustement le vol⁸ mérite le juste nom d'épargne et que cette épargne est le fondement de toute société⁹ ?

¹ *Ibid.*, p. 208.

² *Ibid.*, p. 60

³ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 83 (4).

⁴ *Ibid.*, p. 84 (4).

⁵ *Ibid.*, p. 85 (4).

⁶ *Ibid.*, p. 140 (7).

⁷ *Ibid.*, p. 142 (7).

⁸ Verne fait évidemment allusion à la célèbre formule de Proudhon, « La propriété, c'est le vol », énoncée dans *Qu'est-ce que la propriété ?* ou *Recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, cité par J. LAJUGIE dans *P. J. Proudhon, Textes choisis, présentés et commentés*, Paris, librairie Dalloz, 1953, p. 269.

⁹ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 142 (7).

L'auteur, usant de la concession, resserre alors son analyse sur une catégorie d'anarchistes pacifistes dont le Kaw-djer fait partie :

Il convient de reconnaître que certains de ces utopistes, ceux qui ne cherchaient point à asseoir leur ambition sur le terrain de la politique, ont pu être ou sont de bonne foi¹. Ceux-là ont répandu leurs idées par la plume ou la parole ; ils n'ont pas substitué au livre la bombe ; ils n'ont pas prêché la propagande par le fait ; ils n'ont été anarchistes que par la théorie, jamais par la pratique.

Et c'est parmi ces derniers qu'il fallait ranger le Kaw-djer. Il n'avait jamais été compromis dans les violences anarchistes qui ont marqué la fin du dix-neuvième siècle². Une âme farouche, cependant, indomptable, intransigeante, ne souffrant aucune autorité, incapable d'obéissance, réfractaire à toutes lois, dont quelques-unes sont imparfaites, sans doute, mais nécessaires entre des hommes appelés à vivre en commun³.

Deux scènes symétriques encadrent le récit de l'histoire du personnage. Le chapitre I le campe, dans une posture à la Nemo, les bras « ramenés sur sa poitrine⁴ », debout au bord d'une falaise de la Terre de Feu, contemplant le « spectacle de ces calmes solitudes » et articulant le slogan « Ni Dieu ni maître⁵ ! » ; plus qu'un simple slogan, il s'agit, pour le Kaw-djer, d'un principe existentiel totalisant : « de même qu'il repoussait toute autorité humaine, il repoussait toute autorité divine, athée comme il était anarchiste, ce qui est d'une indiscutable logique⁶. » Jules Verne se propose alors, dans le récit de la construction d'une société humaine, de vérifier l'évaluation que fait le capitaine Nemo de son existence d'errant haineux, à l'heure de sa mort : « Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul⁷ !... » Le Kaw-djer et ses amis indiens vont sauver les passagers d'un navire, le *Jonathan*, qui fait naufrage sur la côte de la Terre de Feu. Il s'agit de plusieurs centaines d'émigrants de diverses nationalités en route pour l'établissement d'une colonie en Afrique du Sud. Le gouvernement chilien met alors l'île Hoste à la disposition des naufragés « non point par concession temporaire, mais en toute propriété⁸ », pour qu'ils la colonisent et l'exploitent. Le surgissement du Mal au sein de cette colonie prend la forme, non de bandes de mutins guidés par l'appât du gain, ou de brigands, mais d'insurgés animés par des théories politiques. Les débuts de l'installation des colons sur l'île s'accompagnent de la mise en place d'une vie politique : la communauté doit se choisir, pour la diriger, « un comité, composé des plus dignes⁹ ». La vie politique de l'île reproduit les choix

¹ Verne pensait-il à Proudhon que Hetzel avait édité jusqu'en 1863 ?

² Rappelons les attentats de Ravachol en 1891 et 1892. Le 24 juin 1894, le président de la République Sadi Carnot avait été assassiné par l'anarchiste italien Sante Geronimo Caserio lors d'une visite officielle à Lyon.

³ Jules VERNE, *En Magellanie*, op. cit., pp. 142-143 (7).

⁴ *Ibid.*, p. 39 (1).

⁵ *Ibid.* Ces quatre mots composaient le titre du journal fondé par Auguste Blanqui en 1880 (André Jean TUDÉSQ, « BLANQUI AUGUSTE - (1805-1881) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juin 2021. URL : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/auguste-blanqui/>>

⁶ *Ibid.*, p. 143 (7).

⁷ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, p. 511 (III, 17).

⁸ *Id.*, *En Magellanie*, op. cit., p. 242 (12).

⁹ *Ibid.*, p. 250 (12).

électorales des démocraties parlementaires contemporaines, notamment le choix, comme représentants, de *notables* : « Il va de soi que, par un instinct naturel, ces émigrants voulurent s'en remettre à ceux que distinguaient leur situation sociale, leur instruction, leur intelligence¹. » Un des émigrants, l'Américain Harry Rhodes dirige le comité des représentants « M. Rhodes, [...], était un homme de bonne éducation, de grand sens, et dont les sentiments profondément religieux étaient partagés par toute sa famille². » Un autre membre du comité est le maître d'équipage du *Jonathan*, Tom Land, qui, comme le remarque Nadia Minerva, incarne un motif récurrent dans l'œuvre de Verne aux innombrables navires, « le parallèle entre la société et le bateau, entre la paix sociale et la discipline de bord³. » Le récit reproduit donc en réduction les formes générales d'une représentation nationale européenne... y compris un corps électoral exclusivement masculin : « Devaient prendre part au scrutin définitif tous les émigrants majeurs, au nombre de trois cent vingt-sept, le reste se composant de femmes et d'enfants⁴. »

Cette démocratie représentative va se voir contestée par des « révolutionnaires de métier, toujours en lutte avec les lois, ennemis de tout état social, agents de désorganisation » ; Verne et Hetzel répugnaient sans doute à exploiter l'histoire de la politique intérieure française pour inclure des révolutionnaires aux profils de Ravachol ou de Vaillant⁵. « Les frères John et Jack Merritt [sont] Irlandais d'origine, appartenant à la secte des Fenians, contre laquelle l'Angleterre dut prendre les mesures les plus rigoureuses⁶ » La revendication majeure des frères Merritt est la collectivisation des terres, opposée à leur partage et donc à l'accès des colons à la propriété.

Ils se refusaient au partage du sol, ils exigeaient que les terres fussent utilisées au profit de la communauté. Tel était ce collectivisme intransigeant qu'ils prétendaient imposer, et, si quelque colon faisait des bénéfices en dehors de la communauté, tous auraient le droit de l'en dépouiller au profit de tous⁷.

¹ *Ibid.*, p. 247 (12).

² *Ibid.*, p. 219 (11).

³ Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p 154.

⁴ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 250 (12).

⁵ Ce dernier a d'ailleurs passé trois ans en Argentine.

⁶ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 183 (9). Le mouvement Fenian – ou Fenian – est mentionné également dans *Les Frères Kip*, où deux de ses membres, emprisonnés avec les héros éponymes, sont peints sous un éclairage très favorable. Il n'est pas fait mention d'adhésion des Fenians aux théories anarchistes dans ce roman. « Leur rôle historique a été, d'une part, de consolider la fierté nationale et le sens de la tradition gaélique, de faire prendre conscience à certains Britanniques de l'urgence d'une réforme politique en Irlande et, d'autre part, de développer le recours à la force des armes et de le faire considérer comme un moyen parfois nécessaire au triomphe de leur cause. » (Roland MARX, « FENIANS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2021. URL : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/fenians/>>)

⁷ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 256 (12).

Pour le narrateur, l'objectif des frères Merritt est la prise de pouvoir : « habiter la bourgade naissante, dont ils feraient une véritable frelonière, [...], obliger les autres à supporter leur domination¹ » Verne met donc en place actants et opposants nécessaires à un récit de guerre civile ; le héros souhaité pour rétablir l'équilibre politique est le Kaw-djer, nonobstant ses opinions anarchistes. Le Kaw-djer, qui avait quitté l'île Hoste peu après l'arrivée des naufragés, revient alors et se voit sollicité par Harry Rhodes pour prendre la tête du gouvernement de l'île. Les principes d'une gouvernance républicaine selon Verne sont alors expliqués au héros, assez réticent :

- Un maître ! répétait le Kaw-djer, dont ce mot révoltait l'âme.
- Un chef, si vous le voulez, mon ami, répondit M. Rhodes, un chef, investi d'une autorité suffisante pour administrer notre colonie, pour attribuer à chacun ce qui lui revient légitimement, pour imposer la loi à ceux qui n'en veulent subir aucune, enfin pour gouverner au nom de tous et dans l'intérêt de tous².

Verne transpose dans sa fiction sa vision des théories socialistes et sa réception de « républicain conservateur » des événements de la Commune. Pour le convaincre, les membres du comité peignent des scènes d'affrontements au héros, en usant d'une emphase épique :

Ils voulaient soumettre l'île à un régime qui, sous le drapeau de la solidarité, est le plus tyrannique de tous... Ils refusaient d'obéir aux prescriptions du comité. Ils excitaient leurs partisans à piller les magasins, à s'approprier le matériel, à disperser à travers l'île, peut-être à les en chasser, les colons résolus à ne pas se courber sous leur joug !... Et ce mot, M. Rhodes le jetait sans cesse, comme une malédiction :
« Anarchie !... Anarchie³ !... »

À cette menace, Rhodes, expression du narrateur, oppose la nécessaire stabilité politique : « On ne peut rien fonder de stable, de définitif, lorsque la direction supérieure vient à manquer. Il faut au-dessus de tous une tête pour concevoir, une main pour exécuter⁴. » Il refuse la vision totalisante d'une société sans classes sociales animée par les mêmes intérêts et le même sentiment du Bien :

Lorsque l'on est obligé de travailler pour tous, le travail devient une insupportable tâche, car on est bientôt la dupe des mauvais et des fainéants ! Le communisme ne serait applicable que si les hommes avaient les mêmes idées sur toutes choses, les mêmes goûts, les mêmes aspirations, la même dose d'intelligence et d'esprit, de force physique et morale. Or, il n'en est pas ainsi, et l'humanité ne se compose que d'éléments aussi divers qu'inconciliables⁵.

Les hésitations du Kaw-djer tombent devant la nécessité de protéger les magasins de vivres et de matériel : il s'impose, arme à la main, devant l'émeute conduite par les frères Merritt. Ce récit de la colonisation de l'île Hoste peut être lu comme une démonstration

¹ *Ibid.*, p. 257 (12).

² *Ibid.*, pp. 267-268 (13).

³ *Ibid.*, p. 269 (13).

⁴ *Ibid.*, p. 270 (13).

⁵ *Ibid.*, p. 271 (13).

dialectique de la nécessité d'un pouvoir issu d'un système de représentation électorale et des dangers des théories socialistes. Cette argumentation épouse les différentes composantes d'un roman d'aventures – paysages et peuples lointains, naufrage – et fait singulièrement écho aux événements de la Commune : le naufrage du *Jonathan*, qui rappelle celui de l'armée française pendant la guerre contre la Prusse et l'insurrection socialiste d'une partie de la population. Il faut remarquer que l'argumentation ne s'appuie que sur les discours du narrateur, interprète de l'auteur, relayé fréquemment par Harry Rhodes. Les adversaires, les frères Merritt, ne sont évoqués que de façon lointaine par ce qu'en disent le narrateur et Rhodes. Ils n'apparaissent physiquement que dans la scène de l'émeute, proférant quelques menaces et jamais ils ne sont en mesure de défendre leurs idées. Le soulèvement politique s'apparente alors à une mutinerie de marins, épisode paradigmatique de l'imaginaire vernien. La nécessité d'un pouvoir légitime et fort – un chef – se prolonge puisque à l'insurrection succède, six ans plus tard, une crise économique résultant d'un motif cher à l'auteur¹ : « L'or !... l'or !... la soif de l'or² ! » La découverte d'un gisement aurifère attire sur l'île « nombre de ces aventuriers qui ne reculent devant aucune violence et dont la force brutale est l'unique loi³. » De plus,

plusieurs centaines de colons, abandonnant leurs demeures, leurs usines, leurs champs, laissant en suspens les travaux commencés, se précipitèrent vers les gisements [...]⁴.

Après l'épuisement des gisements, le Kaw-djer organise la reconstruction économique et sociale de l'île. *En Magellanie* est le récit de la colonisation d'une île voisine du Cap Horn et aussi celui de l'évolution du héros. Le quatrième chapitre du roman, *Mystérieuse existence*, nous présentait cet énigmatique personnage à l'identité cachée comme Nemo, et qui, comme lui, détenteur et acteur d'un passé dissimulé, fuit les sociétés humaines. Après l'échec de la révolte orchestrée par les frères Merritt, le Kaw-djer, qui accepte « la tâche d'organiser la colonie⁵ », est confronté à des responsabilités politiques qui excluent la mise en pratique de ses théories libertaires ; et nous retrouvons alors les termes utilisés par Verne dans sa correspondance pour parler de la Commune (nous soulignons) :

Avant tout, il s'agissait de rétablir l'ordre dans la colonie, d'assurer la sécurité des biens et des personnes, de sauvegarder les réserves qui étaient la propriété de tous. Or, tant que subsisterait le parti des rebelles, tant qu'un certain nombre d'anarchistes marcheraient à la suite des frères Merritt, tant que ces libertaires ne seraient pas réduits à l'impuissance, la paix ne pourrait régner dans l'île. Il fallait donc agir contre ces ennemis de toute société *avec une impitoyable énergie*⁶.

¹ Cf. *supra* : II, 2, 2, « *Auri sacra fames* »

² Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 309 (15).

³ *Ibid.*, p. 320 (15).

⁴ *Ibid.*, p. 315 (15).

⁵ *Ibid.*, p. 284 (14).

⁶ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 285 (14).

Le point de vue adopté ci-dessus est-il entièrement celui de Verne et ne devient-il pas aussi un peu celui du héros ? Quoi qu'il en soit, l'auteur ne peut le faire agir en dictateur, et l'action d'une justice ne peut s'exercer en dehors d'une légalité.

Lorsque M. Rhodes lui proposa de poursuivre les coupables [les frères Merritt] devant un jury de colons, il répondit en homme dont la résolution est inébranlable :

« Je ne crois pas devoir le faire, tant que nous n'aurons pas de lois sur lesquelles on puisse fonder un jugement, ni de juges pour le rendre. Or, les actes de ces révoltés exigent une justice prompte et qui serve d'exemple à quiconque voudrait marcher sur leurs traces. Il faut qu'ils soient chassés de l'île, et qu'ils ne puissent jamais y remettre les pieds¹ !... »

Par le destin de son personnage, l'auteur dénonce « l'aporie du pouvoir anarchiste² » Le Kaw-djer, dont l'identité ne nous est pas révélée, traverse une conversion politique et réalise, à l'épreuve de la formation d'une communauté autonome, qu'à défaut d'un *maître*, il faut un *chef* ; dans le dernier chapitre nous le retrouvons, comme au début du roman, debout face à l'immensité maritime et, du slogan qu'il avait énoncé des années auparavant, « Ni dieu ni maître ! », que reste-t-il ? La béance politique du « ni maître » n'existe plus puisqu'il est le chef de l'île Hoste et sa conversion devient spirituelle :

Était-il encore l'homme dont toute la doctrine se résumait dans cette abominable formule : « Ni Dieu ni maître ! »

Non, et là, sur ce rocher, ce mot s'échappa de ses lèvres dans un irrésistible élan de la foi qui pénétra son âme :

« Dieu³ ! »

Verne achève ainsi, dans ce roman qui accueille le plus grand volume textuel consacré aux idéologies politiques, la démonstration dialectique de sa vision de la politique au XIX^e siècle : la condamnation des idéologies collectivistes et la nécessité d'un pouvoir républicain « juste et légitime » s'appuyant sur la religion. La ligne de partage entre le Bien et le Mal n'est pas tracée uniquement dans le récit de conflits socio-politiques imaginaires, elle suit aussi les contours d'espaces géographiques et humains qui accueillent, au gré des romans de Verne, certains de ses personnages. Des espaces géographiquement clos, îles, mondes souterrains, cités isolées, ou ancrés dans un futur coupé de l'univers du lecteur. La critique de certaines sociétés contemporaines construites sur des fondements anachroniques et injustes, comme l'Irlande de *P'tit Bonhomme* ou la condamnation des idéologies libertaires, trouve son complément dans la construction romanesque d'expériences humaines de vie communautaire.

¹ *Ibid.*, pp. 287-288 (14).

² Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, conservateur républicain – Éloge de la politique oxymorique*, Bulletin de la Société Jules Verne n°128, p. 50, 4^e trimestre 1998. pp. 45-51.

³ Jules VERNE, *En Magellanie*, *op. cit.*, p. 343 (16).

Chapitre 2

Espaces imaginaires : de l'utopie à la dystopie

Dans le domaine littéraire de l'imagination scientifique, Jules Verne occupe un espace romanesque, celui d'une forme d'anticipation technologique plausible fondée sur les acquis scientifiques disponibles – ou prévisibles à court ou moyen terme – à son époque¹. Les communautés humaines qu'il a imaginées ne sont pas issues de circonstances impossibles au XIX^e siècle et, y compris dans son Paris de 1960 (*Paris au XX^e siècle*), le dépaysement temporel se fait peu ressentir à la lecture. De même, les contours géographiques de ses espaces narratifs sont issus de données scientifiques réelles. On peut suivre sur une carte l'itinéraire de Phileas Fogg ou l'errance du *Nautilus*. L'île Hoste existe vraiment et, souvent, nous voyageons en terres connues... ou à connaître. Sauf quand il lui plaît de nous entraîner hors de ces espaces et d'en créer d'autres : une Île mystérieuse aux contours thériomorphes, des cités rivales issues de nulle part dans l'État d'Orégon, une île au large des côtes tunisiennes, une mer libre recelant un pôle Nord-volcan... Des espaces où se dessinent les contours de sociétés humaines extra-ordinaires, imaginaires, à venir ou à craindre. Il convient d'examiner quelles sont les valeurs qui déterminent la construction de ces espaces et quelles sont celles que l'auteur condamne et rejette.

1 - La valeur travail

Rappelons les principes programmatiques essentiels qui vont guider Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel dans leurs fonctions collaboratives d'auteur et d'éditeur : l'ambition didactique par l'exploitation narrative des sciences et notamment la géographie, le respect de valeurs morales – familiales et sociales – parmi lesquelles figure le *travail*. Ces valeurs façonnent des héros du *savoir* et du *vouloir*. Nous avons déjà tenté de souligner l'éclairage dont le travail est l'objet parmi les personnages verniens : jeunes gens studieux et laborieux comme

¹ On excepte, bien sûr, l'électricité, dont la production et le stockage resteront un mystère.

Dick Sand, P'tit Bonhomme, Harbert Brown, Marcel Bruckmann, Erik Hersebom, etc. Ces figures positives et exemplaires rendent plus sombres celles d'oisifs malfaisants comme Lord Piborne, Len Burker, Torrès, Sandgoïst, etc. Le XIX^e siècle est le temps d'une réflexion sur l'organisation d'une société idéale, de la part de philosophes comme Saint-Simon (1760-1825) ou de penseurs politiques comme Étienne Cabet (1788-1856) ou Robert Owen (1771-1858). Saint-Simon, comme l'explique Juliette Grange, illustre l'importance de cet *homo faber* du XIX^e siècle qui anime l'imaginaire romanesque de Verne :

La révolution moderne, telle que l'entend Saint-Simon, c'est le passage du système féodal et militaire au système industriel. C'est la capacité industrielle, en effet qui fait échec au pouvoir héréditaire de la noblesse, classe improductive, et qui donne progressivement accès à la liberté¹.

Il est vrai, comme le note Nadia Minerva, que « l'élaboration de nouvelles sociétés ou de cités idéales ne constitue pas la préoccupation fondamentale de l'écrivain. La création utopique n'est pas au centre de son œuvre². » Néanmoins, si le tableau de la naissance douloureuse d'une communauté humaine, *En Magellanie*, clôt son œuvre romanesque, cette dernière s'ouvre sur une vision futuriste de la capitale française, *Paris au XX^e siècle*. Jules Verne a par ailleurs imaginé et fait vivre des sociétés tendant à la perfection, où le travail révèle sa richesse en harmonie avec d'autres valeurs essentielles, comme l'illustre le *Voyage en Icarie* d'Étienne Cabet où un citoyen de cette communauté fondée « sur les bases de l'Égalité et de la Fraternité » et « la Communauté des biens³ » détaille à un visiteur extérieur les fondements de ce « Nouveau monde » : « le travail est l'une des premières bases de notre organisation sociale⁴. »

L'Île mystérieuse ou l'utopie de la robinsonnade

La communauté utopique minimale prend donc forme par l'écriture de la robinsonnade, celle, notamment de *L'Île mystérieuse* qui nous montre cinq naufragés de l'air, rejoints par le repentir Ayrton, fabriquer en quatre ans, grâce à un labeur quotidien – et la science de l'ingénieur Cyrus Smith – un four à poterie (I, 13), du fer (I, 14), du savon (I, 17), un pont (II, 17), un bateau (II, 12), un moulin (II, 16), un télégraphe électrique (II, 18), etc. Bien sûr, Jules Verne a conçu pour ses personnages, comme le souligne Pencroff, « une île à naufragés », mais le récit adopte pourtant une fonction argumentative : par un travail guidé par des connaissances scientifiques et accompli selon des règles acceptées par tous ses membres, une communauté

¹ Juliette GRANGE, *Saint-Simon*, Paris, Éditions Ellipses ; 2005, p. 33.

² Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 16.

³ Étienne CABET, *Voyage en Icarie* (1840), Paris, Dalloz, 2006, Préface, p. II.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

humaine doit parvenir au bonheur. Un bonheur que le retour dans une mère patrie déchirée par la guerre civile peut seul rendre complet, bien que Pencroff envisage d'intégrer cette utopie insulaire aux États-Unis :

Nous ferons de cette île une petite Amérique ! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien transformée, bien aménagée, bien civilisée, nous irons l'offrir au gouvernement de l'Union¹ !

L'île Lincoln est en effet conçue comme une sorte de *modèle réduit* dont l'expérience sociale peut être transposée ; c'est un monde clos mais qui « occupait le centre d'une circonférence qui semblait être infinie². » Cyrus Smith exprime ainsi cette vision d'une « île-monde » :

Cette île, dans sa forme comme dans sa nature, je la trouve étrange. On dirait un résumé de tous les aspects que présente un continent, et je ne serais pas surpris qu'elle eût été continent autrefois³. (Fig. 22)

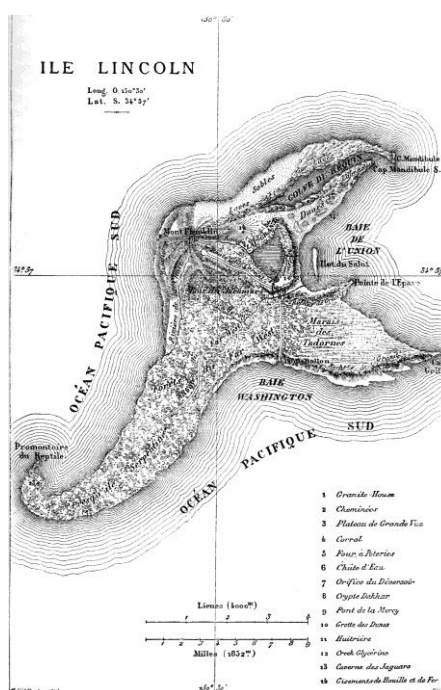


Fig. 22 : L'Île mystérieuse

Il est vrai que la construction de l'utopie communautaire de l'île Lincoln est singulièrement favorisée par la présence invisible mais active du « dieu caché », le capitaine Nemo ; le commandant du Nautilus apporte à la communauté de l'île des biens matériels issus d'une errance, d'une ère d'isolement utopique de sa communauté sous-marine, isolement voué

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 85 (I, 11).

² *Ibid.*, p. 80 (I, 11).

³ *Ibid.*, p. 165 (I, 21). Le roman du Suisse Johann David Wyss, *Le Robinson suisse* (1812), auquel Verne a écrit une suite, *Seconde patrie*, regroupe, sur une île de l'Océan Indien, une faune hétéroclite qui semble issue de tous les continents : kangourous, singes, autruches, condors, ours, buffles, éléphants, tapir, lions, hyènes, boa... Les connaissances en zoologie du début du XIX^e étaient encore balbutiantes.

à l'échec car nourri de la fusion du mal souffert et du mal commis, ou à commettre pour satisfaire sa volonté de vengeance. L'arrivée d'Ayrton au sein de la communauté donne à celle-ci sa complétude (Ayrton combat efficacement les pirates, ses anciens complices des *Enfants du capitaine Grant*) et illustre une des conditions nécessaires à la réalisation d'une utopie : la société humaine, la présence des autres. Ayrton travaille beaucoup au début de sa relégation sur l'île Tabor, puis, vaincu par la solitude, régresse. L'île Lincoln, selon Daniel Compère est ainsi « une véritable parabole saint-simonienne, un hymne au travail¹. » Cet espace fermé, sur lequel les colons ont été littéralement *jetés*, « symbole de la fondation [...] peut devenir le lieu où renaître, où rebâtir une nouvelle patrie². » Après la destruction de l'île Lincoln par une éruption volcanique et leur sauvetage, les colons, grâce au trésor légué par le capitaine Nemo, fondent une colonie dans l'État d'Iowa.

Là, sur ce domaine, les colons appelèrent au travail, c'est-à-dire à la fortune et au bonheur, tous ceux auxquels ils avaient compté offrir l'hospitalité de l'île Lincoln. [...] C'était comme une île en terre ferme.

Là, sous la main intelligente de l'ingénieur et de ses compagnons, tout prospéra³.

Le choix de l'Iowa pour la fondation de cette nouvelle colonie n'est peut-être pas anodin : Cabet et ses partisans, en 1848 et 1849, tentent de s'installer successivement au Texas, à la Nouvelle-Orléans puis à Nauvoo, dans l'Illinois. De fortes dissensions au sein de la communauté obligent Cabet, en 1856, à quitter la ville de Nauvoo pour Saint-Louis où il meurt la même année. La majorité, qui l'avait forcé à s'éloigner, s'installe alors, en 1860, à Corning, dans l'Iowa. Cette communauté sera finalement dissoute en 1898⁴.

France-Ville et Antékirtta : hygiène et hospitalité

De l'île au territoire continental : c'est dans une partie désertique de l'État de l'Oregon que le docteur Sarrasin fonde une cité idéale grâce à la part qui lui échoit de l'héritage des *Cinq cents millions de la Bégum*. Si la survie, puis la recherche d'un certain confort, rendent nécessaire la transformation de l'île par Cyrus Smith et ses compagnons, la fondation de France-Ville est la mise en pratique d'un projet que le docteur Sarrasin a présenté au Congrès international d'Hygiène, à Brighton :

Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les forces de notre imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques ? [...] Pourquoi ne consacrerions-nous pas ensuite le capital dont nous disposons à édifier cette ville et à la présenter au monde comme un enseignement pratique⁵...

¹ Daniel COMPÈRE, *Approche de l'île chez Jules Verne*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1977, p. 62.

² Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 34.

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 536 (III, 20).

⁴ Cf : Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET & Antoine PICON, *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Larousse, 2006, pp. 33-34.

⁵ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 30 (3).

La description de France-Ville, cinq ans plus tard, n'est pas le fait d'un voyageur étranger comme Raphaël Hythlodée ou lord W. Carisdall dans l'île d'Utopia ou en Icarie ; elle ne nous est pas non plus proposée par un narrateur extradiégétique. Jules Verne a confié la peinture du tableau de France-Ville au rédacteur d'une revue allemande, *Unsere Centurie (Notre Siècle)*. Le discours prêté à l'auteur de l'article est présenté comme objectif, ou, tout au moins, dépourvu de parti-pris francophile :

Nous n'examinerons pas si, comme on l'assure, le plan primitif et l'idée première de cette entreprise appartiennent à un Français, le docteur Sarrasin. La chose est possible, étant donné que ce médecin peut se targuer d'une parenté éloignée avec notre illustre Roi de l'Acier. Même, soit dit en passant, on ajoute que la captation d'un héritage considérable, qui revenait légitimement à Herr Schultze, n'a pas été étrangère à la fondation de France-Ville. Partout où il se fait quelque bien dans le monde, on peut être certain de trouver une semence germanique ; c'est une vérité que nous sommes fiers de constater à l'occasion¹.

Ces considérations font écho au discours de Schultze qui parcourt les chapitres précédents où sont relatées les aventures de Marcel Bruckmann dans la cité de Stahlstadt. La ville du docteur Sarrasin est conçue principalement selon les prescriptions d'une stricte hygiène inspirées en grande partie, comme le signale l'auteur, par les travaux du docteur Benjamin Ward Richardson². Ce dernier brosse le tableau d'une cité imaginaire, Hygeia, bâtie, selon les règles de l'hygiène, de façon à lutter efficacement contre une majorité de maladies. Il s'agit essentiellement de la mise en œuvre de principes d'architecture domestique : plan de la ville, construction des habitations privées, matériaux privilégiés, évacuation des eaux usées, fonctionnement des hôpitaux, etc. Le respect des règles architecturales et hygiéniques doit permettre de réduire de façon significative le nombre de malades et la mortalité :

I infer, then, that in our model city certain forms of disease would find no possible home, or, at the worst, a home so transient as not to affect the mortality in any serious degree³.

La description de France-Ville reprend assez exactement (chapitre 10) les principes architecturaux qui inspirent l'auteur d'*Hygeia* ; le chapitre 11 (*Un dîner chez le docteur Sarrasin*) fournit quelques renseignements sur le système éducatif : « les soins du maître

¹ *Ibid.*, pp. 11-112 (10).

² RICHARSON, Benjamin, Ward, *Hygeia, a City of Health*, Londres, Macmillan & Co., 1876. Il s'agit d'une allocution prononcée, en octobre 1875, devant le Congrès des Sciences humaines à... Brighton (Hygeia était la déesse grecque de la santé).

Le roman de Jules Verne est un remaniement d'un manuscrit de Paschal Grousset, *L'Héritage de Langévol*. Grousset, ancien communaliste déporté puis évadé, se trouvait alors en Angleterre. Il avait été externe des hôpitaux de Paris avant la Commune et aurait peut-être pu s'intéresser aux communications du congrès de Brighton. La partie relative au « Congrès international d'Hygiène », au début du roman, est-elle de son cru ou de Verne ? Lire à ce sujet : Simone VIERNE, *L'authenticité de quelques oeuvres de Jules Verne*, dans : *Annales de Bretagne*, Tome 73, numéro 3, 1966. pp. 445-458.

³ *Ibid.*, pp. 44-45. « J'en déduis donc que, dans notre cité modèle certaines formes de maladies ne pourraient trouver de terrain pour se développer, ou, au pire, de manière si transitoire que la mortalité n'en serait pas sensiblement modifiée. » (Nous traduisons)

tendaient à développer l'esprit de l'enfant en le soumettant à une gymnastique intellectuelle, calculée de manière à suivre l'évolution naturelle de ses facultés¹. » La science et les arts sont mentionnés : « Là, dans des congrès, se réunissaient les plus illustres savants des deux mondes. Des artistes, peintres, sculpteurs, musiciens, attirés par la réputation de cette cité, y affluaient². » Enfin, comme le roman laisse craindre une attaque de la part de Stahlstadt : « Notre armée se compose de tous les citoyens, et tous, le jour où il faudra, se trouveront soldats aguerris et disciplinés³. » Les bienfaits de l'utopie de France-Ville se trouvent ainsi résumés : « Un voyageur, arrivant dans la ville, aurait été frappé de l'air de santé des habitants, de l'activité qui régnait dans les rues. [...] L'aspect général était tout de calme et de satisfaction⁴. » Les structures politiques semblent assez simples : un Conseil civique qui se réunit par téléphone et l'assemblée plénière des citoyens convoquée dans la halle municipale et qui approuve par un vote à main levée les mesures destinées à protéger France-Ville contre les menaces du Dr Schultze. Outre les vertus hygiénistes de la cité, le projet du docteur Sarrasin s'adosse à des valeurs humanitaires qui excluent, malgré le nom de la ville, un peuplement exclusivement français :

Cette ville de la santé et du bien-être, nous inviterions tous les peuples à venir la visiter, nous en répandrions dans toutes les langues le plan et la description, nous y appellerions les familles honnêtes que la pauvreté et le manque de travail auraient chassées des pays encombrés. Celles aussi [...] à qui la conquête étrangère a fait une cruelle nécessité de l'exil, trouveraient chez nous l'emploi de leur activité, l'application de leur intelligence, et nous apporteraient ces richesses morales, plus précieuses mille fois que les mines d'or et de diamant⁵.

C'est dans cet appel à un peuplement cosmopolite des déshérités et des asservis que se lit principalement une morale vernienne du Bien. Mais, fondée sur la côte d'un état américain, sur une « lande déserte⁶ », France-Ville, par sa singularité exemplaire, présente les caractéristiques de l'insularité, elle s'inscrit dans l'Oregon, espace modèle et auto-suffisant, pôle positif de l'axe antinomique du Bien et du Mal qui l'oppose à Stahlstadt. Une image plus fugitive d'un espace utopique nous est offerte par l'île d'Antékirtta, le refuge du docteur Antékirtt, l'identité sous laquelle se dissimule Mathias Sandorf. Antékirtta est située

Sur les parages de la grande Syrte, dont la réputation est détestable depuis la plus haute antiquité, à l'extrémité de cette mer que les vents du nord rendent si dangereuse, même aux navires modernes, dans le fond de ce golfe de la Sidre, qui échancre la côte africaine entre la régence de Tripolitaine et la Cyrénaïque⁷.

¹ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 126 (11).

² *Ibid.*, p. 127 (11).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 123 (11).

⁵ *Ibid.*, pp. 30-31. (3).

⁶ *Ibid.*, p. 112 (10).

⁷ *Id.*, *Mathias Sandorf*, op. cit., p. 271 (III, 2).

Plus encore que France-Ville, Antékirtta est un espace animé de la vie même de son propriétaire :

Depuis trois ans déjà, le docteur résidait en cette île. Environ trois cents familles d'Européens ou d'Arabes, attirés par ses offres et la garantie d'une vie heureuse, y formaient une petite colonie, comprenant à peu près deux mille âmes. Ce n'étaient point des esclaves ni même des sujets, mais des compagnons dévoués à leur chef, non moins qu'à ce coin du globe terrestre devenu leur nouvelle patrie¹.

Artenak, la ville construite sur l'île, évoque « une station balnéaire² » et sa description n'occupe qu'une partie relativement réduite d'un roman dont le thème principal n'est pas la réalisation d'une utopie mais la vengeance. Peu de détails sur l'organisation administrative de l'île³ dont le narrateur brosse un tableau destiné à flatter la sensibilité esthétique du lecteur :

Artenak se montrait sous un très pittoresque aspect. Il y avait là quelques centaines de maisons, tout au plus. Au lieu d'être bâties sur un échiquier, à l'américaine, avec rues et avenues relevées au cordeau ou tracée au tire-ligne, elles étaient disposées sans ordre, dominant les tumescences du sol, avec leur base dans de frais jardins, leur façade sous de beaux ombrages, les unes de forme européenne, les autres de forme arabe, un peu pêle-mêle, le long des courants d'eau vive envoyés par les machines élévatoires – tout cela frais, aimable, attrayant, tentateur –, une cité au sens modeste de ce mot, dans laquelle les habitants, membres d'une même famille, pouvaient se mêler à la vie commune, en conservant le calme et l'indépendance du chez-soi. Heureux ! oui, ils l'étaient ces indigènes d'Antékirtta. *Uni bene, ibi patria*, est sans doute une devise peu patriotique ; mais on voudra bien la passer à de braves gens accourus à l'appel du docteur, qui, misérables en leurs pays d'origine, trouvaient le bonheur et l'aisance dans cette île hospitalière⁴.

Une description qui s'éloigne de celle de France-Ville, surtout en ce qui concerne le tracé des artères mais qui reprend le motif de l'accueil des déshérités, vocation de la cité idéale pour le docteur Antékirtt comme pour le docteur Sarrasin. Le personnage de Sandorf-Antékirtt ne fait-il pas signe au héros mythique de l'Odyssée qui, après avoir ricoché d'île en île dans cette Méditerranée – qui donne son titre au premier chapitre de la troisième partie du roman –, aborde enfin son Ithaque pour châtier les prétendants ? Le héros éponyme du roman de Jules Verne parcourt la Méditerranée en tous sens pour accomplir sa catharsis : la guerre contre les Sénoûsistes, alliés du traître Sarcany, et la mort de ce dernier et ses complices. Les rivages d'Antékirtt sont baignés par cette même mer du golfe des Syrtes où l'*Odyssée* (chant IX) situe l'île des Lotophages. Les compagnons d'Ulysse perdent la mémoire pour y avoir mangé du « lotos » ; à Antékirtta, le héros rend la vie à Pierre Bathory et sa mémoire lui permet de lui – nous – raconter son passé.

¹ *Ibid.*, p. 272 (III, 2).

² *Ibid.*, p. 297 (III, 4).

³ À l'exception des préparatifs de sa milice armée et de sa marine : l'attaque des pirates de la secte Sénoûsiste est le sujet d'un des derniers chapitres du roman.

⁴ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit.*, p. 295 (III, 4).

2. Contre-utopie et limites de l'utopie

Jules Verne ne nous propose pas de réalisation utopique parfaite : les six colons doivent quitter l'île Lincoln qui sombre et France-Ville n'est le cadre du récit que dans trois chapitres. En revanche, son ennemie, Stahlstadt, fait l'objet de descriptions plus minutieuses, par le regard d'un narrateur attaché aux pas de Marcel Bruckmann et non plus d'un journaliste allemand anonyme. Comme si le Mal méritait une composition artistique plus élaborée... Si la cité du bon docteur Sarrasin se veut un achèvement des principes hygiénistes, celle du docteur Schultze, loin de vouloir atteindre un idéal de bonheur utopique, se veut une contre-utopie, ou, en quelque sorte, l'aboutissement des rêves utopiques d'une créature maligne.

La contre-utopie de l'industrie de guerre

Face à la cité idéale de France-Ville surgit son antithèse romanesque ; les cinq cents millions doivent être partagés entre deux représentants de nations ennemies. L'héritage installé en toile de fond du récit les données d'un conflit perdu par la France quelques années auparavant et dont les blessures ne se sont pas cicatrisées. Ce n'est pas une cité idéale prussienne que Herr Schultze bâtit à dix lieues de France-Ville, mais une gigantesque usine transformant l'acier produit en armes de destruction. Plus encore que pour la cité française, le motif de la clôture, de l'insularité, s'impose ; la ville est construite dans

un coin écarté de l'Amérique septentrionale, entouré de déserts, isolé du monde par un rempart de montagnes, situé à cinq cents milles des petites agglomérations humaines les plus voisines¹.

Le spectacle que contemple Marcel Bruckmann à son arrivée à Stahlstadt est celui de « la ville de perdition² » et de « la mort : mort de la nature et de l'homme³ ». C'est le docteur Schultze lui-même qui résume l'antithèse entre la contre-utopie de sa Cité de l'Acier et l'utopie que le docteur Sarrasin a entrepris de réaliser :

Nous faisons ici le contraire de ce que font les inventeurs de France-Ville ! Nous cherchons le secret d'abrégé la vie des hommes tandis qu'ils cherchent, eux, le moyen de l'augmenter⁴.

L'écriture de la description s'approche quelquefois du registre fantastique :

Une masse sombre, colossale, étrange, une agglomération de bâtiments réguliers percés de fenêtres symétriques, couverts de toits rouges, surmontés d'une forêt de cheminées cylindriques, et qui vomissent par ces mille bouches des torrents continus de vapeurs fuligineuses. Le ciel en est voilé d'un rideau noir, sur lequel passent par instants de rapides éclairs rouges. Le vent

¹ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 49 (5).

² Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 95.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 95 (8).

apporte un grondement lointain, pareil à celui d'un tonnerre ou d'une grosse houle, mais plus régulier et plus grave¹.

Tel Dante, mais sans Virgile pour le guider, Marcel Bruckmann se dirige vers l'usine géante formée de cercles concentriques, « elle était noire, profonde et embrumée² ». Car, comme les neuf cercles que parcourt le poète de la *Divine Comédie*, Stahlstadt est le monde du Mal, contrairement à France-Ville dont le fondateur veut faire baisser le taux de mortalité ; mais c'est un Mal industriel ayant, pour seule raison d'être, la guerre :

Le professeur Schultze extrait le minerai de fer et la houille de ses propres mines. Sur place, il les transforme en acier fondu. Sur place, il en fait des canons³.

Stahlstadt est donc l'image en négatif de la cité du docteur Sarrasin : quand ce dernier place au premier plan la vie familiale sans vraiment mentionner l'activité économique, l'habitat de la ville allemande est à peine évoqué :

Sur la plaine nue et rocailleuse, en cinq ans, dix-huit villages d'ouvriers aux petites maisons de bois uniformes et grises, ont surgi, apportés tout bâtis de Chicago, et renferment une nombreuse population de rudes travailleurs⁴.

Comme le bien nommé « Voreux » du *Germinal* de Zola, Stahlstadt dévore la vie de ses habitants : Mme Bauer, la logeuse de Marcel est « la veuve d'un mineur tué quatre ans auparavant dans un de ces cataclysmes qui font de la vie du houilleur une bataille de tous les instants⁵. » Son fils Carl, âgé de treize ans, meurt à son tour, asphyxié par une nappe d'acide carbonique. Marcel lui avait donné des « cours du soir », en particulier en mathématiques car les écoles ne semblent pas prévues par le créateur de la Cité de l'Acier. Cette cité figure « une circonférence dont les secteurs, limités en guise de rayons par une ligne fortifiée, étaient parfaitement indépendants les uns des autres, quoiqu'enveloppés d'un mur et d'un fossé communs. » Loin de permettre la libre circulation des habitants, les rayons sont dirigés vers le Bloc central et, enfin, « [au] centre de la toile d'araignée, figurée par Stahlstadt, était la Tour du Taureau, sorte de construction cyclopéenne, qui dominait tous les bâtiments voisins⁶. » (*Fig 23) Araignée ou Minotaure ?* « L'habitation personnelle de Herr Schultze se trouvait à la base de cette tour et [...] le fameux cabinet secret en occupait le centre⁷. » De ce centre absolu rayonne la volonté maléfique de l'ennemi du docteur Sarrasin, un personnage dont le roman nous a offert le portrait auparavant mais que les habitants de Stahlstadt ne connaissent que par

¹ *Ibid.*, p. 48 (5).

² DANTE, *La Divine Comédie, l'Enfer*, Tome I, chant IV, *op. cit.*, p. 49.

³ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 49 (5).

⁴ *Ibid.*, p. 48 (5).

⁵ *Ibid.*, p. 61 (6).

⁶ *Ibid.*, p. 79 (7).

⁷ *Ibid.*

des « récits légendaires¹ ». Le fondateur de la Cité de l'Acier ne désire pas réaliser le bonheur de ses ouvriers ; fût-ce au prix de la destruction de France-Ville, il travaille « à l'achèvement d'un engin de guerre terrible, d'un effet sans précédent et destiné à assurer bientôt à l'Allemagne la domination universelle². » Stahlstadt ne vit que par son créateur et la disparition mystérieuse de ce dernier conduit inévitablement au départ de ses ouvriers et habitants.

Les habitants de la cité, si l'on excepte le petit Carl et sa mère, Mme Bauer, ne sont pas l'objet de portraits psychologiques élaborés et restent à l'état de silhouettes travaillant mécaniquement sur un fond d'acier en fusion ou de sentinelles figées. Les employés du Bloc central, d'où on ne peut sortir, montrent une certaine apathie :

Ses camarades [...] étaient en général calmes et doux, comme tous les hommes de travail. Pour essayer de s'égayer un peu, car la gaieté manquait à cette vie automatique, plusieurs d'entre eux avaient formé un orchestre et faisaient tous les soirs d'assez bonne musique. [...] Mais la liberté, l'air manquaient dans cet étroit milieu. C'était le collège avec beaucoup de sévérités en plus et à l'usage d'hommes faits. L'atmosphère ambiante ne laissait donc pas de peser sur ces esprits, si façonnés qu'ils fussent à une discipline de fer³.

La peinture d'une organisation du travail aliénante dépasse le cadre romanesque de la Cité de l'Acier, cette division du travail préfigure la multiplication des grandes cités industrielles. La peinture de cette contre-utopie métallurgique et belliciste qui, selon Jean Chesneaux, « aboutit au fond à une critique beaucoup plus générale des maux du grand capitalisme industriel⁴ » occupe d'ailleurs un volume narratif plus important que la description de France-Ville. Il s'agit pour Verne de désigner absolument un espace du Mal déjà présent dans l'espace du lecteur et qui s'est manifesté douloureusement moins d'une décennie auparavant ; comme l'indique Laurent Bazin,

Chez Verne le sens de l'œuvre est assigné en amont ; la polarité du bien et du mal est de nature extra-diégétique, si bien que l'évocation des différents lieux est en fait un prétexte à énoncer des prises de position qui sont aussi des parti pris⁵.

Dix lieues environ séparent l'utopie hygiénique et riante de son antithèse prussienne aux « chemins macadamisés de cendres et de coke⁶ ». Mais si Marcel Bruckmann, en échappant à la mort que lui réservait le docteur Schultze et en regagnant France-Ville, passe d'un monde à l'autre, dans l'imaginaire vernien la limite séparant le Bien et le Mal est souvent plus hésitante et plus confuse, et si le docteur Schultze *désirait absolument* le Mal, se voulait l'incarnation

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 78 (7).

⁴ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne, op. cit.*, p. 109.

⁵ Laurent BAZIN, *La Dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019, p. 19.

⁶ Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum, op. cit.*, p. 47 (5).

d'un Mal qui devait anéantir la cité voisine, la recherche utopique du bonheur d'autrui ou d'un système social idéal peut générer des fragilités et des errances.

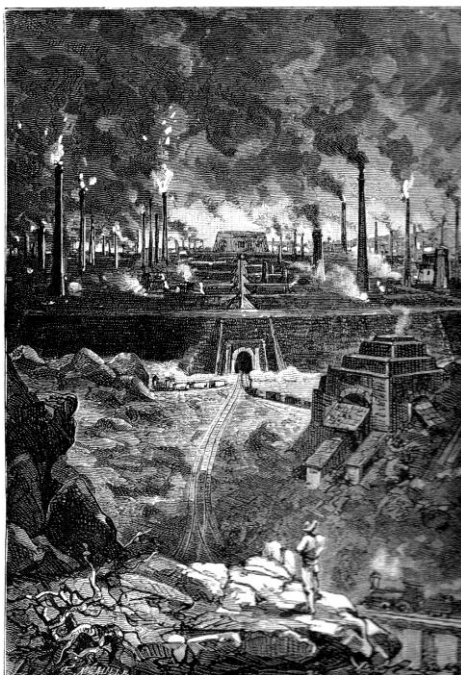


Fig. 23 : *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*

Incomplétude et fragilité des « utopies » verniennes

Quelle est l'activité économique de France-Ville ? Verne n'y insère évidemment aucun complexe industriel comparable à celui de sa rivale ; mais la cité semble bâtie essentiellement selon les concepts hygiénistes¹ et nous n'apprenons guère comment vivent ses « cent mille rêveurs² » selon la désignation ironique du Docteur Schultze. La menace extérieure conduit ses dirigeants à acheter « des approvisionnements de vivres suffisants pour deux ans [et] la houille et le fer en quantités considérables³ » ; mais le récit ne nous indique pas comment sont produits les capitaux nécessaires à ces achats. La contre-utopie de Stahlstadt présente elle aussi des béances : la vie quotidienne des mineurs et ouvriers est passée sous silence ; on ne parle pas d'éducation, ni de divertissements ; en revanche, le lien entre la contre-utopie belliciste et la

¹ Il semble que Verne ait repris en grande partie l'énumération des principes hygiénistes appliqués, dans le manuscrit de Grousset, à la cité modèle. Il fait part ainsi à Hetzel de sa lecture du manuscrit : « Je ne vois pas non plus, qu'il y ait le contraste visé entre la ville d'acier et la ville du bien-être. Celle-ci, qui n'est pas décrite du tout, si ce n'est dans un extrait de revue, très ennuyeux, ne me paraît pas une ville française, mais une ville américaine. » (*Correspondance Jules Verne-Pierre-Jules Hetzel*, Tome II (1875-1878), op. cit., lettre de Verne à Hetzel du 1^{er} septembre 1878, p. 289).

² Jules VERNE, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, op. cit., p. 96 (8).

³ *Ibid.*, p. 144 (14).

finance est largement développé au chapitre XV : le marché boursier de San Francisco s'affole du silence subit des usines de Stahlstadt, affolement relayé par la presse américaine. Mais, Herr Schultze congelé à jamais dans sa Tour du Taureau, sa part de l'héritage de la Bégum, c'est-à-dire la Cité de l'Acier, revient légalement au docteur Sarrasin et l'utopie de France-Ville, la cité idéale du Bien dont les structures économiques paraissent incomplètes, va trouver son achèvement en s'appropriant son antithèse, comme l'explique Marcel Bruckmann :

Je crois qu'une main ferme pourrait remettre Stahlstadt sur pied et faire tourner au bien les forces qu'elle avait accumulées pour le mal. Herr Schultze n'a qu'un héritier possible, docteur, et cet héritier, c'est vous. Il ne faut pas laisser périr son œuvre¹.

Le docteur Sarrasin renchérit sur cette affirmation :

Oui, Marcel, les capitaux ne nous manqueront pas, et, grâce à toi, nous aurons, dans Stahlstadt ressuscitée, un arsenal d'instruments tel que personne au monde ne pensera plus désormais à nous attaquer ! Et, comme, en même temps que nous serons les plus forts, nous tâcherons aussi d'être les plus justes, nous ferons aimer les bienfaits de la paix et de la justice à tout ce qui nous entoure².

La fusion de l'utopie et de la contre-utopie parachève donc la réalisation de l'idéal, comme l'exprime l'excipit du roman : « L'exemple de France-Ville et de Stahlstadt, usine et cité modèles, ne sera pas perdu pour les générations futures³. »

Les autres tentatives – au sein de l'imaginaire vernien – de réalisation de sociétés idéales, révèlent de même, au cours de la progression narrative, des fragilités, des fêlures qui génèrent à la lecture l'incertitude, l'inquiétude ou la déception. Revenons sur l'île Hoste du Kaw-djer (*En Magellanie*) : ce qui n'est encore qu'une tentative de mise en place de colonie heureuse est près d'avorter du fait des idéologies politiques, de la violence humaine – celle des frères Merritt – qui les accompagnent. Les désordres provoqués par la découverte de filons aurifères amènent le héros à instaurer l'exacte antithèse d'une utopie : une dictature :

Lui qui n'avait jamais pu admettre que l'homme acceptât le joug d'un maître absolu, il fut ce maître, et, grâce à lui, l'île Hoste allait se relever de sa ruine⁴.

Les adolescents et les enfants de *Deux Ans de vacances*, élèves de la pension Chairman à Auckland, naufragés insulaires, voulaient construire, même provisoirement, une communauté heureuse, mais les travaux d'aménagement de l'île Chairman sont ralentis par les rivalités nationales, les jeunes Anglais s'opposant à l'influence d'un de leurs compagnons, Briant, un Français. Survient alors une séparation :

¹ *Ibid.*, p. 179 (17).

² *Ibid.*, pp. 179-180 (17).

³ *Ibid.*, p. 185 (20).

⁴ *Id.*, *En Magellanie*, *op. cit.*, pp. 332-333 (16).

– Ce qui est sérieux, répondit Doniphan d'un ton hautain, c'est que, s'il plaît à nos camarades d'avoir pour chef tout autre qu'un Anglais, cela ne plaît ni à mes amis ni à moi¹ !

L'arrivée d'adultes sur l'île, amis et ennemis, mettra fin à cette rivalité et permettra la construction d'un bateau et le retour dans les foyers, mais l'expérience communautaire était menacée d'emblée ; d'une part, l'âge des Robinsons les privait de connaissances scientifiques et technologiques importantes – comme celles de Cyrus Smith dans *L'Île mystérieuse* – d'autre part – et paradoxalement – c'est un sentiment nationaliste hérité du monde adulte qui fait obstacle à l'union et la solidarité nécessaires. L'amitié règne à nouveau parmi le groupe alors que le retour au pays se précise et le motif utopique, en conclusion, s'efface derrière le motif initiatique. Une autre île, fort différente des précédentes, s'ajoute à la liste des tentatives d'utopies dans l'ensemble romanesque de Verne. Le rêve de bonheur perpétuel des créateurs et habitants de *Standard-Island*, dans *L'Île à hélice*, révèle d'autres fragilités et d'autres fêlures. L'intrigue du roman n'est pas précisément datée ; il s'agit d'un futur proche qui voit le territoire des États-Unis s'étendre « des dernières limites de la mer polaire [...] jusqu'au canal de Panama². » Un quatuor concertant français se voit embarquer malgré lui sur une immense île artificielle, « sept kilomètres de longueur sur cinq kilomètres de largeur, et son pourtour est de dix-huit kilomètres³ ». L'île appartient à une compagnie américaine et des compatriotes milliardaires y vivent en tant que locataires : « On a pris soin d'y prévoir toutes les exigences en fait de confort et d'appropriation, réclamées par ces Américains invraisemblablement riches⁴. » Ils résident donc à Milliard-City, la ville de *Standard-Island* qui navigue sur les eaux ensoleillées du Pacifique « entre le trente-cinquième parallèle au nord et le trente-cinquième parallèle au sud de l'équateur⁵. » Les superlatifs parcourent la description d'une technologie fondée évidemment sur l'utilisation de l'électricité : « Telle est cette neuvième merveille du monde, ce chef-d'œuvre du génie humain, digne du vingtième siècle⁶. » Une description qui rappelle un peu celle de France-Ville, à laquelle l'auteur aurait ajouté le luxe :

Excepté le long de quelques rues commerçantes, ces demeures affectent un air de palais, avec leurs cours d'honneur flanquées de pavillons élégants, l'ordonnance architecturale de leurs façades, le luxe que l'on pressent à l'intérieur des appartements, les jardins pour ne pas dire les parcs disposés en arrière⁷.

¹ *Id.*, *Deux Ans de vacances*, *op. cit.*, p. 342 (20).

² *Id.*, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 5 (I, 1).

³ *Ibid.*, p. 72 (I, 5).

⁴ *Ibid.*, p. 77 (I, 5).

⁵ *Ibid.*, p. 80 (I, 5).

⁶ *Ibid.*, p. 85 (I, 5). Le roman a été publié en 1895.

⁷ *Ibid.*, p. 38 (I, 3).

Cette succession de tableaux, offerte du point de vue des musiciens français, compose un espace paradisiaque : « C'est un véritable jardin anglais, possédant des fontaines jaillissantes, des corbeilles de fleurs alors dans tout l'épanouissement d'une fraîcheur printanière¹. » Un discours laudatif relayé par certains personnages, comme le professeur de danse :

Quelle excellente idée vous avez eue de venir vous fixer dans cette ville ! Vous ne le regretterez pas, car je ne saurais comprendre, maintenant que j'y suis habitué, qu'il soit possible de vivre d'une autre façon² !

La peinture de cette « cité modèle » adopte la tonalité admirative qui la rapproche du récit de sa découverte d'*Icarie* par lord Carisdall :

Une existence tranquille, heureuse, exempte de tout souci... une existence que ne peut offrir aucune cité ni de l'Ancien, ni du Nouveau Continent³.

La ressemblance de certains passages de *L'Île à hélice* et de *Voyage en Icarie* pourrait laisser supposer une identité de certains points de vue sur l'organisation sociale de la cité idéale ; par exemple en ce qui concerne le vol. Pour Cabet, il est impossible puisqu'il est parfaitement inutile :

Quels crimes voulez-vous que nous ayons aujourd'hui ? [...] Pouvons-nous connaître le vol d'aucune espèce, quand nous n'avons pas de monnaie, et quand chacun possède tout ce qu'il peut désirer ? Ne faudrait-il pas être fou pour être voleur ! Et comment pourrait-il y avoir des assassinats, des incendies, des empoisonnements, puisque le vol est impossible⁴ ?

Mais si le vol est absent sur Standard-Island, c'est pour d'autres raisons ; la pauvreté est tout bonnement effacée physiquement du paysage et l'ironie du dialogue s'éloigne des considérations vertueuses de l'Icarien :

- Vous avez bien quelques pauvres dans votre ville, ne serait-ce que pour ne pas en laisser éteindre la race ?
- Des pauvres ? [...] Vous n'en rencontrerez pas un seul !
- Alors la mendicité est interdite ?
- Il n'y a jamais eu lieu de l'interdire puisque la ville n'est pas accessible aux mendiants. C'est bon cela pour les cités de l'Union, avec leurs dépôts, leurs asiles, leurs *work-houses*... et les maisons de correction qui les complètent.
- Allez-vous affirmer que vous n'avez pas de prisons ?
- Pas plus que nous n'avons de prisonniers.
- Mais les criminels ?
- Ils sont priés de rester dans l'Ancien et le Nouveau Continent, où leur vocation trouve à s'exercer dans des conditions plus avantageuses⁵.

D'autres détails pourraient conforter l'hypothèse d'un éclairage de *Milliard-City* par l'utopie icarienne ; sur l'île, on ne trouve « ni bars, ni cafés, ni cabarets, rien qui provoque à

¹ *Ibid*, p. 57 (I, 4).

² *Ibid*, p. 132 (I, 8).

³ *Ibid*, p. 54 (I, 4).

⁴ Étienne CABET, *Voyage en Icarie*, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 42 (I, 3).

l'alcoolisme¹. » De même, à Icaria : « Tu ne verrais ici ni *cabarets*, ni *guinguettes*, ni *cafés*, ni *estaminets*²... » Cependant, lors d'une escale de *Standard-Island* à Tahiti, les convives se voient proposer, outre un menu plantureux : « Château-Yquem – Château-Margaux, Cambertin. – Champagne. *Liqueurs variées*³. » Ce dernier détail n'est pas anodin : *Milliard-City*, à la différence d'Icaria, est une ville pour milliardaires, mais uniquement « des rentiers et des marchands en train de se faire des rentes⁴ », à l'exclusion des industriels, armateurs ou des négociants. L'Icarie de Cabet, selon la tradition utopiste saint-simonienne ou fouriériste, est fondée sur des principes fort différents :

Le travail est l'une des premières bases de notre organisation sociale. [...] Nous vivons en communauté de biens et de travaux, de droits et de devoirs, de bénéfices et de charges. Nous n'avons ni propriété, ni monnaie, ni vente, ni achat⁵.

Standard-Island, non plus que l'île Hoste du Kaw-djer, ou même France-Ville, n'est pas un modèle d'utopie réutilisable par les contemporains de Verne, Le « Joyau du Pacifique » est une caricature, une parodie d'utopie. Ses habitants s'offrent une existence hors du monde, figée dans une jouissance perpétuelle, à l'intérieur d'une « perfection protégée⁶ », elle-même évoluant entre deux parallèles enfermant la douceur des saisons et des îles enchanteresses. « Et à l'espace *circonscrit* correspond le temps *arrêté* : cet au-delà de l'Histoire est une fin, au deux sens de but et de terme⁷. » Car *Standard-Island*, par le déséquilibre sociologique de ses occupants – les « travailleurs » étant employés au service des rentiers, pour des salaires très confortables –, est une construction fragile, non viable. « Tout y semble artificiel⁸ » et certaines fêlures annoncent l'irruption du Mal. L'exhibition de cette technologie et de ces fortunes parmi les latitudes du Pacifique ne peut que provoquer la convoitise de pirates : l'invasion de l'île par les hommes du capitaine Sarol et certaines tribus des Nouvelles Hébrides. Cette attaque repoussée victorieusement, une fragilité se fait jour : les antagonismes culturels et politiques au sein de la société américaine. En effet, *Standard-Island* est divisée en deux parties, séparées par la principale avenue de *Milliard-City* : la section de bâbord « est uniquement habitée par les protestants, restés, même ici, des gens pratiques, tandis que les catholiques, plus intellectuels, plus raffinés, occupent⁹ » la section de tribord. Jem Tankerdon, « propriétaire d'inépuisables

¹ *Ibid.*, p. 78 (5).

² Étienne CABET, *Voyage en Icarie*, *op. cit.*, p. 45.

³ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 250 (I, 14).

⁴ *Ibid.*, p. 41 (3).

⁵ Étienne CABET, *Voyage en Icarie*, *op. cit.*, p. 99.

⁶ Christian GODIN, *D'une Utopie à l'autre*, dans *Magazine littéraire* N°387, mai 2000, *La Renaissance de l'Utopie*, p. 42.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 58 (I, 4).

⁹ *Ibid.*, p. 47 (I, 3).

mines de pétrole¹ », est un des principaux notables protestants, et Nat Coverley, « un ex-banquier de la Nouvelle-Orléans, qui a plus de centaines de millions que de doigts aux mains² », est son rival catholique. Les deux rivaux « tâchent d'établir leur prépondérance dans les affaires de la cité et se jalouent³. » Jules Verne se plaît, ici aussi⁴, à revivifier, au sein de cette rivalité, le mythe de *Roméo et Juliette*, car Walter Tankerton et Dy Coverley sont très amoureux l'un de l'autre. L'élection d'un maire par le conseil des notables va exacerber cet antagonisme car aucun des deux, Tankerton ou Coverley, ne parvient à obtenir la majorité des voix. Or, l'île, propulsée par deux moteurs situés sur chacun de ses bords va devenir ingouvernable, les deux partis ne s'accordant pas non plus sur le cap à suivre :

Jem Tankerton a envoyé directement ses ordres à M. Watson, le mécanicien de Bâbord-Harbour, alors que Nat Coverley envoyait des ordres contraires à M. Somwah, le mécanicien de Tribord-Harbour. L'un a ordonné de faire machine en avant pour aller au nord-est, l'autre, machine en arrière, pour aller au sud-ouest. Le résultat est que Standard-Island tourne sur place, et cette giration durera aussi longtemps que le caprice de ces deux têtus personnages⁵ !

S'ensuivent une fragilisation de la structure, puis l'explosion des chaudières de bâbord, le récit entretenant le lien entre le naufrage attendu d'une construction gigantesque et celui d'une utopie déséquilibrée aux principes viciés : « Le Joyau du Pacifique est menacé d'un déchirement matériel qui égalera, s'il ne le dépasse, son déchirement moral⁶. » Un cyclone vient détruire l'île dont la fin permet à Jules Verne une condamnation de la vanité des entreprises utopiques fondées uniquement sur la richesse :

Eh bien ! sont-ils satisfaits, ces Coverley, ces Tankerton, des résultats dus à leur coupable rivalité ! Ce n'est pas l'un d'eux qui gouvernera à l'exclusion de l'autre ! Engloutie, Milliard-City, et avec elle l'énorme prix dont ils l'ont payée ! Mais que l'on ne s'apitoie pas sur leur sort ! Il leur reste encore assez de millions dans les coffres des banques américaines et européennes pour que le pain quotidien soit assuré à leurs vieux jours⁷ !

Le regard, empreint d'ironie méprisante, du narrateur-auteur sur la catastrophe finale, souligne l'impossibilité de créer une société idéale composée d'une seule catégorie sociale et vouée à une seule « activité », ici, l'oisiveté, grâce à l'accumulation des capitaux financiers. Comme le note Nadia Minerva, « L'Île à hélice est [...] une merveilleuse technique qui recèle, dans la société qui l'habite, sa propre destruction⁸. » Aucun héros providentiel ne vient la

¹ *Ibid.*, p. 41 (I, 3).

² *Ibid.*, p. 54 (I, 4).

³ *Ibid.*

⁴ Le mythe littéraire, magnifié par Shakespeare, des amours contrariées par des familles rivales apparaît dans *n de France* (1901).

⁵ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 465 (II, 12).

⁶ *Ibid.*, p. 468 (II, 12).

⁷ *Ibid.*, p. 492 (II, 14).

⁸ Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, *op. cit.*, p. 166.

sauver : l'auteur oppose les « nababs » au roi de Malécarlie à qui – du fait de l'impasse électorale – on propose le poste de maire :

Croyez-le ! Nous en avons fini avec ces illusions qui sont inhérentes à une souveraineté quelconque ! Je ne suis qu'un simple astronome à l'observatoire de Standard-Island, et je ne veux pas être autre chose¹.

L'égoïsme des adversaires politiques est également en cause : cette *île à hélice* qui, soumise à deux forces contradictoires, se met à tourner sur elle-même, est-elle la représentation métaphorique de la vanité des entreprises technologiques humaines ? La *Standard-Island Company* avait conçu une utopie *privée*, réservée aux milliardaires, et réalisant les principes du mythe : la parfaite insularité et l'évasion hors de l'espace ; car plus que l'île de Thomas More, l'île à hélice est le pays d'u-topia, « nulle part² » ; indépendante et arborant son propre pavillon, elle n'est pas solidaire du fond de l'océan et voyage d'un archipel à l'autre. Elle n'appartient pas non plus au temps du reste du monde : ses habitants se complaisent dans une perpétuelle oisiveté et

si l'on meurt, en cette île à hélice, méthodiquement soustraite aux intempéries climatiques, à l'abri de toutes les influences microbiennes, c'est qu'il faut bien mourir, mais après que les ressorts de la vie se soient [sic] usés jusque dans une vieillesse de centenaires³.

Cette utopie sur mesure, parfaitement planifiée quant à ses composants *matériels* est brutalement arrachée à ce « nulle part » par l'attaque des pirates, d'abord, puis l'égoïsme et l'inconséquence de certains de ses habitants.

3. *Une anticipation dystopique vernienne*

Le lecteur du XIX^e siècle aurait-il aimé vivre à France-Ville ? Jules Verne a occulté les aspects les plus rugueux d'une vie communautaire, comme la production et la répartition des richesses ; l'obligation la plus manifeste est celle du travail. Il est vrai qu'il n'avait pas pour ambition la rédaction d'un manifeste sous forme de fiction, comme le *Voyage en Icarie*, de Cabet. La lecture de l'utopie est déterminée par le cadre temporel de la réception. Pouvons-nous considérer la cité imaginaire peinte dans *La République* de Platon comme une utopie heureuse ? Pour ne prendre qu'un exemple, le lecteur – et la lectrice – peuvent être effrayés de

¹ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 457 (II, 12).

² Fabriqué par More à partir du préfixe grec privatif *ou* et de *tóπος*, lieu, endroit.

³ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 78 (I, 5).

ce que le communisme de Socrate envisage pour les mariages au sein de la classe des « Gardiens » de la cité :

Les femmes de nos guerriers seront communes toutes à tous : aucune d'elles n'habitera en particulier avec aucun d'eux ; de même les enfants seront communs, et les parents ne connaîtront par leurs enfants ni ceux-ci leurs parents¹.

Comment les Grecs contemporains de Platon ont-ils goûté ce genre de propositions ? Et auraient-ils accepté leur instauration ?

Utopies ou dystopies ? Utopia et Icarie

Thomas More décrit en 1516, par le regard de son voyageur Raphaël Hythlodée, son « île de nulle part », une république parfaite, comme modèle opposé à une Angleterre « épuisée par la cupidité des seigneurs en armes, [...] politiquement et socialement malade². » Certes, le XVI^e siècle naissant peut être difficilement qualifié d'époque idéale mais notre lecture *contemporaine* de cet espace utopique révèle des points de vue qui relèvent de la contre-utopie. Ainsi, pour prolonger les théories platoniciennes sur la condition féminine :

Aux fêtes de clôture, avant de se rendre au temple, les épouses s'agenouillent à la maison aux pieds de leurs maris, les enfants aux pieds de leurs parents, confessant les incorrections qu'ils ont commises, les devoirs qu'ils ont négligés et demandent pardon de leurs erreurs³.

Les justifications « morales » de la colonisation des territoires américains ne changeront pas, pour certaines, trois siècles plus tard ; la transformation de la nature par le travail est un dogme utopique inaltérable :

Si les indigènes refusent d'accepter leurs lois, les Utopiens les chassent du territoire qu'ils ont choisi et ils luttent à main armée contre ceux qui leur résistent. Car une guerre, estiment-ils, se justifie éminemment lorsqu'un peuple refuse l'usage et la possession d'un sol à des gens qui, en vertu du droit résultant de la nature, devraient trouver de quoi se nourrir, alors que lui-même ne s'en sert pas, mais le laisse comme un bien inutile et vacant⁴.

L'*Icarie* d'Étienne Cabet succède à un régime miné par « trois vices radicaux : l'*Inégalité de fortune*, la *Propriété* et la *Monnaie*⁵ » et la « Communauté des biens », condition nécessaire à la démocratie icarienne conduit inévitablement à une uniformisation de la vie individuelle et des idées :

La République flétrit le *célibat* volontaire, comme un acte d'ingratitude et comme un état suspect, et déclare que le *concubinage* et l'*adultère* sont des crimes sans excuse⁶.

¹ PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. 212 (Livre V)

² MORE, Thomas, *L'Utopie (Utopia)*, (1516), trad. par Marie Delcourt, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, Introduction de Simone Goyard-Fabre, p. 18.

³ *Ibid.*, livre II, p. 225.

⁴ *Ibid.*, livre II, p. 155.

⁵ Étienne CABET, *Voyage en Icarie*, *op. cit.*, p. 322.

⁶ *Ibid.*, p. 141.

Les Icaréens lisent

un seul journal national [...] les journaux ne [sont] que des *procès verbaux*, et ne [contiennent] que des *réécits* ou des *faits*, sans aucune discussion de la part du journaliste¹.

Enfin, l'emprise de cette République idéale s'exerce sur la vie intellectuelle, les écrivains :

Rien ne peut s'imprimer sans le consentement de la République. [...] Je suppose que le travail d'écrivain soit considéré comme une profession, qu'à dix-huit ou dix-sept ans le jeune homme ou la jeune fille qui veut embrasser cette profession ne soit autorisé à la choisir qu'après un *examen* constatant les dispositions convenables ; que l'écrivain futur reçoive alors pendant cinq ou six ans l'éducation *spéciale* nécessaire, et que ses ouvrages ne soient imprimés qu'en vertu d'une loi, sur le rapport d'un comité².

Les dangereuses aspérités de cette république idéale, cette « communauté de biens et de travaux, de droits et de devoirs, de bénéfices et de charges³ » ne sont pas désignées comme telles par le visiteur, lord Carisdall, qui s'émerveille de l'utopique perfection ; elles nous sont aujourd'hui d'autant plus perceptibles qu'elles font signe à des périodes historiques des XX^e et XXI^e siècles ; elles ne pouvaient d'ailleurs rencontrer l'adhésion d'un écrivain comme Verne, ni, a fortiori, de son éditeur, ancien proscrit des débuts du second empire. Utopia et Icarie, par cette particularité, appartiennent au domaine de la dystopie qui, selon Marc Atallah, « n'est pas une anti-utopie ou une contre-utopie : la dystopie *est* une utopie, néanmoins perçue par un autre angle, par un autre regard⁴ ! » ; il précise, dans un autre article, que

l'utopie et la dystopie sont des sœurs jumelles : la première pointe les défaillances du réel, la seconde, celles des rêves nous incitant à changer ce même réel⁵.

La lecture des dystopies littéraires, aujourd'hui, accompagne celle de notre monde, notre actualité géopolitique car, comme l'explique Laurent Bazin,

une dystopie, [...] serait la mise en scène d'une société dans laquelle quelques uns entendent dicter la conduite du plus grand nombre, prétendument au nom de leur bonheur alors même que l'intransigeance du système mis en place semble contredire la capacité de chacun à s'épanouir⁶.

La description de France-Ville s'organise selon un regard extérieur : l'auteur d'un article d'une revue allemande dont la présence physique dans la cité du docteur Sarrasin n'est jamais sensible, contrairement à la dystopie qui

¹ *Ibid.*, p. 197.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ Marc ATALLAH, *Utopie et dystopie, les deux sœurs siamoises*. Texte d'abord paru dans le *Bulletin de l'Association F. Gonseth. Institut de la méthode*, juin 2011, pp.17-27, consulté en ligne sur : <www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie_deux_soeurs_siamoises>

⁵ *Id.*, *Des Mondes parfaits ? Quelques (brèves) réflexions sur l'utopie*", dans *Les Utopies*, catalogue, Genève : Cercle de la Librairie et de l'Édition de Genève, 2013, pp. 3-34, consulté en ligne sur : <34. https://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_parfaits_%3F>

⁶ Laurent BAZIN, *La Dystopie, op. cit.*, p. 10.

s'inscrit dans la narration à fonctionnement inchoatif (la valeur des choses ne peut être assignée en dehors des déambulations du héros et du cheminement intellectuel qui l'accompagne)¹.

Quelle réception d'un monde futur peut-on attendre d'un héros du XIX^e siècle vivant au XX^e ?

La vision vernienne du futur : l'étrange Paris de 1960

Un héros vernien répond à cette image du personnage effaré, parcourant un espace conçu pour d'autres que lui et dans lequel il ne peut trouver sa part de bonheur, il s'agit de Michel Dufrenoy, héros de *Paris au XX^e siècle*.

Il ne sera pas inutile d'évoquer l'histoire du manuscrit de ce roman. On avait toujours su qu'il avait existé puisque Hetzel, dans une lettre à Verne de fin 1863 ou début 1864, le refuse en le critiquant avec une rude franchise :

Je ne vois rien à louer dans votre affaire, rien à louer franchement. Je suis désolé, désolé de ce que je dois vous écrire là – je regarderais comme un désastre pour votre nom la publication de votre travail².

Pendant des décennies ce manuscrit fut considéré comme définitivement perdu jusqu'à ce que Jean Verne, petit fils de Michel Verne, fils de Jules, le découvrit, en 1992, dans un coffre-fort³. La rédaction du récit date probablement de l'année 1863, comme le montre cette réplique d'un des personnages : « Vois les Américains dans leur épouvantable guerre de 1863⁴. » En 1863, la guerre de Sécession n'était pas achevée et le romancier ignorait, cette année-là, qu'elle durerait jusqu'en 1865. Il s'agit donc d'un récit composé peu après *Cinq Semaines en ballon* et qui, si ses thèmes génériques, ceux du récit d'anticipation, n'appartiennent pas précisément à ceux des *Voyages extraordinaires*, prend sa place dans l'imaginaire vernien et lui fournit un éclairage singulier.

Le Paris de 1960, tel qu'il apparaît au rythme des mésaventures de Michel Dufrenoy, présente d'importantes évolutions technologiques et architecturales. Un « chemin de fer métropolitain » qui entoure la capitale, la parcourt et la relie aux communes extérieures ; le train lui-même circule grâce à l'action de l'air comprimé. Les véhicules dans les rues, les « gaz-cabs » sont équipés de moteur à gaz. La capitale est devenue un port de mer :

Ce fameux projet de Paris port de mer s'était donc enfin réalisé ; longtemps on ne voulut pas y croire ; beaucoup visitaient les travaux du canal, qui s'en moquaient haut et préjugeaient de son inutilité. Mais depuis une dizaine d'années, les incrédules avaient dû se rendre à l'évidence.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Correspondance Jules Verne – Pierre-Jules Hetzel*, tome I (1863-1874), *op. cit.*, lettre de Hetzel de fin 1863 ou début 1864, pp. 25-27.

³ On lira avec intérêt l'histoire de la découverte du manuscrit dans le numéro 174 d'août 2010 du *Bulletin de la Société Jules Verne* : Jean VERNE, *La Découverte de Paris au XX^e siècle*, pp. 3-10.

⁴ Jules VERNE, *Paris au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 94 (7).

La capitale menaçait déjà de devenir quelque chose comme un Liverpool au cœur de la France ; une longue suite de bassins à flots creusés dans les vastes plaines de Grenelle et d'Issy pouvaient contenir mille vaisseaux du plus fort tonnage. L'industrie dans ce travail herculéen semblait avoir atteint les dernières limites du possible¹.

La description laudative du bassin de commerce fait appel au style de l'écriture de l'utopie :

La vue de ce bassin prise des hauteurs d'Arcueil ou de Meudon était réellement admirable ; le regard se perdait dans cette forêt de mâts pavoisés aux jours de fête ; la tour des signaux de marée s'élevait à l'ouverture du port, tandis qu'au fond un phare électrique, sans grande utilité, s'enfonçait dans le ciel à une hauteur de cinq cents pieds. C'était le plus haut monument du monde, et ses feux portaient à quarante lieues ; on les apercevait des tours de la cathédrale de Rouen.

Tout cet ensemble méritait d'être admiré².

Jules Verne annonce ici la passion pour les voyages maritimes qui animera ses romans à venir. Il fait apparaître un

gigantesque *Leviathan IV* ; [...] le *Great Eastern* du siècle dernier n'eût pas été digne d'être sa chaloupe ; [...] il avait trente mâts et quinze cheminées ; [...] des chemins de fer permettaient de circuler rapidement d'un bout à l'autre de ses ponts, et, dans l'intervalle des mâts, on admirait des squares plantés de grands arbres [...] ; les élégants pouvaient se promener à cheval dans les allées sinueuses [...]. Ce navire était un monde³.

Ces lignes trouveront un écho romanesque dans deux titres : *Une Ville flottante*, dont l'intrigue prend place à bord du *Great Eastern*, et *L'Île à hélice*. L'anticipation prospective reste prudente : un siècle. Le fameux Léviathan IV, comme au XIX^e siècle, est propulsé par des « roues » en plus de son hélice. Le chemin de fer métropolitain s'inspire de projets d'un certain ingénieur « Joanne » qui a réellement existé, tout comme « Jobard » (p. 45) et « Lenoir » (p. 46), l'inventeur d'un moteur à gaz⁴. Il en est de même des calculatrices et télégraphies électriques dues à Perrault, Stanhlope, Thomas, Mauret, Jayet et Wheatstone (pp. 68-69), tous personnages réels contemporains de Verne. La technologie des machines verniennes, dans la suite de sa production romanesque, sera toujours adossée à celle de son époque, rendant *plausibles* dans un avenir plus ou moins proche, ses réalisations. Le pouvoir politique, lui, est à peine mentionné : nous apprenons que les événements se passent sous un régime impérial centenaire ; la « Librairie des Cinq parties du Monde » est un « établissement impérial⁵ » et il est fait mention de l'année 1937, « sous le règne de Napoléon V⁶ » Prudence de Verne qui soumettait son manuscrit à Hetzel sous le Second Empire et ne voulait pas laisser supposer que la dynastie impériale eût une fin ? Quant à la vie politique, elle semble figée, hors de tout

¹ *Ibid.*, p. 132 (11).

² *Ibid.*, pp. 136-137 (11).

³ *Ibid.*, p. 137 (11).

⁴ Cf. le chapitre *Jules Verne en son temps, notes de l'éditeur*, figurant à la fin de notre édition du roman.

⁵ Jules VERNE, *Paris au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 57 (4).

⁶ *Ibid.*, p. 31 (1).

processus historique ; l'ami de Michel Dufrénoy, Quinsonnas, lui explique la disparition du métier de journaliste :

Ah ! oui ! autrefois, on pouvait se faire journaliste ; je te l'accorde ; cela était bon du temps où il existait une bourgeoisie pour croire aux journaux, et pour faire de la politique ! mais qui s'occupe de politique ? Est-ce à l'extérieur ? non ! la guerre n'est plus possible et la diplomatie est passée de mode ! Est-ce à l'intérieur ? Tranquillité absolue ! il n'y a plus de partis en France : les orléanistes font du commerce et les républicains de l'industrie ; à peine compte-t-on quelques légitimistes ralliés aux Bourbons de Naples, qui entretiennent une petite Gazette pour y soupirer¹ !

Les progrès technologiques accompagnent une omniprésence du pouvoir de l'argent. L'enseignement, à tous les niveaux, appartient à une société financière, la *Société Générale de Crédit instructionnel*, dont la cérémonie de distribution des prix occupe l'incipit du roman. Verne inscrit le développement industriel et financier de 1960 dans le cadre temporel de la rédaction :

Ce qui s'appelait le Progrès, il y a cent ans, avait pris d'immenses développements. Le monopole, ce nec plus ultra de la perfection, tenait dans ses serres le pays tout entier ; des sociétés se multipliaient, se fondaient [...].

L'argent ne manquait pas, mais, un instant, il faillit être inoccupé, lorsque les chemins de fer passèrent des mains des particuliers dans celles de l'État ; il y avait donc abondance de capitaux, et plus encore de capitalistes, en quête d'opérations financières, ou d'affaires industrielles².

Cette analyse de la société de 1960 reste assez neutre, sans adhésion mais sans rejet. La mainmise de la Finance sur l'enseignement semble même produire des résultats positifs, non sans que le discours se teinte légèrement d'humour :

Une instruction quelconque avait filtré jusqu'aux dernières couches de l'ordre social. Si personne ne lisait plus, du moins tout le monde savait lire, écrire, même ; il n'était pas de fils d'artisan ambitieux, de paysan déclassé, qui ne prétendît à une place dans l'administration. [...] Au dix-neuvième siècle, n'avait-on pas inventé les sociétés immobilières, les comptoirs des entrepreneurs, le Crédit Foncier, quand on voulut refaire une nouvelle France et un nouveau Paris ?

Or, construire ou instruire, c'est tout un pour des hommes d'affaires, l'instruction n'étant, à vrai dire, qu'un genre de construction un peu moins solide³.

Ce Paris au XX^e siècle n'a rien de commun avec une société idéale Saint-Simonienne ou Icarienne mais l'enrichissement lié aux progrès techniques et urbanistiques peut générer l'étonnement, voire l'admiration, sans que l'on y décèle, a priori, les couleurs du Mal. Le narrateur, dans un passage très modalisé, souligne d'ailleurs l'opposition de deux points de vue, celui d'un lecteur de 1863 et celui d'un habitant de la capitale en 1960 :

Qu'eût dit un de nos ancêtres à voir ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces mille voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d'où la lumière se répandait en blanches irradiations, ces voies de communication larges comme des places, ces places vastes comme des plaines, ces hôtels immenses dans lesquels se logeaient somptueusement vingt mille voyageurs, ces viaducs si

¹ *Ibid.*, p. 161 (13).

² *Ibid.*, pp. 29-30 (1).

³ *Ibid.*, p. 30 (1).

légers ; ces longues galeries élégantes, ces ponts lancés d'une rue à l'autre, et enfin ces trains éclatants qui semblaient sillonner les airs avec une fantastique rapidité. Il eût été fort surpris sans doute ; mais les hommes de 1960 n'en étaient plus à l'admiration de ces merveilles ; ils en profitaient tranquillement, sans être plus heureux, car, à leur allure pressée, à leur démarche hâtive, à leur fougue américaine, on sentait que le démon de la fortune les poussait en avant sans relâche ni merci¹.

Le cheminement tragique de Michel Dufrénoy, dont le point de vue organise la narration, va orienter différemment le regard du lecteur, la dystopie répondant alors à cette définition de Laurent Bazin :

Une sorte d'anamorphose herméneutique : changement de perspective ou ajustement de focale par lequel un personnage et/ou le lecteur, invité par un dispositif textuel ou iconique ambivalent, modifie sa perception première, perçoit les aspects négatifs de ce qu'il valorisait jusque-là et déclenche ce faisant un conflit interprétatif².

Il est vrai que le personnage de Michel peut, selon les lecteurs et les péripéties, apitoyer ou irriter. « Romantique comme un nouveau Chatterton³ », il incarne un type de personnage de la première moitié du XIX^e siècle, qui se verrait précipité brutalement en ce Paris de 1960, où il ne peut survivre. Lauréat de la distribution des prix de la *Société de Crédit instructionnel*, il est un des rares étudiants de la « division des lettres ». Il reçoit donc son prix de vers latins au milieu de l'hilarité générale. Or, en 1960, « l'étude des belles lettres, des langues anciennes (le français compris) se trouvait alors à peu près sacrifiée ; le latin et le grec étaient des langues non seulement mortes, mais enterrées⁴. » L'enseignement supérieur est quasi exclusivement celui des sciences et des langues vivantes :

Les Sciences se divisaient en six branches : il y avait le chef de division des mathématiques, [...], le chef de division de l'astronomie, celui de la mécanique, celui de la chimie, enfin, le plus important, le chef de division des sciences appliquées, avec ses sous-chefs de métallurgie, de construction d'usine, de mécanique et de chimie appropriée aux arts. Les langues vivantes, sauf le français, étaient très en faveur ; on leur accordait une considération spéciale ; un philologue passionné aurait pu apprendre là les deux mille langues et les quatre mille idiomes parlés dans le monde entier⁵.

A cette absence de culture littéraire, de mémoire du passé, correspond un type humain et Verne soigne particulièrement le tableau de l'oncle de Michel, Stanislas Boutardin – banquier et directeur de la *Société des Catacombes de Paris* – et de sa famille.

Cet homme, élevé dans la mécanique, expliquait la vie par les engrenages ou les transmissions ; il se mouvait régulièrement avec le moins de frottement possible, comme un piston dans un cylindre parfaitement alésé [...]. Vilaine nature, en somme, incapable d'un bon mouvement, ni d'un mauvais, d'ailleurs ; il n'était ni bien ni mal, insignifiant, souvent mal graissé, criard, horriblement commun⁶.

¹ *Ibid.*, p. 48 (2).

² Laurent BAZIN, *La Dystopie*, op. cit., p. 15.

³ Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 78.

⁴ Jules VERNE, *Paris au XX^e siècle*, op. cit., p. 32 (1).

⁵ *Ibid.*, p. 33 (1).

⁶ *Ibid.*, pp. 51-52 (3).

Ce personnage sans profondeur ne peut traduire ce qui fait quelquefois agir, parallèlement à l'argent et au pouvoir, les banquiers de Balzac et Zola, l'amour. La perte des valeurs culturelles de la société s'accompagne d'une réification des rapports homme-femme et Verne file subtilement, à ce propos, la métaphore de la mécanique ferroviaire :

Il avait épousé, il y a quarante ans, Mademoiselle Athénaïs Dufrénoy, tante de Michel ; c'était bien la digne et revêche compagne d'un banquier, laide, épaisse, ayant tout de la teneuse de livres et de la Caissière, rien de la femme ; elle s'entendait en comptabilité, se jouait de la partie double, et eût inventé la partie triple au besoin ; une véritable administratrice, la femelle d'un administrateur.

Aima-t-elle M. Boutardin, et fut-elle aimée de lui ? Oui, autant que pouvaient aimer ces cœurs industriels ; une comparaison achèvera de les peindre tous les deux ; elle était la locomotive, et lui le chauffeur-mécanicien ; il l'entretenait en bon état, la frottait, la huilait, et elle roulait ainsi depuis un demi-siècle, avec autant de sens et d'imagination qu'une Crampron. Inutile d'ajouter qu'elle ne dérailla jamais¹.

L'ami de Michel Dufrénoy, Quinsonnas, complète cette caricature par un portrait de la Parisienne en 1960 :

C'était, d'après les vieux textes et les estampes du temps, une créature charmante et sans rivale au monde ; elle réunissait en elle les vices les plus parfaits et les plus vicieuses perfections, étant femme dans toute l'acception du mot. [...] La caressante démarche de la Parisienne, sa tournure gracieuse, son regard spirituel et tendre, son aimable sourire, son embonpoint juste et ferme à la fois, firent bientôt place à des formes longues, maigres, arides, décharnées, émaciées, efflanquées, à une désinvolture mécanique, méthodique et puritaine. [...]

La Française est devenue américaine ; elle parle gravement d'affaires graves, elle prend la vie avec raideur, chevauche sur la maigre échine des mœurs, s'habille mal, sans goût².

Michel Dufrénoy connaîtra un début d'idylle timide et rougissante, digne des futurs romans de Verne, avec la charmante Lucy. Les deux jeunes gens, comme leurs quelques grands-pères et oncles amateurs de littérature, sont des personnages en creux dans ce décor du Paris de 1960 dont ils ne peuvent voir les progrès techniques puisqu'ils éprouvent des passions, pour l'Autre et l'Art qui les rendent étrangers à leur époque.

Le banquier Boutardin, qui accepte d'employer Michel, cristallise en lui-même le mépris général de la société pour les arts :

Je ne veux pas de poètes dans ma famille, entendez-vous bien ! Je ne veux pas de ces individus qui viennent cracher des rimes à la face des gens ; [...]. Vous m'entendez. Pas de talent. Des capacités³.

Le livre, passion du héros, n'est plus, pour la majorité qu'un livre de comptes ; cet appauvrissement sémantique apparaît symboliquement dans le récit de la découverte par le jeune homme, de l'image même de l'idole :

Michel arriva dans une salle immense surmontée d'un dôme en verre dépoli ; au milieu, et sur un seul pied, chef d'œuvre de mécanique, se dressait le Grand Livre de la maison de banque. [...] ; il avait vingt pieds de haut ; un mécanisme intelligent permettait de le diriger comme un

¹ *Ibid.*, p. 53 (3).

² *Ibid.*, pp. 141-142 (12).

³ *Ibid.*, p. 55 (3).

télescope, vers tous les points de l'horizon, un système de légères passerelles ingénieusement combiné, s'abaissait ou s'élevait suivant les besoins de l'écrivain. Sur les feuillets blancs, larges de trois mètres, se déroulaient en lettres de trois pouces, les opérations journalières de la maison. [...] M. Quinsonnas était en train de mouler une F majuscule de trois pieds de longueur, avec une incomparable sûreté de main¹.

Le Grand Livre réunit en une allégorie les attributs de la divinité – un livre géant comme statufié sous un dôme de verre – et de l'absurdité – un employé qui trace des chiffres géants à la main. Verne avait pourtant imaginé l'apparition de la télégraphie électrique et la reproduction mécanique des textes : « Une machine Lenoir de la force de quinze chevaux ne cessait de copier ces lettres que cinq cents employés lui expédiaient sans relâche². »

La situation des études universitaires et l'omniprésence de l'esprit scientifique et financier trouve son reflet dans la production littéraire. *La Librairie des Cinq parties du Monde* ne peut fournir que des ouvrages scientifiques et ne connaît ni Hugo, ni Balzac, ni de Musset, ni Lamartine. Michel Dufrénoy déplore cette situation et dans un long chapitre 5, évoque avec son oncle Huguenin les gloires littéraires des siècles précédents :

Il respira ce parfum littéraire qui lui montait au cerveau comme une chaude émanation des siècles écoulés, il serra la main à tous ces amis du passé qu'il eût connus et aimés, s'il avait eu l'esprit de naître plus tôt³ !

Dans un autre chapitre, c'est avec Quinsonnas qu'il s'apitoie sur la musique moderne, « fade, filandreuse, indéterminée, où l'on produit des fracas harmonieux⁴ » Les goûts musicaux de l'auteur interviennent sans retenue dans l'explication du déclin de l'art musical au siècle de l'utopie :

Au siècle dernier, un certain Richard Wagner, une sorte de messie qu'on n'a pas assez crucifié, fonda la musique de l'avenir, et nous la subissons ; de son temps, on supprimait déjà la mélodie, il jugea convenable de mettre également l'harmonie à la porte, et la maison est restée vide⁵.

Les coupables de la décadence de la musique au XX^e siècle sont donc Wagner et Verdi ; mais il faut remarquer qu'en musique, comme en littérature ou en politique – nationale ou internationale – le récit ne nous fournit pratiquement aucune information sur le siècle qui vient de s'écouler, de 1863 à 1960. Tout au plus imagine-t-il, sans la dater, évidemment, la fin d'Alexandre Dumas :

On estime qu'il eût atteint son quatre millièmes volume, s'il ne se fût empoisonné dans la force de l'âge, en mangeant d'un plat qu'il venait d'inventer⁶.

¹ *Ibid.*, pp. 76-77 (6).

² *Ibid.*, p. 69 (5).

³ *Ibid.*, p. 125 (10).

⁴ *Ibid.*, p. 97 (8).

⁵ *Ibid.*, p. 96 (8).

⁶ *Ibid.*, p. 121 (10). Verne imagine d'autres morts fantaisistes : Ernest Renan, foudroyé en 1873 pour avoir tenté « d'écraser la Divinité du Christ » (p. 122) et Edmond About, tué en duel par le critique Sarcey en 1869 (p. 124).

La visite de Michel à l'oncle Huguenin se réduit à une leçon d'histoire littéraire. Jules Verne n'a imaginé que les années 1960-1961, laissant entre celles-ci et l'époque de la rédaction une béance narrative ; Michel apparaît comme une sorte de voyageur du passé errant dans un présent où il ne peut survivre, à l'image du héros de Wells, Graham, dans *Quand le dormeur s'éveillera*¹. Le jeune homme va d'échec en échec, renvoyé successivement de la banque de l'oncle Boutardin et du Grand Entrepôt Dramatique, une fabrique de pièces de théâtre. Lucy et son oncle ayant disparu, Michel ne trouve pour se nourrir que du « pain de houille », composé d'hydrogène et de carbone, et se retrouve, dans la nuit d'un hiver particulièrement rigoureux, parmi les tombes du cimetière du Père-Lachaise, face à Paris. Mais il n'est pas Rastignac qui lance, au même endroit un défi à la capitale :

Il lança sur cette ruche bourdonnant [sic] un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : « À nous deux maintenant² ! »

L'excipit de *Paris au XX^e siècle*, s'il reproduit les situations spatiale et narrative de celui du *Père Goriot*, en est l'antithèse, pour ce qui est de la silhouette d'un personnage devenu, au fil des pages, un anti-héros :

« Oh ! Paris ! s'écria-t-il avec un geste de colère désespéré !
— Oh ! Lucy ! murmura-t-il, en tombant évanoui sur la neige³. »

On peut comprendre qu'Hetzl, qui se proposait d'éduquer et de plaire à un jeune public par ses productions, ait vertement refusé le manuscrit de son nouvel auteur. Notre lecture de ce XX^e siècle, déterminée par la destinée de Michel, n'est pas celle d'une contre-utopie : il propose des progrès techniques qu'admirent les personnages ; on ne parle pas de dictature et la guerre a disparu. La pauvreté, si elle n'est pas niée, n'est pas un thème de l'argumentation du roman. Mais ce Paris, tout d'économie, de technique et de pollution, ne semble pas posséder d'âme. Le héros croise peu de passants dans son errance, les visages sont flous et ne parlent pas ; ce XX^e siècle est sans profondeur et veut oublier son passé. « C'est comme si Paris renfermait deux mondes, deux villes fondues ensemble, la ville du Bien et celle du Mal⁴ » souligne Nadia Minerva qui, plus loin, relève dans le roman

nombre des idées qui caractérisent la production de l'âge mûr : méfiance envers la positivité tous azimuts des conquêtes technologiques, mise en garde contre l'étroitesse de la conception d'un progrès indéfini, exhortation à ne pas perdre de vue le sentiment d'appartenance à l'histoire⁵.

¹ Herbert George WELLS, *When the Sleeper Wakes (Quand le dormeur s'éveillera)*, 1899, traduction par Henry D. Davray et Bronislaw Kozakiewicz, Bègles, Le Castor Astral, 2018. Le Dormeur, Graham, s'endort en 1887 pour ne se réveiller que deux siècles plus tard.

² Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 364 (4).

³ Jules VERNE, *Paris au XX^e siècle*, op. cit., p. 204 (17).

⁴ Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

Paris en 1960 n'est ni France-Ville ni Stahlstadt car, comme le rappelle Laurent Bazin, laissées seules en présence, l'utopie comme son contraire la contre-utopie adoptent et encouragent une perception exclusive, tandis que la dystopie pour sa part prolonge le plus longtemps possible la disparité des représentations¹.

Or, Michel Dufrénoy aurait-il suscité l'admiration et l'identification des jeunes lecteurs comme, quelques années plus tard, Cyrus Smith, Nemo ou Dick Sand ? Parlant pour ce public Hetzel assène à son auteur « Votre Michel est un serin – les autres ne sont pas drôles – et souvent sont déplaisants². » Il n'en est pas moins vrai que ce Paris dystopique présente des fêlures, des symptômes, qui ne provoquent véritablement pas d'étonnement chez le lecteur du XXI^e siècle³.

En conclusion de son enquête, Nadia Minerva nous rappelle que l'utopie, la contre-utopie ou la dystopie ne sont pas des thèmes majeurs chez Jules Verne. Les critiques d'Hetzel à l'encontre de son *Paris au XX^e siècle* lui font abandonner, dès 1863, le projet d'imaginer et de peindre un futur éloigné. Les tentatives de communautés humaines parsèment sa production romanesque par la suite mais elles subissent une destruction (*L'Île mystérieuse* ; *Le Pays des fourrures* ; *L'Île à hélice*). La cité idéale de France-Ville ne présente qu'un aspect d'un futur utopique, l'hygiène ; Stahlstadt n'est pas véritablement une contre-utopie, une usine n'est pas une ville ; les mineurs et leurs familles sont assurément heureux à Coal-city mais la vie souterraine représente-t-elle un avenir pour la totalité des classes laborieuses d'Écosse⁴ ? L'île Hoste du Kaw-djer (*En Magellanie*) et l'Antékirtta de Mathias Sandorf échappent aux destructions interne et externe mais rien n'est dit sur leurs destinées, subordonnées à celles de leurs fondateurs. Verne propose donc une « pensée utopique [...] discontinue, fragmentaire, disséminée, voire pulvérisée⁵... » où les affleurements du Bien et du Mal se distinguent mal les uns des autres, quelquefois.

¹ Laurent BAZIN, *La Dystopie*, op. cit., p. 18.

² *Correspondance Jules Verne – Pierre-Jules Hetzel*, tome I (1863-1874), op. cit., lettre de Hetzel de fin 1863 ou début 1864, pp. 25-27.

³ Jules Verne a prononcé, le 12 décembre 1875, à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts d'Amiens, une causerie : *Une ville idéale*. Il s'agit d'une déambulation onirique dans Amiens, en l'an 2000. Outre les modifications urbanistiques et architecturales de la capitale de la Picardie, il s'en prend une fois encore à la musique du futur, « Du Wagner quintessencié ! », aux concerts électriques et à l'évolution de l'enseignement : « Il y a cent ans au moins qu'on ne fait plus ni latin, ni grec dans les lycées ! L'instruction y est purement scientifique, commerciale et industrielle ! ». L'avenir des lettres classiques le préoccupait, visiblement. À tort ? (*Une Ville idéale*, dans *Jules Verne, Textes oubliés, (1849-1903)*, Recueillis, présentés annotés par Francis Lacassin, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, pp. 257-289.

⁴ H. G. Wells raconte l'avenir contre-utopique des descendants très lointains et souterrains des classes laborieuses, les Morlocks qui capturent à la surface, et dévorent, les membres de la race oisive des Eloïes. (Herbert George WELLS, *La Machine à explorer le temps (The Time Machine)*, 1895, Paris, Mercure de France, 1959).

⁵ Nadia MINERVA, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 214.

Il existe pourtant une île heureuse et promise à un avenir prospère, c'est la Nouvelle Suisse, sur laquelle la famille Zermatt a fondé La Terre promise. La colonisation de cette île étrange est racontée d'abord dans *Le Robinson suisse* de Johann David Wyss auquel Verne donne une suite, *Seconde patrie*, en 1900. Mais, plutôt qu'une utopie sociale répondant à un projet, il s'agit ici de la réussite d'une colonisation familiale pieuse, vertueuse et laborieuse. Cette Terre promise, souvent menacée de l'extérieur, et sur laquelle coexistent des espèces animales diverses, serait une sorte d'Eden qui aurait réussi. Une réussite qui n'est pas sans intéresser certains : c'est la Grande Bretagne qui, à la fin du roman, prend possession de l'île et la petite utopie familiale cède la place aux nécessités de la géopolitique :

Il convient de noter [...] qu'un détachement des troupes de l'Inde vint prendre garnison sur l'île, après que des forts eussent [sic] été construits au cap de l'Est et au cap de la Délivrance [...] de manière à commander le bras de mer qui donnait accès dans la baie du Salut. [...] La position de la Nouvelle-Suisse en ces parages, outre qu'elle facilitait la relâche des navires, avait une réelle importance au point de vue militaire à l'entrée des mers de la Sonde et de l'océan Indien¹.

Les personnages de Jules Verne appartiennent en effet à des peuples, des nations, des religions, etc. Le regard porté sur eux par l'auteur dévoile une vision du Bien et du Mal empreinte de nationalisme, de rancœurs, de préjugés et même de mépris et de haine.

¹ Jules VERNE, *Seconde Patrie*, op. cit., p. 487 (32).

Chapitre 3

Regards sur l'Autre

Qui est l'*Autre* pour le jeune lecteur de Jules Verne ? Celui-ci ouvre un roman pour vivre des aventures, parcourir des paysages inconnus et connaître des individus appartenant à des peuples, des nations, des continents, des sociétés *autres*, qu'il aura peu de chances de visiter – sauf à imiter ses héros, poser le pied sur le pont d'un navire et commencer une carrière de marin. À l'inverse le lecteur étranger découvrira des incarnations romanesques de compatriotes dans les diverses traductions¹ ; l'Autre sera donc, quand il apparaîtra, le Français. Mais les lecteurs comme les personnages vivent en un siècle de découvertes, d'explorations et de conquêtes territoriales et les personnages rencontrés seront ceux des espaces inconnus, « sauvages », dangereux, et leur construction romanesque obéira-t-elle aux mêmes règles que pour les « gentlemen » londonniens ou les « yankees » ?

Les regards multiples sur les personnages de diverses origines révèlent une prégnance des partis-pris hérités d'une histoire plus ou moins récente et la frontière entre le Bien et le Mal paraît quelquefois assez floue : une nation, pour Verne, sera admirée ou condamnée selon ses domaines d'intervention, un peuple suscitera l'horreur du narrateur pour sa cruauté ou la compréhension, voire la compassion, du fait des souffrances que de plus puissants lui infligent. Souvent, le point de vue même de l'auteur, son écriture, adoptent les couleurs du Mal, couleurs que notre lecture contemporaine nous autorise à lui attribuer.

¹ Du vivant de Jules Verne seulement, un titre comme *Vingt mille lieues sous les mers* a été traduit dans une douzaine de pays (Lire l'article de François d'Argent sur les traductions de ce roman dans le numéro 25 des Cahiers de l'Herne consacré à Jules Verne, pp. 360-361 ; lire aussi Norman WOLCOTT, *De Mercier à Metcalfe : les traducteurs victoriens de Verne*, dans *Revue Jules Verne* N°19-20, 1^{er} semestre 2005, pp. 148-155.)

1. Le personnage de l'Allemand : le poids de l'histoire

Les deux héros de *Voyage au centre de la Terre*, troisième roman de Jules Verne, publié par Hetzel en 1864, sont le professeur Lidenbrock et son neveu Axel. Lidenbrock est un savant minéralogiste, « un homme grand, maigre, d'une santé de fer, et d'un blond juvénile qui lui ôtait dix bonnes années de sa cinquantaine¹ ». Un personnage prompt à l'énervement mais qui démontrera ses ressources scientifiques, son courage, son ingéniosité et surtout l'affection qu'il porte à Axel, le narrateur. Ce dernier, perdu dans le dédale des galeries souterraines, est sauvé par son oncle :

Lorsque je revins à moi, j'étais dans une demi-obscurité, étendu sur d'épaisses couvertures. Mon oncle veillait, épiant sur mon visage un reste d'existence. À mon premier soupir, il me prit la main ; à mon premier regard il poussa un cri de joie².

Un héros aux traits positifs fortement dessinés qui appartient, comme Axel, à la nation allemande, plus précisément la ville de Hambourg. Si l'on excepte le guide Islandais Hans, les personnages de ce roman – Lidenbrock, Axel, sa fiancée Graüben et la bonne Marthe – sont tous allemands et appellent la sympathie du lecteur.

Défaite et esprit de revanche

Ils sont les premiers et les derniers personnages allemands positifs – à une fugitive exception près – de la longue série des romans verniens. En 1879, le docteur Schultze, dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, incarne la noirceur que Verne attribue à l'esprit germanique. Depuis la parution de *Voyage au centre de la Terre*, la France a été vaincue puis envahie par les armées de Guillaume 1^{er}. La perte de l'Alsace et d'une grande partie de la Lorraine reste une plaie non refermée de ce conflit. Avant cette défaite, souligne Jean-Jacques Becker,

la notion d'ennemi héréditaire qui fait fortune dans la période suivante n'existe pas. La nation-France ne communique pas, bien au contraire, dans l'hostilité à la nation-Allemagne³.

Règne alors, chez un grand nombre de Français, ce qu'on nommera l'esprit de revanche :

¹ Jules VERNE, *Voyage au centre de la Terre*, op. cit., p. 4 (1).

² *Ibid.*, p. 153 (24).

³ Jean-Jacques BECKER & Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *La France, la Nation, la guerre : 1850-1920*, Paris, SEDES, 1995, p. 132.

L'idée de la Revanche est apparue dès novembre 1870 dans les brochures que publient des officiers de l'armée du Rhin pour dénoncer les faiblesses de l'armée et proposer des réformes. Les provinces de l'Est ne sont pas encore perdues qu'ils pensent déjà à la manière de les reconquérir¹ !

La littérature du dernier quart du XIX^e siècle se fait le reflet de cette blessure historique. Au début du manuel de lecture d'Augustine Fouillée, *Le Tour de la France par deux enfants* (publié en 1877 sous le pseudonyme de G. Bruno), Julien et André Volden quittent clandestinement la Lorraine occupée en franchissant un col des Vosges :

Alors, se trouvant sur l'autre versant de la montagne, les deux enfants virent tout à coup s'étendre à leurs pieds les campagnes françaises, éclairées par les premières lueurs de l'aurore. C'était là ce pays aimé vers lequel ils s'étaient dirigés au prix de tant d'efforts².

Une scène qui trouvera un écho dans le regard d'Henry Vidal, dans *Le Secret de Wilhelm Storitz*, lorsqu'il traverse l'Alsace³.

Réitération de portraits négatifs

Outre la silhouette fantastique du Prussien Wilhelm Storitz, dont il a déjà été question⁴, les personnages d'outre-Rhin apparaissent régulièrement dans les romans de Verne, nourrissant alors les tonalités comique et grotesque. Le Français Claudius Bombarnac, narrateur interne du roman éponyme, brosse un portrait sans complaisance du baron Weisschnitzerdörfer, qui, comme Bombarnac et des représentants de diverses nationalités, emprunte le train Tiflis-Bakou puis le « Grand Transasiatique » jusqu'à Pékin. L'objectif du baron est d'effectuer le tour du monde en trente-neuf jours. La caricature, appuyée sur l'usage du registre scientifique, s'empare alors du récit :

À l'autre bout de la table, du côté de l'office d'où viennent les plats – ce qui lui permettra de se servir le premier –, se carre le voyageur allemand, un homme fortement constitué, face rougeaude, cheveux blonds, barbe roussâtre, mains empotées, nez très long, qui fait songer à l'appareil proboscidien des plantigrades. Il a cet air *sui generis* des officiers de la landsturm que menace une obésité précoce⁵.

Le grotesque se retrouve dans *Le Village aérien* : John Cort et Max Huber, découvrent, dans la forêt inexplorée de l'Afrique équatoriale, un scientifique Allemand, le docteur Johausen. Celui-ci est devenu Sa Majesté Msélo-Tala-Tala, le souverain dément d'une tribu inconnue, les Waggdis :

¹ Jean-François LECAILLON, *Les Français et la guerre de 1870*, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2004, p. 184.

² G. BRUNO, *Le Tour de la France par deux enfants* (1877), Paris, Librairie Classique Eugène Belin (réédition en fac-simile de 1991), p. 25.

³ Cf. *supra*, I, 1, 3, *Contexte politique*

⁴ Cf. *supra*, *Ibid.*

⁵ Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 33 (4).

C'était un personnage d'une soixantaine d'années, couronné de verdure, la chevelure et la barbe blanches, d'une corpulence considérable, et dont le poids devait être lourd aux robustes épaules de ses serviteurs. [...]

Le souverain semblait fort indifférent, d'ailleurs, aux hommages qu'il recevait, qui lui étaient dus, dont il avait probablement l'habitude. À peine s'il daignait remuer la tête en signe de satisfaction. Pas un geste, si ce n'est à deux ou trois reprises pour se gratter le nez – un long nez que surmontaient de grosses lunettes –, ce qui justifiait son surnom de « Père Miroir »¹.

Mais ni le docteur Johausen, ni Weisschnitzerdörfer ne sont des méchants et ils ne commettent pas le Mal. Dans *L'Étoile du Sud*, Friedel, « qui parlait comme un oracle et savait déjà tout ce qui touche à l'exploitation diamantifère, sans avoir jamais vu un seul diamant dans sa gangue² » est un personnage falot et entêté, sans réelle méchanceté si on le compare avec l'inférial Napolitain Annibal Pantalacci dont il sera d'ailleurs la victime. En revanche, un des six héritiers du *Testament d'un excentrique*, Hermann et Kate Titbury,

formaient bien le ménage le plus avare qui se fût jamais accouplé pour traverser de conserve cette vallée de larmes dont ils n'avaient d'ailleurs jamais versé la moindre goutte en s'apitoyant sur le sort des malheureux. C'étaient deux cœurs arides, insensibles, faits pour battre à l'unisson. [...] En remontant l'échelle de leurs ancêtres, et presque dès les premiers échelons, on eût rencontré les ascendants d'origine allemande³.

Le personnage de l'Allemand peut illustrer le contexte politique de certains romans. Nous avons tenté de le démontrer à propos du *Secret de Wilhelm Storitz*. Si, dans *Mathias Sandorf*, l'emprise germanique sur la Hongrie du héros éponyme n'emprunte pas la stature d'un personnage particulier, dans *Un Drame en Livonie*, l'hostilité entre les Russes d'origine slave et les Russes d'origine Allemande est politique et sociale et fournit le contexte d'une intrigue policière assez complexe :

Dans les provinces Baltiques, les nobles, les citoyens honoraires, bourgeois et marchands, sont presque exclusivement d'origine teutonne. Il est vrai que converti par ces Allemands, catholiques d'abord, protestants ensuite, le peuple n'a jamais pu être germanisé. Les Estes, ces frères des Finnois, et les Lettes, presque tous agriculteurs sédentaires, ne cachent point leur antipathie de race pour ceux qui sont leurs maîtres⁴.

L'opposition des portraits se superpose à celle des origines, tel celui d'Ilka Nicolef, fille de Dimitri Nicolef tué par Kroff, l'assassin de l'employé de banque Poch :

Ilka Nicolef, âgée de vingt-quatre ans, était la Slave dans toute sa pureté. Combien différente des autres Riganes, de sang germanique, avec leur carnation trop rose, leurs yeux trop bleus, leur regard trop inexpressif, leur indolence trop allemande⁵ !

¹ *Id.*, *Le Village aérien*, *op. cit.*, pp. 235-236 (16).

² *Id.*, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 15 (2).

³ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, *op. cit.*, p. 52 (I, 4).

⁴ *Id.*, *Un Drame en Livonie*, *op. cit.*, p. 40 (3).

⁵ *Ibid.*, p. 36 (3).

L'opposition des origines et la haine de l'Autre s'affichent dans les propos de l'étudiant Karl Johausen, le fils du banquier germanique Johausen ; Verne construit alors un personnage qui nous rappelle Herr Schultze :

Ils verront si l'on a si facilement raison de la race germaine !... Slave, cela signifie esclave, et nous mettrons ces deux rimes-là au bout des vers de notre hymne livonien, et nous le leur ferons chanter¹...

Son portrait physique qui, comme celui de Wilhelm Storitz, obéit aux clichés habituels, « De haute taille, la chevelure blond ardent, les yeux au regard dur, la physionomie méchante² », contraste avec celui de son adversaire Jean Nicolef : « vigoureux pour son âge, d'une taille au-dessus de la moyenne, [...], le regard franc et vif, la figure charmante, [...]. Dès le premier abord, ce jeune homme inspirait la sympathie³ ».

L'action, empreinte d'une actualité politique contemporaine, se situe en Livonie, à Riga, et Jules Verne, qui n'installe pas ses intrigues sur le territoire français, ne fait pas vivre à ses lecteurs des épisodes de la guerre franco-prussienne ou de l'occupation des départements de l'Est. Il publie cependant, en 1887, un roman historique, *Le Chemin de France*, relatant les aventures de Natalis Delpierre, un officier français, qui fuit clandestinement l'Allemagne en 1792 après la déclaration de guerre entre les royaumes d'Europe et la France de la Révolution. Une intrigue amoureuse est brodée sur ce contexte historique : Jean Keller, ami de Natalis, est amoureux de Marthe de Lauranay que convoite également le lieutenant Frantz von Grawert. Le récit prend soin de préserver les personnages sympathiques d'une ascendance germanique totale : Madame Keller mère est d'origine française et son défunt époux était d'origine hugenote ; les Lauranay sont des Lorrains installés en Allemagne pour leurs affaires. Le lieutenant von Grawert, préfiguration de Wilhelm Storitz,

était un de ces officiers allemands comme on en voyait tant alors et comme on en a tant vus depuis. Un assez bel homme, blond tirant sur le roux, yeux bleus de faïence, froids et durs, l'air bravache avec un dandinement de faraud. Malgré ses prétentions à l'élégance, on le sentait lourd⁴.

La déclaration de guerre pousse Jean et Natalis à fuir vers la frontière française ; capturés par les Prussiens, ils sont sauvés par un détachement français et participent à la victoire de Valmy au cours de laquelle von Grawert est éliminé. Le rappel d'une histoire glorieuse doit susciter chez le lecteur l'espoir d'une revanche future. L'Allemand « ennemi » est une obsession qui perdure dans les romans de Verne jusqu'à la fin : l'îlot rocheux de Back-Cup où

¹ *Ibid.*, p. 124 (8).

² *Ibid.*, p. 125 (8).

³ *Ibid.*, p. 127 (8).

⁴ *Id.*, *Le Chemin de France*, *op. cit.*, pp. 39-40 (5).

se terre le pirate Ker Karraje, dans *Face au drapeau* (1896) est attaqué par une flottille internationale ; mais l'ingénieur dément Thomas Roch s'apprête à utiliser contre les vaisseaux une arme foudroyante ; le premier d'entre eux s'avance vers l'îlot :

C'est un croiseur de moyenne dimension – deux mille cinq cents tonnes au plus.
Le pavillon n'est pas hissé ; mais par sa construction, il me semble bien que ce navire est d'une nationalité qui ne saurait être très sympathique à un Français¹.

De quelle nationalité le Français Simon Hart qui assiste, caché, aux événements, veut-il parler ? Pour François Angelier, il s'agit d'un navire anglais². Nous penchons plutôt pour un croiseur germanique qui sera détruit sans hésitation par le « fulgurateur » de Thomas Roch, évidemment ; Hart – et l'auteur – émettent alors ce commentaire :

Quant à Thomas Roch, il est là, les bras croisés, l'œil étincelant, la figure rayonnante.
Je comprends, en l'abhorrant, ce triomphe de l'inventeur, dont la haine est doublée d'une vengeance satisfaite³.

Roch s'est « vengé » du refus des nations occidentales de lui acheter son invention ; mais vers quelle nation ce Français peut-il diriger sa « haine » à la fin du XIX^e siècle ?

La galerie des portraits d'Allemands dans l'imaginaire romanesque de Jules Verne est peu flatteuse et procède, chez l'auteur, d'une rancœur nationaliste et revancharde ; selon Ghislain de Diesbach, chez Verne, les Allemands « n'appartiennent à l'espèce humaine que par leur apparence et encore celle-ci est-elle parfois si grotesque qu'on pourrait s'y tromper⁴... »

Tout au plus croise-t-on le chemin, en compagnie des *Frères Kip*, du sympathique et hospitalier couple allemand Zieger ; l'amitié des Zieger avec Nat, le fils de Harry Gibson sera un élément déterminant dans la démonstration de l'innocence des frères Kip.⁵ « Il n'y a pas, contrairement à l'Anglais, de raisonnement construit sur l'Allemand⁶. » Il est l'ennemi, toujours menaçant, comme l'illustre cette lecture allégorique de la surface terrestre qui apparaît aux « naufragés » de la comète Gallia alors qu'ils regagnent notre planète en ballon : « La Prusse, une hache formidable profondément enfoncée dans l'empire allemand et dont le tranchant effleure la France⁷. »

¹ *Id.*, *Face au drapeau*, *op. cit.*, p.532 (17).

² François ANGELIER, *Dictionnaire Jules Verne*, *op. cit.*, p. 977.

³ Jules VERNE, *Face au drapeau*, *op. cit.*, p.534 (17). Thomas Roch avait offert le secret de son fulgurateur, tant à l'Allemagne qu'à l'Angleterre et les deux nations avaient dédaigné ses propositions (1).

⁴ Ghislain de DIESBACH, *Le Tour de Jules Verne en quatre-vingts livres*, *op. cit.*, p. 74.

⁵ Alors que les frères Kip étaient condamnés à rester au bain, M. Zieger demanda à Nat une épreuve de la photographie de son père, prise peu après son assassinat ; l'agrandissement de ce portrait et la persistance rétinienne permit de reconnaître et de confondre les deux véritables assassins, Flig Balt et Vin Mod (Cf. *supra*, II, 3, 4, *Dévoilement et discours didactique*).

⁶ Ghislain de DIESBACH, *Le Tour de Jules Verne en quatre-vingts livres*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ Jules VERNE, *Hector Servadac*, *op. cit.*, p. 519 (II, 19).

Un « ennemi » peu rancunier, comme le prouve ce passage de la relation des obsèques de Jules Verne par Charles-Noël Martin :

Il n'y eut aucun délégué gouvernemental. C'est l'empereur d'Allemagne Guillaume qui se fit le porte-parole du monde entier en déclarant, alors qu'il était en mer :
« *qu'il aurait suivi lui-même le convoi s'il l'avait pu, car il se souvenait du charme qu'il avait trouvé, dans sa jeunesse, à la lecture des œuvres du grand romancier disparu.* »
Et il envoya M. de Flotow, le chargé d'affaires de l'ambassade d'Allemagne à Paris, présenter ses condoléances personnelles à Mme Verne et à sa famille et suivre le cortège à sa place¹.

Stéréotypée, répétitive et imprégnée d'un nationalisme revanchard, l'image de l'Allemand, à quelques exceptions près, est homogène tout au long de la production romanesque de Jules Verne ; elle est le produit d'une hostilité que n'adoucissent aucune admiration, aucune fascination, sentiments que son imaginaire entrelace avec des points de vue négatifs quand apparaît un type de personnage étranger omniprésent : le citoyen des États-Unis d'Amérique.

2. *Les Américains, « étranges » étrangers*

L'Américain, incarné par une grande variété de personnages, surgit régulièrement, d'un roman vernien à l'autre (plus d'une vingtaine de titres), des *Aventures du capitaine Hatteras*, en 1864, à *En Magellanie*, en 1897. Les intrigues de dix-sept romans se situent, en totalité ou en partie, aux États-Unis. Le public français a toujours porté un intérêt particulier à l'histoire de cette nation en devenir ; une figure historique française majeure éclaire le paysage politique du dernier règne de l'Ancien Régime à la Restauration, en passant par les épisodes de la Révolution : le marquis de Lafayette, jusqu'à sa mort en 1834, reste celui qui a participé activement à la guerre d'Indépendance des états d'Amérique, laquelle permit l'avènement d'un régime républicain précédant de peu celui qui allait triompher en France. Simon Jeune analyse ce regard de sympathie porté, au-delà de l'Atlantique, sur cette nation naissante :

On sait combien l'opinion publique en France se passionna pour la guerre d'Indépendance. Celle-ci n'offrait pas seulement une occasion de revanche sur l'Angleterre. Elle permettait d'exalter le civisme, le patriotisme des « Insurgents », prêts à mourir pour la liberté. L'action des volontaires français, puis celle du corps expéditionnaire rendaient plus proches de notre pays ces événements lointains².

¹ Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*, op. cit., p. 250.

² Simon JEUNE, *De F. T. Graindorge à A. O. Barnabooth, Les Types américains dans le roman et le théâtre français (1861-1917)*, Paris, Didier, 1963, p. 3.

Les aventures du héros de Chateaubriand, René, dans *Atala* (1801) et *René* (1802) contribueront à nourrir cette proximité avec l'Amérique septentrionale. Grâce au succès des romans de James Fenimore Cooper, la guerre d'Indépendance sera connotée très positivement dans le roman français. Un personnage du *Mauprat* de George Sand, Marcasse « le chasseur de belettes », part en Amérique lors de cette guerre, comme le narrateur éponyme, « pour apporter à la cause américaine le secours de sa longue épée¹ » Le capitaine français Paul, dans le récit éponyme de Dumas, « appartenait à la marine américaine dont il avait adopté la cause avec enthousiasme² » et guerroyait contre les navires anglais. Rappelant les témoignages de voyageurs comme Michel Chevalier, Tocqueville, Gustave de Beaumont, Simon Jeune précise que

tous ces voyageurs ont la même préoccupation : ils ne sont pas venus contempler des paysages grandioses ou des scènes au pittoresque exotique ; ils veulent découvrir l'Amérique nouvelle, cette société sans classes et sans frontières, ce peuple en marche³.

L'Américain « audens » : des traits accusés, énergie et volonté

Le « type américain » ne peut se résumer en quelques traits stéréotypés, et Jules Verne, comme beaucoup d'autres, construit une multiplicité de personnages, plus ou moins sympathiques, qui n'appartiennent pas toujours à la sphère du Bien et qui renvoient au kaléidoscope d'une société en perpétuelle formation.

La valeur travail, l'esprit d'entreprise, l'ingéniosité sont les attributs des héros nordistes de l'*Île mystérieuse*, au premier rang desquels Cyrus Smith qui, aidé par ses compagnons et le capitaine Nemo, transforme leur île de naufragés de l'air.

C'était un de ces ingénieurs qui ont voulu commencer par manier le marteau et le pic, comme ces généraux qui ont voulu débiter simples soldats. Aussi, en même temps que l'ingéniosité de l'esprit, possédait-il la suprême habileté de main. [...] Véritable homme d'action en même temps qu'homme de pensée, il agissait sans efforts, sous l'influence d'une large expansion vitale, ayant cette persistance vivace qui défie toute mauvaise chance. Très instruit, très pratique, [...] c'était un tempérament superbe, car, tout en restant maître de lui, quelles que fussent les circonstances, il remplissait au plus haut degré ces trois conditions dont l'ensemble détermine l'énergie humaine : activité d'esprit et de corps, impétuosité des désirs, puissance de la volonté⁴.

Un portrait archétypal de l'ingénieur et de l'aventurier américain, dont certains traits sont partagés par des personnages comme Barbicane, dans *De la Terre à la Lune* :

Impey Barbicane était un homme de quarante ans, calme, froid, austère, d'un esprit éminemment sérieux et concentré ; exact comme un chronomètre, d'un tempérament à toute épreuve, d'un caractère inébranlable ; peu chevaleresque, aventureux cependant, mais apportant des idées pratiques jusque dans ses entreprises les plus téméraires ; l'homme par excellence de la

¹ George SAND, *Mauprat* (1837), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 191 (15).

² Alexandre DUMAS, *Le Capitaine Paul* op. cit., p. 147 (VII).

³ Simon JEUNE, *De F. T. Graindorge à A. O. Barnabooth, Les Types américains dans le roman et le théâtre français (1861-1917)*, op. cit., p. 8.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 7 (I, 2).

Nouvelle-Angleterre, le Nordiste colonisateur [...] et l'implacable ennemi des gentlemen du Sud [...]. En un mot, un Yankee coulé d'un seul bloc¹.

Le portrait de Dick Sand, le *Capitaine de quinze ans*, rejoint celui de ses aînés verniens et permet l'usage d'un qualificatif qui peut s'appliquer à de nombreux compatriotes :

Sa physionomie intelligente respirait l'énergie. Ce n'était pas celle d'un audacieux, c'était celle d'un « oseur ». [...]

C'est aux oseurs, non aux audacieux, que sourit presque toujours la fortune. L'audacieux peut être irréfléchi. L'oseur pense d'abord, agit ensuite. Là est la nuance.

Dick Sand était *audens*. À quinze ans, il savait déjà prendre un parti, et exécuter jusqu'au bout ce qu'avait décidé son esprit résolu².

Les portraits physiques se croisent par leurs points communs et sculptent, d'un ciselage répété, la stature du Yankee : « maigre, osseux, efflanqué, [...], les yeux ardents, la bouche sérieuse³ » (Cyrus Smith) ; « un personnage de taille moyenne, [...]. Ses traits accentués semblaient tracés à l'équerre et au tire-ligne⁴ (Barbican) » ; « Doué d'une physionomie attrayante mais résolue, les traits empreints d'une rare énergie [...]. Ses yeux animés d'un regard vif et franc, qui jaillissait comme un dard de ses pupilles noires⁵. » (John Branican) ; « fortement constitué [...] avec des yeux bleus dont le cristallin brillait d'un feu ardent [...]. Sa physionomie intelligente respirait l'énergie⁶. » (Dick Sand).

Des personnages de l'excès et de l'extravagant

L'Américain *audens* s'engagera sur la voie de l'extra-ordinaire, de l'extravagant, de la démesure, qui fournissent leur souffle à de nombreux romans. Il transgressera les normes romanesques familières aux lecteurs européens et qui régissent le traitement de thèmes comme le mariage ou la mort. Le train qui traverse l'Asie et où prend place le narrateur de Claudius Bombarnac réunit des voyageurs de différentes nationalités. Le narrateur éponyme sympathise avec un voyageur de commerce « yankee »,

un homme grand, vigoureux, large d'épaules, puissant de torse. [...] il étale force bijoux, bagues aux doigts, épingle à la cravate, boutons aux manchettes avec vues photographiques, breloques tapageuses à la chaîne de son gilet⁷.

Ce personnage, Fulk Ephrinell, pendant le voyage, demande à Claudius Bombarnac d'être le témoin de son mariage avec Miss Horatia Bluett, une anglaise dont il a fait la connaissance depuis le départ du train :

¹ *Id.*, *De la Terre à la Lune*, *op. cit.*, p. 10 (1).

² *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 13 (I, 2).

³ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 7 (I, 2).

⁴ *Id.*, *De la Terre à la Lune*, *op. cit.*, p. 10 (1).

⁵ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, pp. 2-3 (I, 1).

⁶ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 13 (I, 2).

⁷ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 12 (2)

- Mais rien ne presse, monsieur Ephrinell, et, une fois à Pékin, le quatrième témoin ne sera pas difficile à trouver...
- Comment... à Pékin ?... Ce n'est pas à Pékin que je compte épouser Miss Horatia Bluett !
- Est-ce donc à Sou-Tchéou ou à Lan-Tchéou... pendant un arrêt de quelques heures ?...
- *Wait a bit*, monsieur Bombarnac ! Est-ce qu'un Yankee a le temps d'attendre ?...
- Alors ce serait ?...
- Ici même.
- Dans le train ?...
- Dans le train¹.

Mais le mariage de l'Américain et de l'Anglaise ressemble à un accord commercial entre les deux sociétés pour lesquelles travaillent les mariés :

- Avant de répondre, miss Horatia Bluett, se tournant vers Fulk Ephrinell, lui dit, les lèvres pincées :
- Il est bien entendu que la participation de la maison Holmes-Holme sera de vingt-cinq pour cent dans les bénéfices de notre association...
 - Quinze, répond Fulk Ephrinell, quinze seulement².

Ce mariage, qui trouvera un écho dans celui, aussi éphémère, de deux autres Américains, Seth Stanford et Arcadia Walker, dans *La Chasse au météore*, ne durera que trois jours, faute d'accord « sur les divers tantièmes stipulés dans leur association matrimoniale³. » En fait, le mariage, chez ces personnages de l'excès, est placé sous le signe de *l'argent* ; les sentiments éventuels sont subordonnés aux intérêts commerciaux, car, pour les Américains de Verne, tout se vend et tout s'achète : Fulk Ephrinell voyage avec quarante-deux caisses de dents en ivoire artificiel :

Oui ! ce sont des dents que fabrique la maison Strong Bulbul and co de New York ! C'est pour en fournir cinq mille caisses par semaine aux cinq parties du monde, que fonctionne cette gigantesque usine ! [...] Voilà qui est américain⁴ !

L'argent, moteur de l'action

Le motif financier sous-tend, outre celui du mariage, le thème de la mort, traité lui aussi sur le mode de l'extravagant : dans *Le Testament d'un excentrique*, le testament du richissime William J. Hypperbone stipule que son héritage de soixante millions de dollars reviendra, parmi six personnes désignées par le sort, au gagnant d'un jeu de l'oie dont les cases sont les États d'Amérique. Dans *L'École des Robinsons*, c'est l'île Spencer que William W. Kolderup acquiert pour quatre millions de dollars. Elle servira, après un faux naufrage, à forger le caractère de son neveu Godfrey Morgan, placé malgré lui dans la situation d'un robinson. Même démesure dans les projets du président du Gun-Club, Barbicane, dans *De la Terre à la Lune* : une souscription internationale (où l'Angleterre refuse de figurer) permet de financer le

¹ *Ibid.*, pp. 173-174 (18).

² *Ibid.*, p. 201 (22).

³ *Ibid.*, p. 252 (27).

⁴ *Ibid.*, pp. 28-29 (3).

lancement d'un obus habité vers la Lune à partir d'un canon creusé dans le sol de la Floride, à une profondeur de deux cents soixante-dix mètres environ. Dans *Sans Dessus Dessous* une société, la *North Polar Practical Association* est fondée, dont l'ambition est tout simplement d'acquérir la totalité de la région arctique, ambition formulée dans un « Avis aux habitants du globe terrestre » :

On peut [...] considérer la région qui s'étend depuis le quatre-vingt-quatrième parallèle jusqu'au pôle, sur un espace de six degrés, comme un domaine indivis entre les divers États du globe, et essentiellement susceptible de se transformer en propriété privée, après adjudication publique. Or, d'après les principes du droit, nul n'est tenu de demeurer dans l'indivision. Aussi les États-Unis d'Amérique, s'appuyant sur ces principes, ont-ils résolu de provoquer l'aliénation de ce domaine¹.

Un paragraphe qui ne révèle pas encore la duplicité des rédacteurs, précise :

Il est bien spécifié que ce droit de propriété ne pourra être frappé de caducité, même au cas où des modifications – de quelque nature qu'elles soient – surviendraient dans l'état géographique et météorologique du globe terrestre².

La *North Polar Practical Association* acquiert donc la région Arctique mise aux enchères et ses intentions sont alors formulées : exploiter des houillères dont ses dirigeants supposent l'existence sous la calotte glaciaire. Pour cela, un seul moyen : creuser un gigantesque canon dans le flanc du Kilimandjaro et, par sa détonation, redresser l'axe de la Terre et faire fondre les glaces du Pôle, rendant par-là accessibles les gisements houillers³.

Quelle que soit son entreprise ou son défi, l'Américain de Verne fait preuve d'une certaine insouciance envers les obstacles, notamment humains : pendant le creusement du puits qui allait devenir le fût du canon dans *De la Terre à la Lune*,

plusieurs ouvriers, il est vrai, payèrent de leur vie les imprudences inhérentes à ces dangereux travaux ; mais ces déplorables malheurs sont impossibles à éviter, et ce sont des détails dont les Américains se préoccupent assez peu. Ils ont plus le souci de l'humanité en général que de l'individu en particulier⁴.

Les pertes humaines que la réalisation du projet de la *North Polar Practical Association* eût provoquées s'il avait abouti auraient été plus importantes, du fait de la nouvelle répartition des mers due au changement d'axe :

Ah ! s'il n'y avait eu à disparaître sous les nouvelles mers que des Samoyèdes ou des Lapons de Sibérie, des Fueggiens, des Patagons, des Tartares même, des Chinois, des Japonais ou quelques

¹ *Id.*, *Sans Dessus Dessous*, *op. cit.*, p. 370 (1).

² *Ibid.*

³ Cette entreprise ne naît pas de la seule imagination de l'auteur : Jules Verne a demandé à l'ingénieur des mines amiénois Albert Badoureau de lui fournir, sous forme d'un manuscrit, des notes techniques sur la réalisation pratique de ce projet dément et ses conséquences. Lire à ce propos : Albert BADOUREAU, *Le Titan moderne*, Notes et observations remises à Jules Verne pour la rédaction de son roman *Sans dessus dessous*, Nantes, Actes Sud / Ville de Nantes, 2005. Albert Badoureau apparaît dans le roman sous les traits d'Alcide Pierdeux.

⁴ Jules VERNE, *De la Terre à la Lune*, *op. cit.*, p. 91 (14).

Argentins, peut-être les États civilisés auraient-ils accepté ce sacrifice ? Mais trop de puissances avaient leur part de la catastrophe pour ne pas protester¹.

Les autorités américaines doivent donc intervenir pour exiger l'arrêt du projet mais le tir a lieu ; du fait d'une erreur de calcul de l'ingénieur Maston (un oubli de trois zéros dans le calcul de la circonférence terrestre), il ne produit pas l'effet escompté. L'intérêt financier l'emporte sur toute autre considération, dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, par exemple : Kin Fo est suivi dans toutes ses pérégrinations – ses tribulations – par Craig et Fry, deux jumeaux agents de la *Centenaire*, la compagnie auprès de laquelle il est assuré sur la vie. Une nuit, au pied de la Grande Muraille : ils abandonnent leur client avec qui ils avaient partagé nombre d'aventures :

- Monsieur, reprit Craig, l'intérêt que vous portait notre compagnie d'assurances...
- Va finir dans quelques instants... ajouta Fry.
- Et vous pourrez vous tuer...
- Ou vous faire tuer...
- Tant qu'il vous plaira ! [...]
- Et votre police n'étant pas renouvelée...
- Vous n'êtes plus le client de la *Centenaire*²...

Des traits négatifs

L'insouciance s'accompagne, chez certains personnages américains, d'un mépris des convenances sociales qui déterminent en partie les relations au sein des intrigues romanesques du XIX^e siècle. Fulk Ephrinell ne fait preuve d'aucune galanterie à l'égard de Miss Horatia Bluett qu'il va demander en mariage : « On peut m'en croire, le Yankee n'a pas songé un instant à offrir sa main à notre compagne pour l'aider à descendre de wagon³. » ; le colonel Proctor qui provoque Phileas Fogg dans le train qui traverse l'Amérique est un « grossier personnage⁴ ». À bord du *Great Eastern*, le compagnon du narrateur lui décrit les groupes de passagers :

Considérez, là-bas, ce groupe d'hommes sans gêne, les jambes étendues sur les divans, le chapeau vissé sur la tête. Ce sont des Yankees, de purs Yankees des petits États du Maine, du Vermont ou du Connecticut, des produits de la Nouvelle-Angleterre, hommes d'intelligence et d'action, un peu trop influencés par les révérends, mais qui ont le tort de ne pas mettre leur main devant leur bouche quand ils éternuent⁵.

Le mépris des convenances peut conduire à une expression irraisonnée des sentiments et à la violence : Fulk Ephrinell s'emporte contre un porteur qui vient de faire tomber une caisse remplie de ses dents artificielles :

Quel cri d'indignation a poussé Fulk Ephrinell ! Quel coup de poing il administre au maladroit, en répétant, d'une voix désespérée :

¹ *Id.*, *Sans Dessus Dessous*, *op. cit.*, p. 498 (16).

² *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, *op. cit.*, pp. 228-229 (21).

³ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 22 (3).

⁴ *Id.*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 198 (29).

⁵ *Id.*, *Une Ville flottante*, *op. cit.*, p. 417 (10).

« Mes dents... mes pauvres dents¹ ! »

Quant au commodore Hodge Urrican, le bien nommé,

malgré ses cinquante-deux ans, il n'avait rien perdu de son irritabilité naturelle. [...] D'un caractère emporté, toujours le mors aux dents, incapable de se posséder, aussi désagréable que le peut être une créature humaine dans la vie privée comme dans la vie publique, on ne lui connaissait pas un ami².

Hodge Urrican et Harris Kymbale, un autre concurrent du jeu de l'oie, s'affronteront en un duel au pistolet, chacun sur la plate-forme arrière du dernier wagon de deux trains qui se croisent ; ce qui fait dire à l'auteur : « Que l'on veuille bien remarquer que rien de tout cela ne saurait étonner en cet étonnant pays d'Amérique³ ! » La violence éclate pour des raisons futiles, comme lors d'un meeting pour l'élection d'un juge de paix à San Francisco⁴.

Si l'égoïsme, l'appât du gain, l'insouciance envers les pertes humaines entraînées par des entreprises démesurées font signe au domaine du Mal, en est-il de même d'individus comme Barbicane, Matson dont le mariage clôt le roman, ou William Hyperbone qui n'étant pas mort, avait inventé la compétition, y avait pris part sous un autre nom, pour épouser enfin Jovita Foley ? À la différence de jeunes Américains au profil moins contrasté comme Dick Sand⁵, Godfrey⁶, Harbert Brown⁷, Max Real⁸ ou Gilbert Burbank⁹, ils ne créent pas chez le lecteur un sentiment d'identification admirative, selon la dénomination de H.R. Jauss ; ils amusent, surprennent, agacent quelquefois, et le jugement de Marie-Hélène Huet sur les Américains de Verne peut sembler optimiste : « en tout état de cause, les Américains sont sympathiques, même lorsqu'ils ne sont pas respectables¹⁰ ». Certains de leurs compatriotes, dépourvus de traits positifs mais ne pouvant être rangés parmi les méchants d'envergure, appellent plutôt le mépris, comme deux passagers du *Chancellor*, Kear, un pétrolier fortuné « qui paraît être plutôt enrichi que riche [...] [et] affecte une suprême indifférence pour tout ce qui n'est pas lui¹¹ » ou le sieur Ruby qui « représente le négociant vulgaire, sans grandeur, sans originalité¹² ». Quant aux méchants américains, s'ils portent quelques traits physiques du type, comme Harris¹³, Len

¹ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 28 (3).

² *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, *op. cit.*, pp. 45-46 (I, 4).

³ *Ibid.*, p. 303 (II, 4).

⁴ *Id.*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, pp. 167 & sq. (25).

⁵ *Un Capitaine de quinze ans*

⁶ *Mistress Branican*

⁷ *L'Île mystérieuse*

⁸ *Le Testament d'un excentrique*

⁹ *Nord contre Sud*

¹⁰ Marie-Hélène HUET, *L'Histoire des Voyages extraordinaires, essai sur l'œuvre de Jules Verne*, Paris, lettres modernes minard, 1973, p. 47.

¹¹ *Id.*, *Le Chancellor*, *op. cit.*, p. 11 (4).

¹² *Ibid.*

¹³ *Un Capitaine de quinze ans*

Burker, « Yankee de la Nouvelle-Angleterre, froid de physionomie, dur de traits, vigoureux de corps, [...] très résolu, très agissant¹ », le récit et ses péripéties les en dépouillent, ne laissant subsister que l'incarnation récurrente du fourbe. Il convient de noter – et nous y reviendrons – que le motif de l'esclavage habille un certain nombre de méchants d'Amérique ; Noah Jones, alias Tudor Brown, coupable de meurtre et de captation d'héritage dans *L'Épave du Cynthia* est un ancien « importateur d'esclaves de la Caroline du Sud² ». Harris, trafiquant d'esclaves en Afrique, est « né dans la Caroline du Sud³ » et en s'adressant aux compagnons noirs de Dick Sand, ajoute « la petite pointe d'ironie que devait mettre dans son langage un Américain du Sud parlant à des noirs⁴. » Les jumeaux Texar, dans *Nord contre Sud*, partisans actifs des confédérés sudistes plus par intérêt que par conviction, sont originaires du Texas et « transportaient ou plutôt faisaient transporter des cargaisons d'esclaves des côtes d'Afrique aux États du Sud de l'Union⁵. » Texans également – ou « Texiens », comme l'écrit Verne – ces aventuriers américains qui cherchent à s'approprier les pépites du Volcan d'or :

Hunter, un de ces types violents, au sang américain mélangé de sang espagnol, revenait du Texas, son pays d'origine. Ce monde si mêlé des chercheurs d'or lui fournissait précisément le milieu qui convenait à ses instincts de sacripant, à ses mœurs révoltantes, à ses passions brutales, à ses goûts pour l'existence irrégulière où tout est donné au hasard⁶.

L'esclavage et la soif de l'or, les deux vecteurs majeurs du Mal, selon Verne ; il semble que les Américains du Sud y soient davantage prédisposés que les Yankees du Nord, quelque rudes soient leurs mœurs. Ces derniers portraits permettent de nuancer l'analyse de Simon Jeune :

Ainsi s'ébauche le type américain. L'ardeur au travail et le besoin de mouvement, l'ingéniosité technique, une habileté commerciale souvent peu scrupuleuse, une avidité passionnée à l'affût des spéculations, une fierté nationale extrême, le mépris des arts et des lettres, tels sont les caractères qui sont constamment notés, tantôt condamnés et excusés, sinon loués⁷.

L'Américain, anglo-saxon, croise, côtoie, épouse ou même affronte l'autre anglo-saxon, un autre type majeur du romanesque vernien, l'Anglais, et c'est dans les *Aventures du capitaine Hatteras* que le capitaine anglais et ses compagnons sauvent des glaces et du froid un autre capitaine, Altamont, qui fonde le type américain au début de la longue série des *Voyages extraordinaires* :

¹ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 22 (I, 2).

² Jules VERNE & André LAURIE, *L'Épave du Cynthia*, *op. cit.*, p. 256 (22)

³ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 148 (I, 15).

⁴ *Ibid.*, p. 149 (I, 15).

⁵ *Id.*, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 322 (II, 13).

⁶ *Id.*, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p.87 (I, 4).

⁷ Simon JEUNE, *De F. T. Graindorge à A. O. Barnabooth, Les Types américains dans le roman et le théâtre français (1861-1917)*, *op. cit.*, p. 8.

L'individu robuste et sanguin des États-Unis, l'homme énergique et intelligent, doué d'un caractère résolu, l'Américain entreprenant, audacieux, prompt à tout¹.

L'hostilité ne cesse de croître entre l'Anglais et l'Américain, qu'Hatteras soupçonne d'avoir cherché lui aussi à atteindre le pôle Nord. Altamont sauve la vie d'Hatteras et la réconciliation intervient, au cours de laquelle l'Américain confirme le but du voyage du *Porpoise*, son navire perdu :

- Comme moi [Altamont] partagera la gloire qui nous est réservée !
- La gloire d'aller au pôle Nord ! dit Altamont.
- Oui ! fit le capitaine, avec un accent superbe.
- Je l'avais donc deviné ! s'écria l'Américain. Vous avez donc osé concevoir un pareil dessein ! Vous avez osé tenter d'atteindre ce point inaccessible ! Ah ! c'est beau, cela ! Je vous le dis, moi, c'est sublime !
- Mais vous, demanda Hatteras d'une voix rapide, vous ne vous élançiez donc pas, comme nous, sur la route du pôle ? [...]
- Eh bien, non ! s'écria l'Américain. Non ! la vérité avant l'amour-propre ! Non ! je n'ai pas eu cette grande pensée qui vous a entraînés jusqu'ici. Je cherchais à franchir, avec mon navire, le passage du Nord-Ouest, et voilà tout².

Ce qui, selon Verne, différencie les deux types anglo saxons est illustré dans ce dialogue : l'Anglais Hatteras, qui finance lui-même l'expédition du *Forward* veut atteindre le pôle, non pour sa propre gloire, mais pour celle du pavillon britannique³ ; l'Américain, sur son navire, le *Porpoise* qui « avait été équipé et mis en mer par une société de riches négociants de l'Union⁴ » cherche un passage qui permettrait aux navires d'Amérique du Nord de gagner le Pacifique sans passer par le cap Horn, ce qui faciliterait les liaisons commerciales. Si les faits et gestes des personnages anglais ne sont pas exempts de préoccupations économiques, un sentiment national exceptionnel caractérise ces figures romanesques.

3. L'Anglais : ambiguïtés du regard vernien

La nation britannique est omniprésente dans l'œuvre de Jules Verne. Les personnages de premier plan sont souvent anglais – et ce, dès le premier volume publié par Hetzel – et leurs compatriotes – des bons et des méchants – surgissent au détour d'un chapitre lors des lointains

¹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 309 (II, 7).

² *Ibid.*, pp. 407-408 (II, 17).

³ Cf. *supra*, IV, 2, 2, *Un personnage d'ombre et de lumière*

⁴ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 310 (II, 7).

voyages. Les périple des héros verniens traversent tous les continents et l'empire britannique, quand commence la seconde moitié du XIX^e siècle, s'étend en Afrique et dans le Pacifique.

L'Anglais ne se singularise pas par une physionomie aux traits appuyés chez Dumas, par exemple ; lord Williams Murrey est « un homme aux cheveux blonds, au teint blanc, aux yeux bleus [...] auxquels on pouvait, dans les circonstances habituelles de sa vie, manquer un peu d'expression¹ ». Chez Théophile Gautier, le regard est plus ironique quand il décrit, dans sa nouvelle *Jettatura* (1857),

des Anglais, tâchant de se séparer les uns des autres le plus possible et de tracer autour d'eux un cercle de démarcation infranchissable ; leurs figures splénétiques étaient soigneusement rasées [ils étaient] tous convenables, tous graves, tous immobiles, tous ennuyés².

En revanche, le capitaine Corcoran, dans le récit de ses aventures par Alfred Assolant, rencontre des militaires britanniques, John Robarts et le colonel Barclay – des ennemis – que ne singularise aucune physionomie particulière, hormis la rousseur³.

Des traits physiques et psychologiques récurrents

Jules Verne dans la majorité de ses portraits inauguraux d'Anglais, donnera du relief au comportement, aux manifestations visibles de particularités psychologiques. C'est le cas pour un nombre, non négligeable, de personnages Anglais positifs ; le calme, l'impassibilité, le fameux « flegme », sont des particularités fréquentes. Le docteur Ferguson affiche une « gravité calme⁴ ». Phileas Fogg, l'homme « pendule », pour reprendre la judicieuse expression de François Raymond⁵, « Calme, flegmatique, l'œil pur, la paupière immobile, [...] était le type achevé de ces Anglais à sang froid qui se rencontrent assez fréquemment dans le Royaume-Uni⁶. » Le héros Anglais du *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872) était annoncé, en 1871, dans *Les Aventures de trois Russes et de Trois Anglais dans l'Afrique australe*, par un compatriote lui ressemblant, le colonel Everest, cet astronome « âgé de cinquante ans, homme froid et méthodique, avait une existence mathématiquement déterminée heure par heure. Rien d'imprévu pour lui⁷. » Dans le même roman, le narrateur peint rapidement le jeune astronome William Emery : « sa complexion calme se manifestait en toutes ses actions. Quant à son

¹ Alexandre DUMAS, *Georges*, op. cit., p. 77 (4).

² Théophile GAUTIER, *Jettatura* (1857), dans *Récits fantastiques*, Paris, Bookking International, 1993, p. 341.

³ Alfred ASSOLANT, *Capitaine Corcoran*, 1867, Monaco, Éditions du Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes/Motifs, 2006, chapitres 7 & 8.

⁴ Jules VERNE, *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p. 3 (1).

⁵ François RAYMOND, *L'Homme et l'horloge*, op. cit., p. 146.

⁶ Jules VERNE, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 7 (2).

⁷ *Id.*, *Les Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, op. cit., p. 19 (3).

origine, nul n'eût hésité à la reconnaître. Il était Anglais¹. » Sir John Murray a un « air grand seigneur » et « une mine impassible² ». Mêmes traits chez Harry Blount, correspondant du *Daily Telegraph* en Russie, « compassé, froid, flegmatique, économe de mouvements et de paroles³ ». Le chef de la petite colonie arctique du *Pays des fourrures*, le lieutenant Jasper Hobson, « un officier intelligent et brave⁴ », possède des traits qui évoquent ceux des personnages américains : « son énergie morale le mettait au-dessus de toutes les épreuves et de tous les événements⁵ » ; comme l'annonce l'excipit du roman, il formera un couple harmonieux avec une Anglaise de l'expédition, Mrs Paulina Barnett dont la « tête, encadrée dans de longs bandeaux, déjà blanchis par places, dénotait une réelle énergie » et « dont la personne respirait [...] la force morale⁶. » Pour compléter la liste des personnages excentriques, comiques et, somme toute, assez sympathiques en général, le géographe français Paganel (*Les Enfants du capitaine Grant*), l'entomologiste américain Benedict (*Un Capitaine de quinze ans*), le physicien et chimiste écossais Aristobulus Ursiclos (*Le Rayon vert*), l'astronome français Palmyrin Rosette (*Hector Servadac*), Jules Verne propose l'astronome britannique Thomas Black qui se joint à l'expédition menée par Jasper Hobson dans *Le Pays des fourrures* pour observer l'éclipse totale du soleil du 18 juillet 1860, et surtout le singulier Joshua Meritt qui se joint à l'expédition de Dolly Branican en Australie centrale pour compléter sa collection de chapeaux historiques ; dans la construction de cet « Anglais de Liverpool, un de ces inoffensifs maniaques qui n'appartiennent pas en propre au Royaume-Uni⁷ », Verne donne toute liberté à l'extravagance et au comique dans un roman qui s'ouvre, rappelons-le sur la noyade tragique de l'enfant de l'héroïne éponyme.

Stéréotypes négatifs

Mais ces Anglais sympathiques ne sont pas les seuls ressortissants d'Outre-Manche présents dans les romans de Verne et le flegme ou l'impassibilité sont striés de traits physiques – et surtout psychologiques – négatifs. Le *sentiment national*, chez l'Anglais, durcit l'expression et affecte les rapports avec l'Autre. Nous avons longuement parlé du capitaine Hatteras et de l'incommensurable orgueil qui le conduit à la folie, le capitaine du *Forward* dont

¹ *Ibid.*, p. 3 (1).

² *Ibid.*, p. 20 (3).

³ *Id.*, Michel Strogoff, *op. cit.*, p. 5 (I, 1).

⁴ *Id.*, *Le Pays des fourrures*, *op. cit.*, p. 6 (1).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 9 (1).

⁷ *Id.*, *Mistress Branican*, *op. cit.*, p. 268 (II, 3).

la « figure ressortait plus impassible encore, plus énergique, plus impérieuse¹. » L'orgueil national se manifeste chez les personnages dès l'enfance et l'adolescence ; il provoquera des dissensions parmi les jeunes naufragés de *Deux Ans de vacances*, et celles-ci sont le fait de l'un d'entre eux :

Doniphan, élégant et soigné de sa personne, est de tous, sans contredit, l'élève le plus distingué. Intelligent et studieux, il tient à ne jamais déchoir, autant par goût de s'instruire que par désir de l'emporter sur ses camarades. Une certaine morgue aristocratique lui a valu le sobriquet de « Lord Doniphan », et son caractère impérieux le porte à vouloir dominer partout où il se trouve².

Un autre titre mettant en scène un groupe international de jeunes voyageurs, des lauréats d'une « bourse de voyage » leur permettant de visiter les Antilles, nous présente un analogon de Doniphan, Roger Hinsdale :

Ce jeune Anglais, tout rempli de la morgue britannique, d'attitude un peu hautaine, excipait à toute occasion de sa nationalité, [...]. Mais, lorsque le sang anglo-saxon coule dans les veines, il faut admettre que ses globules ont des vertus spéciales, et ne pas autrement s'en étonner³.

Hector Servadac caricature des officiers anglais ; il s'agit d'un petit groupe de la garnison de Gibraltar ; la comète Gallia a emporté avec elle dans l'espace une partie du littoral méditerranéen dont un morceau du fameux rocher. Les officiers anglais restent sourds aux informations apportées par Hector Servadac et l'attitude que le narrateur leur prête est difficilement crédible, même pour le plus anglophobe des lecteurs. Le brigadier Murphy et le major Oliphant sont

toujours en uniforme, toujours flegmatiques, très fiers d'être Anglais et restés ennemis de tout ce qui n'était pas anglais par fierté naturelle, ils admettaient volontiers que l'Anglo-Saxon est pétri d'un limon spécial, qui a échappé jusqu'ici à toute analyse chimique⁴.

La caricature se mue en burlesque lorsque Hector Servadac, qui a trouvé le moyen de quitter la comète et de retourner sur la Terre, propose aux Anglais de se joindre à sa petite communauté :

- Nous n'avons pas l'ordre de notre gouvernement, et le pli que nous avons destiné à l'amiral Fairfax attend toujours le passage de la malle.
- Mais je vous répète que nous ne sommes plus sur le globe terrestre, et qu'avant deux mois la comète aura de nouveau rencontré la Terre !
- Cela ne m'étonne pas, capitaine Servadac, car l'Angleterre a dû tout faire pour l'attirer à elle⁵ !

Cette mise en scène satirique du britannique, destinée à faire rire les lecteurs de l'époque, est néanmoins un coup de griffe. Le rocher de Gibraltar servira de décor, en 1887, à une nouvelle, *Gil Braltar*. Le gouverneur militaire du territoire britannique du sud de la

¹ Jules VERNE, *Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p. 94 (I, 12).

² *Id.*, *Deux Ans de vacances*, op. cit., pp. 40-41 (I, 3).

³ *Id.*, *Bourses de voyage*, op. cit., pp. 299-300 (II, 5).

⁴ *Id.*, *Hector Servadac*, op. cit., p. 124 (I, 13).

⁵ *Ibid.*, p. 486 (II, 16).

péninsule ibérique parvient à contrecarrer les projets d'invasion du rocher par une colonie de singes monos ; en effet, la physionomie du général anglais amène les quadrumanes à le considérer comme leur chef :

Avec ses bras démesurés, ses yeux ronds, enfoncés sous de rudes sourcils, sa face encadrée d'une barbe rêche, sa physionomie grimaçante, ses gestes d'anthropopithèque, le prognathisme extraordinaire de sa mâchoire, il était d'une laideur remarquable – même chez un général anglais. Un vrai singe, excellent militaire, d'ailleurs, malgré sa tournure simiesque¹.

D'autres traits, agressifs, sont portés dans *César Cascabel*, lors de la rencontre entre le héros éponyme et Sir Edward Turner,

homme hautain, brutal, insolent, très entiché de sa nationalité – un de ces gentlemen qui se croient tout permis par cela seul qu'ils sont Anglais. Il va sans dire qu'il détestait les Français, autant pour le moins que M. Cascabel détestait ses compatriotes² !

Car l'Anglais est souvent opposé au Français chez Verne, et c'est un Français, Claudius Bombarnac, qui peint ainsi un des passagers du Transasiatique, « sir Francis Trevellyan de Trevellyan-Hall, Trevellyanshire » :

La caractéristique de sa physionomie, c'est la morgue, ou plutôt ce dédain, composé à dose égale de l'amour de tout ce qui est anglais et du mépris de tout ce qui ne l'est pas³.

Il faut préciser que cet Anglais, dans la suite du roman, ne joue aucun rôle d'opposant, de méchant, le choix d'un portrait dévalorisant par Verne est donc purement gratuit. La rivalité entre Doniphan et Briant sur l'île de *Deux ans de vacances* est une rivalité anglo-française, surtout du point de vue du premier. Un court roman, peu connu, de Jules Verne, *Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin* (1901), raconte, sur un arrière-plan de résurgence du mythe du serpent de mer, la rivalité de deux navires baleiniers, Français et Anglais ; quand le navire français, le *Saint-Enoch*, salue le *Repton*, celui-ci

n'eut pas la politesse de répondre.
« Pas de doute, s'écria alors le lieutenant Allotte, c'est un Anglais ! »
Et à bord, tout le monde fut de cet avis qu'un navire qui ne saluait pas le pavillon de la France ne pouvait être qu'un « English d'Angleterre⁵ » !

L'hostilité entre les deux équipages ne fait que croître jusqu'à ce que le *Repton* disparaisse mystérieusement sous les eaux. Entraîné par le serpent de mer ? L'attitude des Français est alors louable et noble :

Les survivants du *Repton* furent recueillis et accueillis par M. Bourcart avec cette politesse dont il ne se départait jamais, et bien qu'il n'eût point à se louer de leurs procédés antérieurs⁷.

¹ *Id.*, *Gil-Braltar*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1976, p. 249 (3).

² *Id.*, *César Cascabel*, *op. cit.*, p. 100 (I, 8).

³ *Id.*, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 47 (5).

⁵ Jules VERNE, *Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin*, Paris, Hetzel, 1902, pp. 90-91 (4).

⁷ *Ibid.*, p. 273 (12).

Cette impolitesse maritime, prêtée par Verne aux Anglais avait déjà été illustrée dans *L'Île à hélice* quand une escadre britannique ne daigne pas saluer Standard-Island : « La division s'est éloignée comme un monsieur mal élevé qui se refuse à reconnaître les gens sur les trottoirs de Regent Street ou du Strand¹.

Dans l'imaginaire romanesque de Verne, le comportement qu'il prête aux Anglais devient une donnée politique.

4. *Condamnation de la politique coloniale... anglaise*

Les portraits souvent négatifs de l'Anglais conduisent, assez naturellement, à une critique de l'Angleterre en tant que nation colonisatrice. Les prises de position anti britanniques de Jules Verne² sur la question d'Irlande ne restent pas isolées dans la mesure où les romans du voyage conduisent les lecteurs à fréquenter des contrées conquises ou à conquérir par les Anglais.

L'Afrique du sud

Dans *Famille-sans-nom* la narration prend parti pour les indépendantistes Québécois de 1837 contre la domination britannique mais le gouverneur anglais, lord Gosford, personnage historique, est un ennemi respectable, à la différence du policier Rip. Ce roman historique dénonce d'ailleurs une politique coloniale beaucoup plus que des individus particuliers, contrairement à *L'Étoile du Sud*, mais la situation politique de l'Afrique du Sud, si elle ne sous-tend pas la totalité de l'intrigue, représente une toile de fond assez nette et fait l'objet d'un développement argumenté. Mr Watkins est un Anglais de la colonie britannique du Cap, grand consommateur de gin, très loin de l'impassibilité correcte et flegmatique de ses compatriotes verniens :

Sous l'immense chapeau de feutre, qui semblait vissé à demeure sur sa tête grise, s'arrondissait un visage rouge et bouffi qu'on aurait pu croire injecté de gelée de groseille. Ce visage, peu attractif, semé par places d'une barbe sèche, couleur de chiendent, était percé de deux petits yeux gris, qui ne respiraient pas précisément la patience et la bonté³.

¹ *Id.*, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, p. 265 (II, 1).

² Cf. *supra* : V, I, 1,^e : *peinture sociale et politique*

³ Jules VERNE, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 3 (1).

Mr Watkins, riche propriétaire d'une mine de diamants, éconduit le héros du roman, le Français Cyprien Méré, éminent ingénieur des Mines, qui lui demande la main de sa fille Alice. La nationalité du prétendant motive accessoirement son refus :

Vous seriez duc et pair d'Angleterre, que vous ne pourriez pas me convenir ! Mais vous n'êtes pas même sujet anglais, et vous venez de déclarer avec une parfaite franchise que vous n'avez aucune fortune ! Voyons, de bonne foi, croyez-vous sérieusement que j'aie [sic] élevé Alice comme je l'ai fait, en lui donnant les meilleurs maîtres de Victoria et de Bloemfontein, pour l'envoyer, quand elle aurait vingt ans, vivre à Paris, rue de l'Université, au troisième étage, avec un monsieur dont je ne comprends même pas la langue¹ ?...

Le personnage de Watkins transcende le type moliéresque du père irascible et intraitable pour illustrer l'accaparement des territoires de l'Afrique australe par la nation britannique, et c'est un Boër, Jacobus Vandergaart, appartenant à cette population d'origine hollandaise, installée en Afrique du Sud depuis le XVII^e siècle, qui expose son ressentiment.

Rien d'étonnant, répétait-il volontiers, si les États-Unis d'Amérique se sont déclarés indépendants, comme l'Inde et l'Australie ne tarderont pas à le faire ! Quel peuple voudrait tolérer une tyrannie pareille !... Ah ! monsieur Méré, si le monde savait toutes les injustices que ces Anglais, si fiers de leurs guinées et de leur puissance navale, ont semées sur le globe, il ne resterait pas assez d'outrages dans la langue humaine pour les leur jeter à la face² !

Et, par la voix de Jacobus Vandergaart sont énumérées les étapes successives de la prise de possession de l'Afrique australe par les Anglais : la colonie du Cap en 1815 « Nous étions Hollandais et fiers de l'être, lorsque la Grande-Bretagne s'empara de la colonie – à titre provisoire, disait-elle³ ! » ; l'exode des Boërs vers le territoire du Natal en 1833 et l'appropriation de celui-ci par la couronne britannique en 1842 ; les Boërs, en 1842 se voient reconnaître l'indépendance de l'État libre d'Orange mais, en 1867, le bruit se répand que les terres du Criquealand sont diamantifères, « Aussitôt, le gouvernement anglais, fidèle à son système d'accaparement, au mépris de tous les traités et de tous les droits, déclara que le Criquealand lui appartenait⁴. » Jacobus Vandergaart illustre ensuite la politique britannique par l'évocation de son cas personnel qui ramène le lecteur à l'intrigue du roman : John Watkins démolit une nuit son habitation, la reporte trois cents mètres plus loin, pour occuper illégalement son terrain qui renferme une mine de diamants. Ce long réquisitoire historique⁵ – quatre pages – par le vieux diamantaire convoque une remarque sur la situation d'énonciation ; au

¹ *Ibid.*, pp. 8-9 (1).

² *Ibid.*, p. 49 (5).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 53 (5).

⁵ Le récit que l'auteur attribue au vieux diamantaire souffre de certaines imprécisions quant aux dates et n'évoque pas les conflits qui opposèrent, au début du XIX^e siècle, les Boërs au peuple Xhosa ; l'abolition de l'esclavage par les Anglais en 1834 ne s'appliqua pas sans mal. Lire à ce sujet : N. E. DAVIS, *A History of Southern Africa*, Londres, Longman, 1978.

début de son récit, le narrateur externe, usant du discours indirect libre, semble adopter une prudence, une mise à distance vertueuse (nous soulignons) :

Le vieux lapidaire ne tarissait pas sur le sujet de ses griefs patriotiques et personnels. Les Anglais étaient, à son sens, les plus abominables spoliateurs que la terre eût jamais portés. *Toutefois, il faut lui laisser la responsabilité de ses opinions, quelque peu exagérées – et les lui pardonner peut-être*¹.

A la fin de son histoire, le personnage interpelle son jeune interlocuteur, qui ne répond rien (nous soulignons) :

« Eh bien, monsieur Méré, n'ai-je pas un peu le droit de dire que les Anglais sont des coquins ? » dit le vieux Boër en terminant *sa trop véridique histoire*².

Un bel exemple de fausse mise à distance, de fausse objectivité, l'argumentation du narrateur-auteur étant prise en charge par un personnage qui adopte un mode de discours historique. Il faut noter que l'accaparement par les Anglais des terres de Boërs est le seul évoqué dans le roman, les luttes qui opposèrent les colons hollandais et les peuples africains, Bushmen, Hottentots, Xhosas, ne sont pas mentionnées. Jacobus Vandergaart relate les combats entre les Boërs et les Zoulous du roi Chaka, mais ces derniers sont peints comme fourbes et sanguinaires.

L'Empire britannique des Indes et l'Océanie

La politique coloniale anglaise, selon les cadres géographiques des aventures de ses nombreux autres personnages, subit les mêmes critiques de la part de Verne. Le sous-continent indien ou L'Empire britannique des Indes, est, en partie ou en totalité, le cadre spatial de deux romans. Six chapitres du *Tour du monde en quatre-vingts jours* sont consacrés à la traversée de l'Inde, de Bombay à Calcutta par l'impassible Phileas Fogg et son domestique français Passepartout. Cette traversée prend un relief particulier dans l'ensemble du roman car Miss Aouda, princesse indienne sauvée du bûcher par Passepartout, se joint au voyageur pressé et deviendra son épouse une fois en Angleterre. Le narrateur rappelle que la toute-puissante *Compagnie des Indes*, avant l'insurrection des Cipayes « s'annexait peu à peu les diverses provinces, achetées aux rajahs aux prix de rentes qu'elle payait peu ou point³. » La politique anglaise dans ses colonies apparaît de manière contrastée dans ce roman : les autorités judiciaires exigent un respect absolu, « jusque dans ses plus insignifiants détails [de] la religion du pays [et punissent] sévèrement quiconque en viole les pratiques⁴. » Ainsi, Passepartout sera

¹ Jules VERNE, *L'Étoile du Sud*, op. cit., p. 49 (5).

² *Ibid.*, p. 54 (5).

³ *Id.*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 51 (10).

⁴ *Ibid.*, p. 55 (10).

condamné à une forte amende pour être entré dans une pagode indoue en chaussures. Par ailleurs, à Hong-Kong, Fix et Passepartout entrent par erreur

dans une tabagie hantée de ces misérables, hébétés, amaigris, idiots, auxquels la mercantile Angleterre vend annuellement pour deux cent soixante millions de francs de cette funeste drogue qui s'appelle l'opium ! Tristes millions que ceux-là, prélevés sur un des plus funestes vices de la nature humaine¹.

Un des épisodes les plus marquants de son histoire de la colonisation anglaise en Inde, la révolte des Cipayes, est longuement raconté dans *La Maison à vapeur* et resurgit dans l'épisode crépusculaire de la mort du capitaine Nemo (*L'Île mystérieuse*)². Jules Verne, dans son récit informé et détaillé des événements, semble rechercher une certaine forme d'impartialité, en reconnaissant d'emblée que « les Cipayes [...] n'étaient pas sans velléité de secouer ce dur joug de la discipline européenne, que leur imposaient les conquérants³ », ajoutant qu'« au fond, il y avait la haine des envahis contre les envahisseurs⁴. » L'énumération des massacres d'officiers anglais, de femmes et d'enfants est suivie des représailles cruelles, de l'« horrible exécution » des prisonniers attachés à la bouche des canons et qui « moururent presque tous avec cette héroïque indifférence que les Indiens savent si bien conserver en face de la mort⁵. » La condamnation des massacres des insurgés et leur répression s'écrit sur le mode de la concession :

À ces égorgements, [...], les généraux anglais répondirent aussitôt par des représailles – nécessaires sans doute, puisqu'elles finirent par inspirer la terreur du nom anglais parmi les insurgés –, mais qui furent véritablement épouvantables⁶.

Les rebelles et leur chef Nana Sahib, s'ils sont placés indubitablement dans le camp des méchants... et des vaincus, démontrent certaines qualités dont, au premier plan, le courage physique. Ce courage et la haine vindicative de l'Anglais leur confèrent une stature que n'atteignent pas les bandes de convicts et de pirates d'origine européenne qui hantent l'imaginaire Vernien. Le narrateur relate cette anecdote d'un « beau Cipaye de vingt ans⁷ » qui refuse les liens qui doivent l'attacher au canon. Le roman, dans sa fidélité aux événements historiques et l'éclairage cru qu'il projette sur la violence de l'insurrection et sa répression, dénie à l'Angleterre coloniale l'aura d'une justice humaniste⁸. Encore s'agit-il d'une

¹ *Ibid.*, p. 119 (19).

² Cf. *supra* : IV, 2, 3, *De l'héroïsme à l'humain*

³ Jules VERNE, *La Maison à vapeur*, *op. cit.*, p. 25 (I, 3).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 29 (I, 3).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Le point de vue de Jules Verne s'apparente au jugement contemporain exprimé par des historiens comme Timothy H. Parsons (nous traduisons) : « The violence of the rebellion was spectacular in its ferocity. [...] The rebels refused to spare European women and children, and the British press popularized sensational, but untrue, stories that female victims were raped before they were killed. » ; « La violence du soulèvement atteignit une

insurrection, caractérisée par une certaine symétrie des excès, mais le long périple de Lord Glenarvan et ses compagnons, dans *Les Enfants du capitaine Grant*, en Australie et Nouvelle Zélande notamment, convoque des condamnations sans ambiguïté de la politique anglaise à l'égard des peuples autochtones. C'est le géographe français Paganel qui relaie le long réquisitoire du narrateur-auteur :

Paganal, tout en chevauchant, traitait cette grave question des races indigènes. Il n'y eut qu'un avis à cet égard, c'est que le système britannique poussait à l'anéantissement des peuplades conquises, à leur effacement des régions où vivaient leurs ancêtres. Cette funeste tendance fut partout marquée, et en Australie plus qu'ailleurs.

Aux premiers temps de la colonie, les déportés, les colons eux-mêmes, considéraient les Noirs comme des animaux sauvages. Ils les chassaient et les tuaient à coups de fusil. [...]

Les Anglais, on le voit, au début de leur conquête, appelèrent le meurtre en aide à la colonisation. Leurs cruautés furent atroces, ils se conduisirent en Australie comme aux Indes, où cinq millions d'Indiens ont disparu ; comme au Cap où une population d'un million de Hottentots est tombée à cent mille. Aussi la population aborigène, décimée par les mauvais traitements et l'ivrognerie, tend-elle à disparaître du continent devant une civilisation homicide. [...] Les meurtres s'organisèrent sur une vaste échelle, et des tribus entières disparurent. [...]

Ni Glenarvan, ni le major, ni John Mangles, ne contredirent Paganel. Eussent-ils été Anglais¹, ils n'auraient pas défendu leurs compatriotes. Les faits étaient patents, incontestables².

La réalité historique fut, semble-t-il, moins monochrome ; le colonialisme anglais en Australie fut indéniablement irrigué par le racisme :

Le sauvage étant naturellement mauvais, il n'avait aucun droit, mais seulement le devoir de se soumettre, dans son intérêt, aux règles de la civilisation. [...] Impossible, dès lors, d'éviter le racisme et ses conséquences socio-culturelles, c'est par essence que l'Aborigène est incapable d'accéder à la civilisation blanche et protestante. L'infériorité est inscrite dans sa nature de sorte que la civilisation lui demeure à jamais étrangère³.

Par ailleurs, la politique de Londres a pu se montrer attentive à la protection des Aborigènes, sous l'influence de sociétés de défense des populations autochtones et des résultats d'une commission d'enquête des Communes ;

Le gouvernement de Londres s'était lui-même alarmé des récits de massacres et d'exactions diverses contre les Aborigènes dans les colonies australiennes. En 1837, le Colonial Office rappelait au Gouverneur de Nouvelle-Galles du Sud que considérer les Aborigènes comme des étrangers avec qui la guerre est possible revenait à leur refuser la protection que leur devait la Grande-Bretagne⁴.

férocity spectaculaire. [...] Les insurgés ne voulurent pas épargner les femmes et les enfants européens et la presse britannique propagea des récits à sensation, mais inventés, selon lesquels les femmes étaient violées avant d'être tuées. » (Timothy H. PARSONS, *The British Imperial Century, 1815-1914, A world History Perspective*, Lanham (USA), Rowman & Littlefield, 2019, p. 55). Cet auteur affirme plus loin que « These wholesale executions were as barbarous as any of the outrages perpetrated by the rebels ». « La barbarie de ces exécutions de masse est comparable à n'importe quel des crimes commis par les insurgés » (*Ibid.*, p. 56).

¹ Ils sont Écossais.

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 317 (II, 16).

³ Michel BERNARD, *Histoire de l'Australie (De 1770 à nos jours) Naissance d'une nation du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 18-19.

⁴ Martine PIQUET, *Australie plurielle, Gestion de la diversité ethnique en Australie de 1788 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 51.

La condamnation de l'Angleterre par les personnages de Verne se poursuit lorsqu'ils accostent en Nouvelle-Zélande. Paganel, au savoir encyclopédique, apprend à ses compagnons que les Maoris forment un peuple belliqueux qui mène, au même moment une guerre féroce contre les troupes anglaises. Si l'argumentation du récit s'appuie beaucoup moins sur une condamnation de la politique colonisatrice des Anglais, si la férocité – et le cannibalisme – des Maoris alimentent de longs développements, le géographe précise à ses amis, dans une réplique très modalisée, que « les Néo-Zélandais forment une population courageuse, qui, après avoir cédé un instant, résiste pied à pied aux envahissements de l'Angleterre¹. » L'histoire ancienne de l'Europe est convoquée : « Les tribus Maories sont organisées comme les anciens clans de l'Écosse² » ; « semblables aux Maltais ou aux Juifs de Bagdad³ » ; « ils ont eu un chef célèbre nommé Hihi, un véritable Vercingétorix⁴ ».

Angleterre et France

Les allusions plus ou moins directes à l'impérialisme des Britanniques, dont il serait dispendieux de dresser une liste exhaustive, parsèment l'imaginaire vernien comme les îles et archipels à la surface du Pacifique ; et c'est justement en visitant ces derniers que la flânerie de l'opulente *Standard-Island* suggère au narrateur des remarques anglophobes... et francophiles ; à propos des îles Marquises :

Puisque l'influence britannique s'étend sur les parages du nord-ouest de cet immense océan, il est bon que l'influence française vienne la contrebalancer dans les parages du sud-est⁵.

Ou lors de l'escale à Tahiti :

Le commandant-commissaire reçoit Cyrus Bikerstaff avec une infinie bonne grâce, que celui-ci n'eût certes pas rencontrée dans les archipels anglais de ces parages⁶.

Chez notre auteur, ces remarques grinçantes font quelquefois place à l'humour, tel ce dialogue entre Paganel et un enfant Aborigène, élève à « "l'École normale" de Melbourne, dirigée par le révérend M. Paxton » où il a obtenu un premier prix de géographie. Paganel joue alors le rôle du professeur face à l'enfant :

« Élève Toliné, [...], parlons d'abord de l'Océanie, puisque nous y sommes en ce moment. Quelles sont ses principales divisions ?

– Elle se divise en Polynésie, en Malaisie, en Micronésie et en Mégalésie. Ses principales îles sont l'Australie, qui appartient aux Anglais, la Nouvelle-Zélande, qui appartient aux Anglais, la Tasmanie, qui appartient aux Anglais, les îles Chatham, Auckland, Macquarie, Kermadec, Makin, Maraki, etc., qui appartiennent aux Anglais.

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 433 (III, 8).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, *L'Île à hélice*, op. cit., p. 176 (I, 11).

⁶ *Ibid.*, p. 224 (I, 13).

- Bon, répondit Pagane, mais la Nouvelle-Calédonie, les Sandwich, les Mendana, les Pomotou ?
- Ce sont des îles placées sous le protectorat de la Grande-Bretagne.
- Comment ! sous le protectorat de la Grande-Bretagne ! s'écria Paganel. Mais il me semble que la France au contraire...
- La France ! fit le petit garçon d'un air étonné.

L'interrogation se poursuit sur le même ton, révélant que pour Toliné, l'Afrique, les Amériques et l'Europe sont sous administration Britannique.

- Admirable ! parfait ! sublime ! Et la France, car je suis Français, et je ne serais pas fâché d'apprendre à qui j'appartiens !
- La France, répondit tranquillement Toliné, c'est une province anglaise, chef-lieu Calais.
- Calais ! s'écria Paganel. Comment ! tu crois que Calais appartient encore à l'Angleterre ?
- Sans doute.
- Et que c'est le chef-lieu de la France ?
- Oui, monsieur, et c'est là que réside le gouverneur, lord Napoléon...
- Ah ! voilà comme on enseigne la géographie à Melbourne ! [...], le monde entier, tout aux Anglais ! [...] je comprends que les indigènes se soumettent¹ !

Cet épisode est-il inspiré par des faits véridiques ? Il pouvait être hasardeux de laisser croire aux jeunes lecteurs de Jules Verne que tel était l'enseignement de la géographie chez les Anglais. Tout au moins l'auteur cherchait-il à traduire ce qu'il pensait être le regard de la Grande-Bretagne sur le monde. L'anglophobie de Jules Verne est récurrente, presque obsessionnelle. Comme le constate Marie-Hélène Huet, « Politiquement, sentimentalement, la Grande-Bretagne n'est pas populaire² » Cette anglophobie vernienne n'est pas isolée en France, et prend sa source dans la politique extérieure de la Grande-Bretagne : la question d'Irlande, « un [...] sujet souvent évoqué, notamment dans la presse catholique, donne cours [...] à une sévère critique de l'attitude de la Grande-Bretagne³ ». Mais, comme le champ romanesque de Verne le montre, c'est hors d'Europe que la rivalité entre la France et l'Angleterre trouve des aliments à l'anglophobie :

C'est d'ailleurs essentiellement la question coloniale qui continue de maintenir dans l'opinion publique un sentiment d'hostilité envers l'Angleterre impérialiste, toujours prête à mettre des bâtons dans les roues à l'expansion française à Madagascar, en Afrique noire, au Tonkin, aux Îles Hébrides ou ailleurs⁴.

Il n'est pas impossible que les sentiments de Verne – lecteur assidu de la presse – aient été forgés en partie par

des articles hostiles non seulement à la politique extérieure et coloniale de la Grande-Bretagne, mais au peuple anglais lui-même, sans doute coupable d'approuver une telle politique⁵.

¹ *Id.*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, pp. 298-300 (II, 13).

² Marie-Hélène HUET, *L'Histoire des Voyages extraordinaires, essai sur l'œuvre de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 42.

³ Jean GUIFFAN, *Histoire de l'anglophobie en France de Jeanne d'Arc à la vache folle*, Rennes, Terre de Brume Éditions, 2004, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

L'incident de Fachoda, en 1898, apparaît comme le climax de cette sourde rivalité ; cependant, selon Jean Guiffan, l'anglophobie est voilée par des tensions de politique extérieure plus proches des frontières :

En effet, pour la majorité des Français, l'adversaire prioritaire n'est plus outre-Manche. La récente mais forte germanophobie, entretenue par le culte des provinces perdues, relègue la séculaire anglophobie au second rang de nos répulsions nationalistes¹.

Rappelons que l'anglophobie n'a jamais, contrairement à la germanophobie de Verne, été totalisante et que l'Anglais est caricaturé pour avoir été porteur des stigmates d'un orgueil nationaliste et non pas pour une nature innée d'ennemi haineux et héréditaire. Rappelons aussi qu'abondent dans ses romans les silhouettes d'Anglais historiques hautement valorisées, comme Livingstone². Certains, par ailleurs, à la fin du siècle – des lecteurs de Verne ? – appelleront toujours à la vigilance envers l'impérialisme britannique :

Pendant que, des deux côtés du Rhin et des Alpes, nous tâchons de réchauffer, par tous les moyens possibles, un patriotisme qui faiblit ; pendant que nous passons des revues et que nous célébrons des anniversaires guerriers, un adversaire que nous ne voyons pas, ou que nous méprisons parce qu'il n'est pas comme nous, armé jusqu'aux dents, sillonne tranquillement les mers de ses innombrables navires et envahit insensiblement le monde de ses innombrables colons³.

L'expansionnisme britannique est condamné, chez Jules Verne, pour ses excès, sa brutalité, son avidité pour de nouveaux territoires, mais non pas dans son principe. Rappelons le récit de la vie de celui qui fut le capitaine Nemo, le prince Dakkar, un des chefs de la révolte des Cipayes ; nous retrouvons, au chapitre XVI de *L'Île mystérieuse*, cette volonté de l'auteur d'équilibrer les parts du Bien et du Mal, du juste et de l'injuste, entre les révoltés et les forces de répression (nous soulignons) :

C'est que cet Indien résumait en lui toutes les haines farouches du vaincu contre le vainqueur. L'envahisseur n'avait pu trouver grâce chez l'envahi. [...] Cet artiste, ce savant, cet homme était resté Indien par le cœur, Indien par le désir de la vengeance, Indien par l'espoir qu'il nourrissait de pouvoir revendiquer un jour *les droits de son pays*, d'en chasser l'étranger, de lui rendre son indépendance. [...]

Le joug anglais s'était trop pesamment peut-être alourdi sur les populations hindoues. [...] il fut blessé dix fois en vingt rencontres et n'avait pu trouver la mort, quand les derniers soldats de l'indépendance tombèrent sous les balles anglaises. [...]

Le droit, cette fois encore, était tombé devant la force. Mais *la civilisation ne recule jamais*, et il semble qu'elle emprunte tous les *droits* à la *nécessité*⁴.

Cette dialectique du droit et de la nécessité, un droit à la liberté et une nécessité, une "ἀνάγκη" liée à la transformation du monde au XIX^e siècle, Cyrus Smith la résumera lors des

¹ *Ibid.*, pp. 147-148.

² Cf. *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, (II, 14).

³ Edmond DEMOLINS, *À quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons ?* (1897), Paris, Éditions Economica, 1998, pp. 239-240.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, pp. 499-500 (III, 16).

derniers moments du capitaine Nemo qui vient de justifier ses actes passés : « J'étais dans la justice et dans le droit » ; ce à quoi l'ingénieur répond : « Capitaine, votre tort est d'avoir cru qu'on pouvait ressusciter le passé, et vous avez lutté contre le progrès nécessaire¹. » L'auteur formulera, sur ce Mal inévitable et nécessaire, le même type de réflexion aux accents désabusés dans *La Jangada*, à propos du développement des lignes de bateaux à vapeur sur le fleuve Amazone et de la disparition des tribus indiennes qu'il provoque :

Mais, à cette médaille de l'avenir, il y a un revers. Les progrès ne s'accomplissent pas sans que ce soit au détriment des races indigènes. [...]

C'est la loi du progrès. Les Indiens disparaîtront. Devant la race anglo-saxonne, Australiens et Tasmaniens se sont évanouis. Devant les conquérants du Far West s'effacent les Indiens du Nord-Amérique. Un jour peut-être, les Arabes se seront anéantis devant la colonisation française².

L'oscillation, selon les types de personnages et les situations narratives, entre l'anglophobie et une certaine forme d'admiration est une constante de l'écriture de Verne. Mais si, de 1863 à 1905, les voyages de ses héros convoquent des critiques du colonialisme anglais, qu'en est-il des autres nations impérialistes et, en particulier, de la France ?

5. *Un autre colonisateur : la France*

L'Amérique du Sud prête ses paysages comme décors des *Voyages extraordinaires* mais les indépendances du Pérou, du Brésil (*La Jangada*), du Venezuela (*Le Superbe Orénoque*), ont été acquises au début du XIX^e siècle par les propriétaires terriens d'origines espagnole et portugaise. Les romans n'évoquent donc pas de politique expansionniste de la part des états existants. L'île Hoste, en Magellanie, à laquelle le Chili laisse son autonomie, est colonisée par les rescapés du naufrage du Jonathan. La colonisation allemande fait l'objet d'allusions épisodiques, par exemple lors de l'escale de *Standard-Island* aux Samoa. C'est un missionnaire français qui parle :

Voyez-vous, dit-il, jusqu'ici, l'influence des Allemands a été dominante aux Samoa. Les neuf dixièmes des terres cultivées sont entre leurs mains. Aux environs d'Apia, à Suluafata, ils ont obtenu du gouvernement une concession très importante, à proximité d'un port qui pourra servir au ravitaillement de leurs navires de guerre. Les armes à tir rapide ont été introduites par eux³.

¹ *Ibid.*, p. 504 (III, 16).

² *Id.*, *La Jangada*, pp. 41-42 (I, 5).

³ *Id.*, *L'Île à hélice*, *op. cit.*, pp. 288-289 (II, 2).

Si les colonies britanniques font partie de la fresque narrative des romans de Verne, les territoires sous administration française paraissent beaucoup plus rares.

L'Afrique du nord

Que nous dit Jules Verne sur la politique coloniale française ? Remarquons d'emblée que l'expansion coloniale française – outre l'Afrique du nord – ne prend son essor que pendant le dernier quart du XIX^e siècle, alors que les Anglais, outre le Canada, sont déjà installés dans les Caraïbes, en Inde, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Océanie et en Afrique. Trois romans proposent une intrigue en Afrique du nord : *Hector Servadac* (1877), *Clovis Dardentor* (1896) et *L'Invasion de la mer* (1905) ; dans les deux premiers, les populations arabes sont loin d'occuper le devant de la scène ou de jouer un rôle – même secondaire – par l'entremise d'un personnage actant. Que penser de ce morceau de l'Algérie, dans *Hector Servadac*, arraché au globe terrestre par une comète pour effectuer le tour du système solaire ? Parmi les occupants forcés de la comète Gallia, des Français, des Russes, des Espagnols, une petite Italienne, un Allemand, des Anglais, mais... aucun Arabe. La Perrichonnade algérienne – et touristique – de *Clovis Dardentor*, ne nous présente en fait de populations arabes que des silhouettes, comme sur le bateau qui transporte les personnages principaux vers Oran :

Quelques Arabes, quelques Marocains aussi, à destination d'Oran. Ces derniers, dès qu'ils avaient mis le pied sur le pont, se dirigeaient vers la partie réservée aux secondes classes¹.

Clovis Dardentor aura à louer les services d'un guide, Moktani, le seul Arabe nommé du roman, un personnage d'ailleurs peu loquace. La population arabe est mentionnée quelquefois par des notations statistiques ; par exemple en ce qui concerne la ville d'Oran :

On rencontrerait malaisément une ville algérienne où la diversité des types soit plus intéressante à étudier. Parmi ses quarante-sept mille habitants, on ne reconnaît que dix-sept mille Français et Juifs naturalisés, en face de dix-huit mille étrangers, la plupart Espagnols, puis des Italiens, des Anglais, des Anglo-Maltaïes. Ajoutez-y environ quatre mille Arabes, agglomérés au sud de la ville, dans le faubourg des Djalis, appelé aussi le village nègre, d'où l'on tire les balayeurs de la rue et les portefaix du port².

Le même type de notation réapparaît à propos de Saïda, Tlemcen, Sidi-bel-Abbès. La population arabe de Tlemcen n'est d'ailleurs visible qu'en creux : « La cinquième ville de l'Algérie, avec sa population de vingt-cinq mille habitants, dont trois mille Français et trois mille Juifs³ ».

¹ *Id.*, *Clovis Dardentor*, *op. cit.*, p. 333 (1).

² *Ibid.*, p. 415 (8).

³ *Ibid.*, p. 498 (14).

Ce « vaudeville sans couplets¹ », comme le désigne le narrateur dans son excipit, ne pouvait fournir un espace pour un regard – critique ou favorable – sur la colonisation française et ses conséquences au sein de la population arabe². Le voyage, en diligence et en train, de Tunis à Alger, qu’effectue l’irascible Malouin Antifer dans sa recherche frénétique de l’héritage de Kamyk-Pacha, ne nous en montre guère plus, malgré les plaintes de son ami Trégomain : « Non, Juhel, il n’est pas permis de cheminer comme nous le faisons !... [...] Qu’est-ce que j’aurai vu de la Tunisie... et que verrai-je de l’Algérie³ ?... »

L’Invasion de la mer, créé probablement, d’après Olivier Dumas, en 1899 et publié fin 1905, après la mort de l’auteur, bâtit un contexte plus conflictuel des relations entre colonisateur et colonisés en Afrique du nord. La trame de l’intrigue repose sur la réalisation d’un projet, celui, conçu en 1874 par le commandant géographe Roudaire, puis abandonné en 1882, de la création, dans le sud de la Tunisie et de l’Algérie, d’une mer intérieure communiquant par le golfe de Gabès avec la Méditerranée. Le roman imagine que le projet est repris, en 1904, par une *Compagnie franco-étrangère* qui commence les travaux. Une intrigue qui reprend le thème des réalisations scientifiques et techniques – heureuses ou vouées à l’échec – qui jalonnent l’imaginaire vernien, de l’obus lunaire de Barbicane à *Standard Island*. Une intrigue scientifique qui aurait pu rester l’unique socle du roman ; mais le projet rencontre l’hostilité d’une partie de la population arabe, les Touaregs. Selon Paul Pandolfi, Jules Verne,

en introduisant l’opposition des populations à une entreprise coloniale, [...] place son récit dans une problématique bien plus moderne : celle de la dénonciation – à peine voilée – d’une entreprise conduite au mépris des aspirations de ceux à qui elle est censée apporter un progrès bénéfique⁴.

Mais quelle ligne de partage du Bien et du Mal se dessine-t-elle dans cet affrontement entre les troupes françaises et les Touaregs ? Les silhouettes des militaires et scientifiques français rappellent celles d’Hector Servadac et de Ben Zouf et sont destinées à attirer la sympathie du lecteur : l’ingénieur de Schaller est doté d’« une constitution des plus solides, » d’un « esprit réfléchi, méthodique, mathématique⁵. » ; le capitaine Hardigan est « intelligent, audacieux, [...], l’officier dans la plus complète acception du terme⁶. » ; le maréchal des logis-

¹ *Ibid.*, p. 522 (16).

² Jules Verne avait effectué, en 1878 et 1884, deux croisières en Méditerranée, sur son navire métallique à voiles et à vapeur, le *Saint-Michel III*. Il avait pu visiter les villes d’Oran, Alger et Bône. (Cf. Olivier DUMAS, *Jules Verne, op. cit.*, pp. 141-143).

³ Jules VERNE, *Mirifiques Aventures de Maître Antifer, op. cit.*, p. 213 (II, 6).

⁴ Paul PANDOLFI, *Jules Verne au Sahara*, dans *Le Saharien* N° 230 (3^e trimestre 2019), consultable en ligne sur <www.academia.edu/40765721/Jules_Verne_au_Sahara>

⁵ Jules VERNE, *L’Invasion de la mer, op. cit.*, p. 78-79 (5).

⁶ *Ibid.*, p. 84 (5).

chef Nicol fournit la note d'humour, « un type gai, celui-là, toujours content¹ » avec son cheval « Va-d'l'avant » et son chien « Coupe-à-cœur ». Face aux militaires français, et opposés au projet de mer saharienne, Jules Verne sculpte la figure des guerriers touaregs, et, au premier plan, leur chef Hadjar dont la remarquable évasion des geôles françaises installe l'intrigue dès les premières lignes et suscite le regard admiratif du lecteur. Le portrait d'Hadjar n'est pas celui de ces pirates et bandits qui parcourent l'espace géographique vernien : Markel (*Bourses de voyage*), Flig Balt (*Les Frères Kip*) et autres Negoro (*Un Capitaine de quinze ans*) ; il rejoint celui de Nana Sahib, chef indien insurgé dans *La Maison à vapeur*, analogon du prince Dakkar :

C'était un homme de haute taille, la peau blanche, bronzée par le soleil de feu des zones africaines. [...] Son audace égalait son intelligence. [...] Hadjar avait acquis les qualités d'un apôtre, dont il avait la belle figure à barbe noire, les yeux ardents, l'attitude résolue².

Ce portrait valorisant ne se limite pas au personnage de Hadjar, comme le montre cette peinture des Touaregs :

Des hommes d'un beau type, physionomie grave, attitude fière, marche lente, empreinte de dignité. [...] De tempérament très brave ils ne craignent pas la mort³.

La mère de Hadjar, Djemma, rappelle le personnage d'Andronika, grecque patriote, mais mère du traître Sacratif dans *L'Archipel en feu*,

Une Africaine de race touareg, ayant dépassé la soixantième année, grande, forte, la taille droite, l'attitude énergique. De ses yeux bleus, comme ceux des femmes de même origine, s'échappait un regard dont l'ardeur égalait la fierté⁴.

Les rebelles touaregs connaîtront une fin à la tonalité épique, et même biblique, emportés par « l'invasion de la mer » qui remplit la dépression saharienne :

Cette centaine d'hommes, rejoints par le mascaret au milieu d'un flot d'écume. [...] tout ce pêle-mêle de cavaliers et de chevaux disparut, et, aux dernières lueurs du crépuscule, on ne voyait plus que des cadavres entraînés par l'énorme vague vers l'ouest du Melrir⁵.

Une image somme toute positive ; les fonctions du *méchant* sont investies dans le personnage de Mézaki : traître, faux compagnon de route à la manière des Ayrton (*Les Enfants du capitaine Grant*), Harris (*Un Capitaine de quinze ans*), Kâlagani (*La Maison à vapeur*), Torrès (*La Jangada*), Alfaniz (*Le Superbe Orénoque*). Mézaki connaîtra la même fin que Negoro dans *Un Capitaine de quinze ans* : étranglé par le chien Coupe-à-cœur. L'antinomie Bien / Mal semble bien adoucie dans ce roman : les militaires et scientifiques français sont capturés, certes, mais jamais menacés de mort et leur évasion n'offre aucune difficulté. La thèse

¹ *Ibid.*, p. 88 (5).

² *Ibid.*, p. 49 (3).

³ *Ibid.*, p. 213 (13).

⁴ *Ibid.*, p. 17 (1).

⁵ *Ibid.*, p. 273 (17).

repose sur une opposition au projet d'une mer intérieure destinée à faciliter les communications sahariennes. Une opposition fondée sur des motifs économiques expliqués sans partialité par le narrateur :

Dans tout ce pays, [...], les dattes sont de qualité supérieure, et, dans l'oasis, on compte plus de deux cent mille palmiers, produisant plus de huit millions de kilos de dattes. C'est la grande richesse de la région ; [...]. On comprendra, dès lors, que les populations de ces oasis aient éprouvés de réelles craintes à propos de cette création d'une mer intérieure. En effet, à les en croire, par suite de l'humidité que provoquerait l'inondation des chotts, les dattes perdraient leurs excellentes qualités¹.

Pour ce qui est des Touaregs, l'opposition repose sur des motifs économiques moins nobles :

Si, ouvertement du moins, le Targui (singulier de Touareg) faisait le métier de conducteur pour les caravanes, et même de protecteur, pillard par instinct, pirate par nature, sa réputation était trop fâcheusement établie pour ne pas inspirer toute défiance. [...] Ce projet devait nuire singulièrement aux tribus touaregs, les priver d'une grande partie de leurs bénéfices en réduisant le trajet des caravanes, et surtout rendre plus rares, en permettant de les réprimer plus facilement, ces agressions qui ajoutaient encore tant de noms à la nécrologie africaine².

La révolte menée par Hadjar ne peut donc s'apparenter à une guerre de libération comparable à celle des Cipayes en Inde ; le récit ne le présente que comme un pillier de caravanes qui ne tient aucun discours anticolonialiste et nulle mention n'est faite, par ailleurs, des affrontements armés, des massacres, qui ont ensanglanté la colonie pendant la première moitié du XIX^e siècle surtout. Verne, dans *L'Invasion de la mer*, ne choisit pas de cadre historique enraciné dans des événements réels – comme la longue lutte d'Abd el-Kader, par exemple – il privilégie l'aventure, la poursuite dans l'espace du désert et la trame scientifique de la création d'une mer intérieure. Comme le souligne Paul Pandolfi,

la question n'est plus de savoir si Jules Verne prend parti pour le projet de mer saharienne ou pour la révolte touarègue. Ce qui importe est bien plutôt de cerner la manière dont il met en scène ces voix et opinions divergentes³.

La conquête coloniale de l'Algérie, si l'on considère les récits de voyages de Théophile Gautier ou Eugène Fromentin, n'apparaît pas au premier plan, comme le souligne Franck Laurent :

Avec d'importantes variantes, le voyage littéraire en Algérie est alors surtout l'occasion d'une recherche plus ou moins exaltée d'un monde autre, désirable par son altérité même. L'accent est mis sur l'écart, le dépaysement, et donc sur les paysages extrêmes, l'urbanisme arabo-mauresque, le spectacle du mode de vie indigène, les pratiques religieuses et les légendes locales, etc.⁴

¹ *Ibid.*, p. 110 (7).

² *Ibid.*, pp. 31-32 (2).

³ Paul PANDOLFI, *Jules Verne au Sahara*, *op. cit.*

⁴ Franck LAURENT, *Le Voyage en Algérie, Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XVI (*Introduction*).

Chez Verne, les « paysages extrêmes » ont surtout valeur d'actants dans les péripéties narratives, par exemple le désert et la fuite des militaires français poursuivis par les guerriers d'Hadjar. L'auteur de *L'Invasion de la mer*, nous l'avons vu, ne dévalorise pas les peuples arabes, peut-être parce que ces derniers sont représentés surtout par les guerriers touaregs dont la stature est magnifiée ; les auteurs voyageurs d'après 1860, en revanche, rédigent une « description tendanciellement négative des autochtones » et montrent « un mépris de race de moins en moins diffus¹ ». Le regard de Victor Hugo, écrivain *et* homme politique, qui ne voyagea pas en Algérie, ne traduit pas de condamnation nette de la conquête coloniale, selon Franck Laurent : « Auteur de plus d'un millier de pages d'interventions politiques [Hugo] n'a pas consacré un seul de ses discours à la question algérienne². » La pensée de l'auteur *d'Histoire d'un crime* se révèle

tendue [...] entre ces deux extrêmes : l'acceptation enthousiaste du fait colonial au nom de la civilisation conquérante d'une part, – et son revers critique d'autre part, [...] où se lit la crainte d'une inversion monstrueuse du processus civilisateur par laquelle la conquête coloniale deviendrait le vecteur d'une barbarie nouvelle³.

Quel regard de Jules Verne sur les peuples conquis ?

Condamnation des excès de la colonisation anglaise, mutisme quant à celle de la France en Algérie – et ailleurs – mais aussi un certain respect, voire de l'admiration, pour les révoltes des Cipayes et des Touaregs, résignation devant la « nécessité » du « progrès » : la posture de Verne peut sembler contradictoire et la question formulée par Marc Soriano, « Verne est-il colonialiste⁴ ? », pourrait ne jamais trouver de réponse définitive. La colonisation idéale, pour lui, n'est-elle pas celle de l'île Lincoln, absolument déserte, qui n'abrite aucun autochtone, aucun Vendredi ? Il convient, en outre, quand on considère l'acceptation du fait colonial chez Verne, ne pas oublier qu'il rédige et publie dans un cadre éditorial contraignant et, s'il eût été éventuellement possible, d'un point de vue légal, de critiquer la politique étrangère française sous la Troisième République dans une œuvre romanesque destinée à la jeunesse, cela était impensable d'un point de vue commercial. Pour Fabrice Boumahdi,

Jules Verne fit partie de ces hommes qui furent sincèrement favorables à une colonisation humaniste, prétendant que les peuples européens, plus évolués et plus avancés technologiquement, devaient amener les nations africaines et asiatiques vers le progrès⁵.

¹ *Ibid.*, p. XIX.

² *Id.*, *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 10.

³ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁴ Marc SORIANO, *Jules Verne*, *op. cit.*, p. 278.

⁵ Fabrice BOUMAHDI, *Jules Verne. Un océan tumultueux de mots et de rêves*, *op. cit.*, p.209.

Son opinion, telle que ses narrateurs et personnages la traduisent, rejoint en substance, l'argumentation de Jules Ferry quand il défend, à l'Assemblée nationale française, l'intervention militaire à Madagascar : « Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures¹. » Le romancier fait preuve néanmoins de lucidité, au détour d'un paragraphe, par exemple dans *Sans-dessus-dessous*, quand il évoque, à propos de la mise en adjudication des régions circumpolaires, un événement historique (nous soulignons) :

Depuis quelques années, il est vrai, la conférence de Berlin² avait formulé un code spécial, à l'usage des grandes Puissances, qui désirent *s'approprier le bien d'autrui sous prétexte de colonisation ou d'ouverture de débouchés commerciaux*³.

Jules Verne a pourtant défendu le droit de certains peuples dominés et même opprimés : les Irlandais (*P'tit Bonhomme*), les Hongrois (*Mathias Sandorf, Le Secret de Wilhelm Storitz*), les Grecs (*Vingt mille lieues sous les mers, L'Archipel en feu*), les Québécois (*Famille-sans-nom*). Rappelons que Jules Verne voulait, initialement, doter de la nationalité polonaise le capitaine Nemo : « un seigneur polonais, dont les filles ont été violées, la femme tuée à coups de hache, le père mort sous le knout⁴ » ; Hetzel, effrayé par la prévisible censure russe, refusa et le seigneur polonais fut remplacé par un prince indien dans le bureau duquel, cependant, figurait le portrait de « Kosciusko, le héros tombé au cri de *Finis Polniæ*⁵ ». Signalons aussi un petit texte peu connu de Verne, *La Pologne*, un discours rédigé en 1848, resté inédit de son vivant et édité il y a peu. Il y analyse la situation politique de la Pologne, « cette nation infortunée, réduite, appauvrie, détruite presque sans éclat, sans bruit⁶ ! » Les héros, incarnations du Bien, Mathias Sandorf et ses infortunés compagnons, Jean-sans-nom, sont ceux qui luttent pour la liberté de leur patrie.

Mais, comme le remarque Soriano, « on aperçoit que les nationalités qui l'intéressent sont toutes européennes et que la plupart d'entre elles se situent dans le nord et le centre de notre continent⁷ ». Il existe donc pour lui des peuples qui ne peuvent encore accéder à l'autonomie et dont la destinée se confond avec une colonisation génératrice de progrès. Selon quels critères, quels modèles en circulation dans l'imaginaire du XIX^e siècle, peut-il distinguer,

¹ *Discours et Opinions de Jules Ferry*, T 5 : *Discours sur la politique extérieure et coloniale du 28 juillet 1885*, Paris, A. Colin, 1897, pp 210-211.

² Cette conférence (1884-1885) fut chargée d'organiser, suivant des règles, l'organisation du partage de l'Afrique entre les pays colonisateurs.

³ Jules VERNE, *Sans-dessus-dessous*, *op. cit.*, p.367 (1).

⁴ *Correspondance Jules Verne – Pierre-Jules Hetzel*, Tome 1, *op. cit.*, Lettre Verne-Hetzel du vendredi 11 (?) juin 1869, p. 112.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 347 (II, 8).

⁶ *Id.*, *La Pologne* (1848), Paris, Éditions de l'Herne, 2018, p. 34.

⁷ Marc SORIANO, *Jules Verne*, *op. cit.*, pp. 278-279.

sur les continents et îles parcourues par ses personnages, les « races inférieures » dont parle Jules Ferry ?

6. *Autres espaces et autres peuples : regards polyphoniques sur l'Autre*

Le roman d'aventures vernien puise sa force dans « une écriture des confins, l'expression d'un désir des confins, où la notion même d'éloignement occupe une place centrale¹ ». Confins géographiques qui déploient leurs savanes, jungles, déserts de sable ou de glaces sur lesquels se dessine la silhouette – amicale ou menaçante – de l'Autre « sauvage ». Ce qualificatif – trop souvent dépréciatif – désigne l'appartenance à

un univers différent dont l'ensemble des spécificités – dangers, violence, hasard, irrationnel, étrangeté des êtres et des choses – s'oppose à l'univers quotidien².

L'« étrangeté » peut se décliner selon toutes les nuances d'un spectre allant des montagnes de l'Inde septentrionale à la forêt impénétrable du *Village aérien*. De même, si le regard du narrateur et des personnages sur les peuples autochtones nous intéresse plus précisément ici, il est vrai que chez Verne « il existe des "méchants" qui ont détourné les principes de la civilisation pour servir leurs passions barbares³. » Len Burker, le beau-frère de Dolly Brannican, parvient à dissimuler sa fourberie et ses tentatives de captation d'héritage tant qu'il réside à San Diégo, mais sa « sauvagerie » se libère dans les savanes et déserts australiens.

Des étrangers différents... mais pas trop

Si l'on parcourt la galerie des portraits des personnages « autochtones » des romans de Jules Verne, on constate que l'évolution d'un regard de l'appréciatif au dépréciatif épouse une visibilité plus ou moins manifeste des points de ressemblance physique avec les personnages de « race » blanche. Les portraits de Djemma et de son fils Hadjar, dans *L'Invasion de la mer*, selon Paul Pandolfi, sont « étonnamment élogieux sous la plume d'un auteur qui ne se distingue pas toujours, pour le moins par un regard valorisant envers les peuples non occidentaux⁴. » Djemma a les « yeux bleus » et « blanche de peau, elle apparaissait jaune sous la teinture d'ocre

¹ Alain-Michel BOYER, *Préface*, dans Alain-Michel BOYER & Daniel COUÉGNAS (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 20.

² Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures, 1870-1930, op. cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ Paul PANDOLFI, *Jules Verne au Sahara, op. cit.*, p. 20.

qui recouvrait son front et ses joues¹ ». Hadjar, lui aussi a « la peau blanche, bronzée par le soleil de feu des zones africaines² » Pour Paul Gandolfi, « cette insistance n'est pas le fruit du hasard. Au XIX^e siècle tout un courant d'anthropologie physique présente les Berbères comme des originaires du nord de l'Europe³ » En d'autres occasions, Jules Verne prend bien soin de ne pas accuser les traits physiques désignant l'appartenance à un peuple autochtone et, de ce fait, la non parenté avec l'homme blanc : la jeune indienne Kayette, recueillie par la famille Cascabel – et qui épousera l'aîné des fils – avait « la peau à peine bistrée⁴ » ; quant à l'Indienne Miss Daouda, sauvée du bûcher par Phileas Fogg dans *Le Tour du monde en 80 jours* – et qui épousera le héros voyageur pressé – elle est « blanche comme une Européenne⁵ » et déploie de parfaites éducation et connaissance de la langue anglaise. Cet estompage des traits physiques non européens est particulièrement flagrant dans *Le Village aérien* ; le petit Africain Llanga se voit doté d'une morphologie pour le moins inhabituelle : « Ainsi que cela se voit chez certaines tribus, il avait le teint presque clair, la chevelure blonde et non la laine crépue des noirs, le nez aquilin et non écrasé, les lèvres fines et non lippues⁶. » Ces portraits semblent manifester chez Verne, une posture particulière de l'intégration de l'Autre dans le groupe des héros positifs : elle ne peut devenir l'épouse, il ne peut devenir l'enfant⁷ du ou des héros, que par la ressemblance physique, le gommage de tout contraste. Certains portraits de personnages de premier plan ne doivent pas, semble-t-il, contredire une lecture spéculaire de la part du lectorat de destination. Ainsi, le riche Chinois Kin-fo (*Les Tribulations d'un Chinois en Chine*) est-il

plutôt blanc que jaune, [...], les yeux disposés suivant l'horizontale et se relevant à peine vers les tempes, le nez droit, la face non aplatie, il eût été remarqué même auprès des plus beaux spécimens des populations de l'Occident⁸.

Le portrait de la charmante Lé-ou, la fiancée de Kin-fo, dénonce un tarissement de l'inspiration du portraitiste Verne : « Jolie, même pour des yeux européens, blanche et non jaune, elle avait de doux yeux se relevant à peine vers les tempes⁹ ». L'assimilation, même temporaire, au groupe des héros blancs peut être facilitée par le métissage, tel Mokoum, le guide des scientifiques dans *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, dont le portrait fait signe à l'imaginaire de Fenimore Cooper :

¹ Jules VERNE, *L'Invasion de la mer*, op. cit., p. 17 (1).

² *Ibid.*, p. 49 (3).

³ Paul PANDOLFI, *Jules Verne au Sahara*, op. cit., pp. 20-21 note 1.

⁴ Jules VERNE, *César Cascabel*, op. cit., p. 129 (I, 10).

⁵ *Id.*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 70 (12).

⁶ *Id.*, *Le Village aérien*, op. cit., p. 7 (1).

⁷ Llanga est adopté, au moins dans les faits, par Max Huber et John Cort à la fin du roman.

⁸ *Id.*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, op. cit., p.12 (2).

⁹ *Ibid.*, p. 43 (5).

La netteté, l'aisance et la liberté de ses mouvements dénotaient un individu énergique, une sorte de personnage coulé dans le moule du célèbre Bas-de-cuir, le héros des prairies canadiennes [...]. Le bushman n'était plus un sauvage, comme ses congénères, les anciens Saquas, né d'un père anglais et d'une mère hottentote, ce métis, à fréquenter les étrangers, avait plus gagné que perdu, et il parlait couramment la langue paternelle¹.

Le personnage du cavalier patagon Thalcave, dans *Les enfants du capitaine Grant*, est surdéterminé : il apparaît, après un épisode à la tonalité mythique où il tue le monstre, un condor géant qui emportait Robert Grant dans ses serres,

d'une stature très élevée, [...], immobile sur un des premiers échelons de la montagne. [...] La figure de ce Patagon était superbe et dénotait une réelle intelligence, malgré le bariolage qui la décorait. Il attendait dans une pose pleine de dignité.²



Fig. 24 : *Les Enfants du capitaine Grant*

Ce personnage hiératique (Fig. 24) va devenir non seulement le guide de l'expédition mais une figure allégorique des plaines de la Patagonie. Son accession au statut d'*ami* des héros sera symbolisée par le don du portrait de Lady Glenarvan par le chef de l'expédition³. Il est devenu membre d'une famille. Mais il ne suit pas les héros dans leur recherche du capitaine Grant et reste seul sur le rivage, comme s'il pressentait que leurs deux mondes sont inconciliables.

¹ *Id.*, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, op. cit., pp. 2-3 (1).

² *Id.*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, op. cit., p. 94 (I, 15).

³ Cf. *supra* : IV, 1, 4, *Appropriation de l'image et vie du portrait*

Motif de l'animalité

Mais nombreux sont les exemples, chez Verne, de peuples dont les individus se voient affectés de portraits dépréciatifs, appuyés fréquemment sur le motif de l'animalité. Les explorateurs du *Village aérien* trouvent un enfant, dont le type ne s'apparente à aucun peuple mais qui

se réclamait plus de l'homme que du singe par sa conformation générale, et très probablement aussi par son organisation interne. [...]... un être absolument nouveau qu'aucun anthropologiste n'avait jamais observé, et qui, en somme, paraissait tenir le milieu entre l'humanité et l'animalité¹ !

En fait, les représentants de ce *chaînon manquant* emploient le feu et un langage articulé et ont choisi comme souverain, Sa Majesté Msélo-Tala-Tala, le médecin allemand Johausen qui, devenu fou, s'éloigne alors de l'humanité. L'assimilation à l'animal n'est pas le « privilège » des peuples des contrées tropicales ; les Anglais du *Pays des fourrures* visitent un village esquimau :

« Quels sont ces nomades ? demanda Jasper Hobson.
– Ce sont des hommes ou des morses, répondit le sergent Long. Pas de milieu ! »
– On aurait bien étonné le brave sergent en lui apprenant que certains naturalistes ont précisément admis ce « milieu » que lui, Long, ne reconnaissait pas. Et, en effet, quelques savants ont plus ou moins plaisamment regardé les esquimaux comme une espèce intermédiaire entre l'homme et le veau marin². »

Il faut dire que cette référence ce genre de sources « scientifiques », même exprimée « plaisamment » est pour le moins douteuse dans un roman destiné à la jeunesse.

L'*animalité* de l'Autre se nourrit du motif simiesque et donne lieu à une confrontation des valeurs chez les personnages, dans *Les Enfants du capitaine Grant*, lorsque Glenarvan et ses compagnons rencontrent un campement aborigène. L'épisode intervient après la condamnation de la colonisation britannique en Australie. C'est d'emblée le regard de l'aventurier blanc qui se révèle alors sous le discours du narrateur. Les voyageurs viennent d'apercevoir une silhouette dans un arbre :

« Ah çà ! qu'est-ce que ce singe-là ? demanda le major.
– Ce singe-là, répondit Paganel, c'est un Australien pur sang ! » [...] Quel triste spectacle ! [...] Ces êtres, dégradés par la misère, étaient repoussants [...]. Rien d'horrible comme leur figure monstrueuse, leur bouche énorme, leur nez épaté et écrasé sur les joues, leur mâchoire inférieure proéminente, armée de dents blanches, mais proclives [...] Jamais créatures humaines n'avaient présenté à ce point le type d'animalité³.

Surgit alors à nouveau l'injure archétypale, fruit du regard de l'européen moyen qu'est le major Mac Nabb, personnage par ailleurs positif : « ce sont des singes [...] Tout au plus des

¹ Jules VERNE, *Le Village aérien*, op. cit., p. 158 (11).

² *Id.*, *Le Pays des fourrures*, op. cit., p. 195 (I, 19).

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., pp. 319-320 (II, 16).

êtres intermédiaires entre l'homme et l'orang-outan¹ ». Verne fait alors référence aux écrits d'un voyageur du début du XIX^e siècle (nous soulignons) :

Aussi *n'est-ce pas sans raison* que M. de Rienzi proposa de classer ces malheureux dans une race à part qu'il nommait les "pithécomorphes", c'est-à-dire hommes à forme de singes².

La référence « scientifique » – l'anthropologie avait des fondements fragiles à l'époque – aurait pu ponctuer l'épisode, comme en de nombreux autres passages d'un imaginaire à visée scientifique et didactique, mais, ce qui structure fortement cet imaginaire c'est aussi – et surtout – l'expression antithétique d'une *morale*, portée à ce moment par l'épouse du chef de l'expédition, Helena Glenarvan ; elle permet au discours du narrateur – mais pas à celui de Mac Nabb – de ne pas être entièrement entaché d'un Mal, le mépris de race, qui avait justifié, en ce XIX^e siècle, tous les abus, des massacres à l'esclavage :

« Mac Nabb, [...], donneriez-vous donc raison à ceux qui les chassent comme des bêtes sauvages ? Ces pauvres êtres sont des hommes. » [...] Lady Helena avait plus raison que Mac Nabb, en tenant pour des êtres doués d'une âme ces indigènes placés au dernier degré de l'échelle humaine. Entre la brute et l'Australien existe l'infranchissable abîme qui sépare les genres. Pascal a justement dit que l'homme n'est brute nulle part³.

Le discours de Lady Helena, comme en d'autres endroits du roman, manifeste ici, relayé par celui du narrateur, l'importance d'un regard d'où le spirituel n'est jamais absent et qui s'éloigne d'un discours « scientifique » pour le moins approximatif. Pour Lady Helena, l'aborigène est homme et, implicitement, peut évoluer, ce qui justifie la colonisation – mais non ses excès « britanniques », bien sûr. Une position qui repose, à cette époque, selon Claude-Olivier Doron, sur une vision de l'autre « sauvage » mais humain :

L'un des arguments fondamentaux consistera non pas à dire : c'est parce que tel peuple, telle race est hors de l'humanité qu'on peut les dominer, mais au contraire, c'est parce que c'est un représentant de l'humanité, parce que c'est un homme mais altéré : dévié, retardé, non achevé, etc., qu'on peut (qu'on doit) le dominer. [Il souligne que nombre de discours légitimaient cette domination] au nom du fait, précisément que [les races] étaient altérables, modifiables et devaient être corrigées ; que les races inférieures devaient être élevées, régénérées, éduquées, etc⁴.

C'est bien ce concept de « race » qui articule l'argumentation émanant des romans de Verne, une altérité, une « infériorité » qui signalerait les peuples africains, mélanésiens, aborigènes, etc. Sans qu'il l'énonce explicitement dans son œuvre, ces rencontres romanesques avec l'Autre dessinent la nécessité, le « devoir » d'élévation, d'éducation, qui incombe à l'homme blanc et donc le caractère inévitable d'une colonisation. Lady Helena et Mary Grant, de manière allégorique, figurent une réponse à cette nécessité

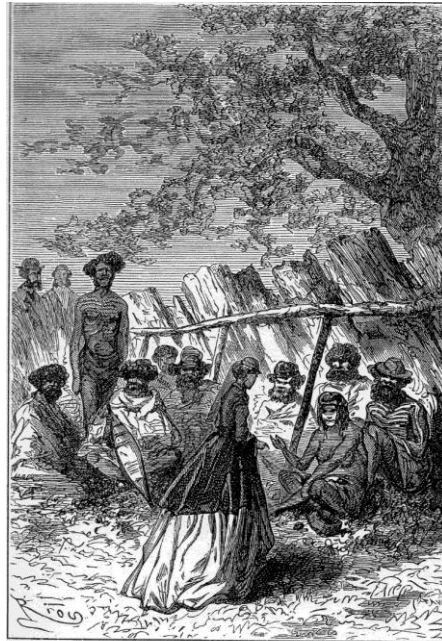
¹ *Ibid.*, p. 320.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Claude-Olivier DORON, *L'Homme altéré, Races et dégénérescence (XVII^e - XIX^e siècles)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016, p. 27.

Ces deux charitables femmes avaient quitté le chariot ; elles tendaient une main caressante à ces misérables créatures ; elles leur offraient des aliments que ces sauvages avalaient avec une répugnante glotonnerie. Les indigènes devaient d'autant mieux prendre Lady Helena pour une divinité, que, suivant leur religion, les Blancs sont d'anciens Noirs, blanchis après leur mort¹. (Fig. 25)



Il y avait là une trentaine d'hommes. (Page 319.)

Fig. 25 : Les Enfants du capitaine Grant

Une nuance messianique complète donc ce tableau édifiant et cela évoque les paroles du missionnaire arraché mourant aux tortures infligées par une tribu africaine dans *Cinq Semaines en ballon* : « Ce sont des âmes à racheter, [...], des frères ignorants et barbares, que la religion seule peut instruire et civiliser². » Des âmes « à racheter », dit le missionnaire ; fait-il ici allusion à la malédiction de Cham par Noé³ ? La découverte de l'Afrique à laquelle nous convie ce roman inaugure l'imposante production de Jules Verne et le lecteur y rencontre régulièrement de nouveaux héros. La figure vernienne de l'homme noir, en Afrique, et hors de ce continent, mérite un questionnement particulier, tant par son incarnation contrastée de l'altérité chez l'auteur que par sa présence centrale dans la dénonciation de l'esclavage.

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 320 (II, 16).

² *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p. 129 (22).

³ BIBLE de Jérusalem, op. cit., 9, 18-27.

7. *Représentation polyphonique du Noir africain*

Nous interrogeons ici les romans mettant en scène des personnages de Noirs en Afrique et, hors d'Afrique, d'origine africaine plus ou moins lointaine. Les intrigues de huit romans de Verne se situent en Afrique sub-saharienne, totalement ou en partie, et seize titres font apparaître des Noirs hors d'Afrique.

Le continent de la barbarie ?

Le sauvetage du missionnaire français dans *Cinq Semaines en ballon* n'est pas le seul passage où le roman présente les Africains comme des barbares cruels ; au cours du survol du ballon, est évoqué le supplice du Français Maizan en 1845¹ ; les tribus des rivages du Nil « se montraient agitées, hostiles, elles semblaient plus près de la colère que de l'adoration² » ; le motif de l'anthropophagie est évidemment convoqué, non sans qu'il fournisse prétexte à des plaisanteries :

Il montrait un sycamore gigantesque dont le tronc disparaissait en entier sous un amas d'ossements humains. Les fleurs dont parlait Joe étaient des têtes fraîchement coupées, suspendues à des poignards fixés dans l'écorce.

« L'arbre de guerre des cannibales ! dit le docteur. Les Indiens enlèvent la peau du crâne, les Africains la tête entière.

— Affaire de mode. » dit Joe³.

Le chapitre XX s'achève sur le spectacle sanglant d'un affrontement entre deux tribus ; mais ces scènes et ces tableaux, qui s'inscrivent dans une logique narrative du roman d'aventures, destinée à surprendre et impressionner, s'accompagnent souvent, de la part des personnages, de commentaires en contrepoint qui ne limitent pas la barbarie ou la violence à des contrées ou des peuples sauvages ou arriérés, mais à l'ensemble de l'espèce humaine ; ainsi, à propos de la surprise des africains à la vue du ballon :

Les paysans de France, à la première apparition des ballons, ont tiré dessus, les prenant pour des monstres aériens ; il est donc permis à un nègre du Soudan d'ouvrir de grands yeux⁴.

Ou bien, à la vue des monceaux de

cadavres à demi dévorés [...], laissés en pâture aux hyènes et aux chacals.

« Ce sont sans doute les corps des criminels, ainsi que cela se pratique dans l'Abyssinie, on les expose aux bêtes féroces, qui achèvent de les dévorer à leur aise, après les avoir étranglés d'un coup de dent.

— Ce n'est pas beaucoup plus cruel que la potence, dit l'Écossais. C'est plus sale, voilà tout⁵.

¹ Jules VERNE, *Cinq Semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 60 (12).

² *Ibid.*, p. 104 (18).

³ *Ibid.*, p. 114 (20).

⁴ *Ibid.*, p. 113 (20).

⁵ *Ibid.*, p. 115 (20).

La scène de bataille entre les deux tribus est placée sous une perspective universelle :

- Ce sont de vilains bonshommes ! dit Joe. Après cela, s'ils avaient un uniforme, ils seraient comme tous les guerriers du monde.
- J'ai une furieuse envie d'intervenir dans le combat, reprit le chasseur en brandissant sa carabine.
- Non pas, répondit vivement le docteur ! non pas ! mêlons-nous de ce qui nous regarde ! Sais-tu qui a tort ou raison pour jouer le rôle de la Providence¹ ?

Cette réflexion s'apparente à une remise en cause de la politique interventionniste que les grandes puissances allaient développer, sous couvert de justice, au cours du XIX^e siècle. Cependant, comme pour les aborigènes d'Australie, l'animalité, la ressemblance simiesque, sont malheureusement des motifs récurrents dans ce roman : au chapitre 14, une troupe de cynocéphales est confondue avec des humains, et, chapitre 21, l'inverse se produit. Le qualificatif méprisant est repris dans *Un Capitaine de quinze ans* : « On eût dit une troupe de singes suivant un gigantesque quadrumane² » dit le narrateur des villageois de Kazonndé suivant le faux sorcier Hercule. Là encore, l'assimilation à l'animal va de pair avec les scènes de massacres collectifs, comme lors des funérailles du roi Moini Loungga :

Sur un signal de la reine, la quatrième épouse, celle qui était placée au pied du roi, fut égorgée par l'exécuteur de Kazonndé, et son sang coula dans la fosse. Ce fut le commencement d'une épouvantable scène de boucherie. Cinquante esclaves tombèrent sous le couteau des égorgeurs. Le lit de la rivière roula des flots de sang³.

Le questionnement sur le champ géographique et culturel de la notion de barbarie, qui apparaissait, même en pointillé, dans *Cinq Semaines en ballon* (1863) n'est plus visible quinze ans plus tard, et « l'altération » d'une partie de l'humanité est réaffirmée :

La plume se refuserait à peindre de tels tableaux, si le souci de la vérité n'imposait pas le devoir de les décrire dans leur réalité abominable. L'homme en est encore là dans ces tristes pays. Il n'est plus permis de l'ignorer⁴.

Cette écriture vernienne de l'altérité africaine n'est pas une exception et le roman du capitaine Danrit, pseudonyme d'Émile Driant (1855-1916), *L'Invasion noire* (1894), s'ouvre sur le massacre d'une expédition italienne et les têtes coupées ne sont pas épargnées aux lecteurs⁵. Mais les « flots de sang », les scènes horribles, ne peuvent suffire à tisser la trame des aventures africaines et l'horreur fait régulièrement place à la dérision. La narration transforme

¹ *Ibid.*, p. 117 (20).

² Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 345 (II, 16).

³ *Ibid.*, p. 310 (II, 12).

⁴ *Ibid.* Olivier Dumas souligne la vérité historique de telles scènes en citant le récit du lieutenant Cameron, *A travers l'Afrique de Zanzibar à Benguela*. (*La Race noire dans l'œuvre de Jules Verne* dans François RAYMOND & Simone VIERNE (dir.), *Colloque de Cerisy. Jules Verne et les sciences humaines*, Paris, Union Générale d'éditions, 1979, pp. 264-276.)

⁵ La décapitation est un motif obsessionnel de l'imaginaire dumasien.

alors les chefs ou monarques africains en personnages de théâtre, affublés de costumes destinés à signaler leur rang. Le roi de Kazondé, Moini Loungga :

Qu'on se figure un vieux singe arrivé au terme de l'extrême vieillesse. Sur sa tête, une sorte de tiare, ornée de griffes de léopard teintes en rouge, et agrémentée de touffes de poils blanchâtres ; [...]. À sa ceinture pendaient deux jupes en cuir de coudou, brodées de perles, [...]. Aux chevilles, aux poignets, aux bras de Sa Majesté s'enroulaient des bracelets de cuivre, incrustés de sofis, et ses pieds étaient chaussés d'une paire de bottes de domestique¹.

Le roi Tonaïa, dans *L'Étoile du sud*, outre « une sorte de diadème de dents de sanglier » porte « une tunique rouge, sans manches, et [...] un tablier de même couleur, richement brodé en perles de verre² », et celui de Loango, « affublé d'un vieil uniforme ridicule, ne rappelle que de très loin le préfet d'Ille-et-Vilaine³. » Le Noir, sur le continent africain, est donc l'objet chez Verne d'une écriture généralement dépréciative : captifs massacrés, guerres féroces, cannibalisme, assimilation à l'animal – souvent au singe –, despotes cruels. Même le jeune neveu de Maître Antifer, Juhel, qui se distingue par ailleurs par sa tempérance et sa raison, affirme que les Africains du Loango

sont de médiocre intelligence, sans doute, comme tous les Congolais, mais ils en ont assez pour piller, voler, massacrer les fous qui s'aventurent sur cette abominable région⁴...

Comme si la férocité ne suffisait pas dans ce portrait dévalorisant, le narrateur nous peint le compagnon d'Antifer, le gabarier malouin Gildas Trégomain, en proie au dépaysement ; le style indirect libre permet difficilement ici de distinguer l'opinion du personnage :

les Malouins ne sont pas polygames, comme ces paresseux de Congolais qui laissent tous les gros ouvrages à leurs femmes et se couchent lorsque celles-ci sont malades⁵.

Ces remarques sont d'autant plus déplorables qu'elles ont pu façonner une vision de l'Afrique chez des générations de jeunes lecteurs qui ne disposaient pas, à l'époque d'une profusion de sources d'information. Pierre Macherey, dans sa lecture de *Cinq Semaines en ballon*, explique que

l'Afrique qu'ils projettent de découvrir au cours de leur expédition exerce sur eux une fascination mêlée d'appréhension et empreinte d'une certaine dose de dégoût : elle représente à leurs yeux la quintessence de ce qu'on peut appeler le monde d'en bas, où se déploient dans un infernal désordre des formes de vie à tous égards sauvages, affectées d'impureté, et comme telles injustifiables. Vue du ciel, l'Afrique se dévoile, vautrée à l'extrémité inférieure de l'échelle des êtres, plongée dans son absolue noirceur⁶.

Selon Macherey, le roman assigne aux « nations civilisées » une mission civilisatrice, donc dominatrice :

¹ *Ibid.*, p. 294 (II, 11).

² *Id.*, *L'Étoile du sud*, *op. cit.*, p. 196 (19).

³ *Id.*, *Mirifiques Aventures de maître Antifer*, *op. cit.*, p.240 (I, 8).

⁴ *Ibid.*, p. 239 (I, 8).

⁵ *Ibid.*, p. 240 (I, 8).

⁶ Pierre MACHEREY, *En lisant Jules Verne*, *op. cit.*, p. 81.

Lu sous cet angle, le roman de Jules Verne porte la marque de l'idéologie coloniale : l'éthique de la spatialité qu'il développe comporte [...] une dimension politique indéniable¹.

Ferguson se prend ainsi à imaginer pour le continent un avenir colonial idéal :

Et sait-on, [...], si quelque jour cette contrée ne deviendra pas le centre de la civilisation ? Les peuples de l'avenir s'y porteront peut-être, quand les régions de l'Europe se seront épuisées à nourrir leurs habitants².

Mais cette vision de Verne d'un avenir de l'Afrique à l'aune d'une domination coloniale n'est pas absolue et, dans le même roman, il laisse affleurer une certaine forme de doute sur la « sauvagerie » des Africains, par la voix de Dick Kennedy :

Quand, au bout du compte, les peuplades de l'Afrique seraient civilisées, en seraient-elles plus heureuses ?... Était-on certain, d'ailleurs, que la civilisation ne fût pas plutôt là qu'en Europe³ ?

Le capitaine Nemo lui fera d'ailleurs écho, à bord du Nautilus, alors qu'Aronnax l'avertit de l'arrivée d'une tribu belliqueuse :

- Des sauvages ! répondit le capitaine Nemo d'un ton ironique. Et vous vous étonnez, monsieur le professeur, qu'ayant mis le pied sur une des terres de ce globe, vous y trouviez des sauvages ? Des sauvages, où n'y en a-t-il pas ? Et d'ailleurs, sont-ils pires que les autres, ceux que vous appelez des sauvages ?
- Mais, capitaine...
- Pour mon compte, monsieur, j'en ai rencontré partout⁴.

L'assimilation de la violence cruelle et de la barbarie à l'appartenance à une zone géographique, un peuple, ou une couleur de peau, était déjà niée par Montaigne, qui parlait ainsi des indigènes du Brésil : « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie⁵. » Il n'en reste pas moins que la vision de l'homme africain par Jules Verne, relève d'un racisme évident ; même si, selon Marc Soriano, il convient de « le situer en son temps⁶ », c'est, comme le souligne Jean Chesneaux, « un aspect entièrement négatif de sa pensée politique⁷ ».

Le Noir hors d'Afrique : un type de domestique

Mais le regard de l'écrivain sur le Noir se dépouille du motif de la barbarie dès lors que ce dernier n'est plus un individu évoluant dans un espace géographique et social africain, mais un personnage, pour reprendre les termes de Claude-Olivier Doron, « modifié », « corrigé » et ce, au contact de l'homme blanc. Le lecteur, hors du continent africain, croise de nombreux

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Jules VERNE, *Cinq Semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 85 (16).

³ *Ibid.*, p. 22 (5).

⁴ *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 216 (I, 22)

⁵ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, *op. cit.*, Tome 1, chapitre XXI, p. 309.

⁶ Marc SORIANO, Jules Verne, *op. cit.*, p.135.

⁷ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 102.

Noirs d'origine africaine, et tous occupent une position subalterne ; cuisinier, comme Jynxtrop dans *Le Chancellor*, ou « monsieur Parazard », Français d'origine, dans *La Maison à vapeur*. Nab (*L'Île mystérieuse*) et Moko (*Deux Ans de vacances*) sont respectivement, au début des récits, serviteur de Cyrus Smith et mousse sur le Sloughi qui fera naufrage sur la côte de l'île Chairman ; les deux s'occuperont, sans que cela fasse débat, de la cuisine (Fig. 25 & 26).

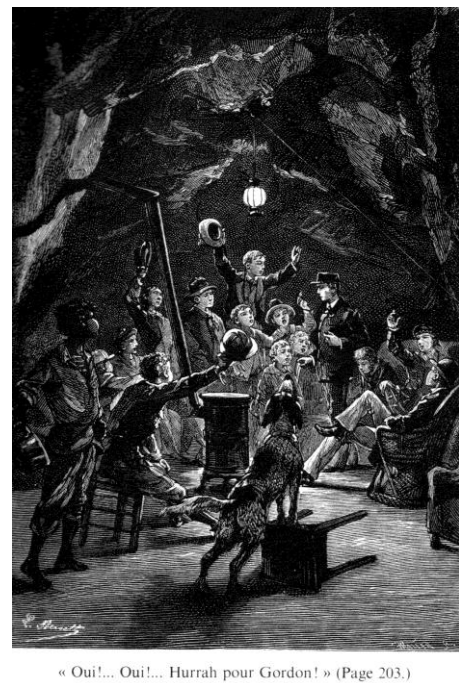


Fig. 25 (*L'Île mystérieuse*) & 26 (*Deux Ans de vacances*)

Sur les deux illustrations, Nab et Moko sont inséparables de leurs casseroles...

Tous deux sont souriants et dévoués, comme Tommy, le domestique de Max Réal, un des concurrents du *Testament d'un excentrique*. Le traitement littéraire caricatural de deux autres personnages évoque celui du Noir dans un cadre africain : Carèfinotu, ou plutôt Jup Brass, domestique de William Kolderup, jouera dans la mise en scène d'une robinsonnade imaginée à l'insu de son neveu Godfrey, le rôle d'un Vendredi (*L'École des Robinsons*) ; le faux sauvage, notamment, allait remonter la nuit un ressort qui animait les lions et tigres empaillés destinés à faire croire au jeune homme qu'il était un véritable Robinson. Le personnage de Frycollin (*Robur-le-conquérant*), est destiné à créer l'effet comique dans un roman qui en propose très peu ; le portrait, absolument négatif, crée plutôt le malaise et n'entre pas en harmonie avec ceux des Noirs libres, compagnons de Dick Sand dans *Un Capitaine de*

quinze ans. Frycollin est enlevé sur l'*Albatros* par Robur, en même temps que Phil Evans et Uncle Prudent, son maître :

C'est que le valet Frycollin était un parfait poltron.
Un vrai nègre de la Caroline du Sud, avec une tête bêtassee sur un corps de gringalet. Tout juste âgé de vingt et un ans, c'est dire qu'il n'avait jamais été esclave, pas même de naissance, mais qu'il n'en valait guère mieux. Grimacier, gourmand, paresseux et surtout d'une poltronnerie superbe¹.

Pas de Noir barbare mais une pauvre réécriture du valet de comédie auquel on dispense force coups de bâton ; le traitement le plus humiliant étant celui que lui inflige Robur : traîné à la remorque de l'*Albatros*, suspendu dans une baille, à l'extrémité d'un câble. Un comportement que le lecteur n'attendrait pas de Nemo. Le Mal du mépris de race sourd régulièrement chez Verne, troublant la pureté de ses principes humanistes. Les deux cuisiniers, Nab et Moko, n'y échappent pas ; le premier, affranchi par Cyrus Smith, auquel il est « dévoué à la vie, à la mort² » malgré son statut de cuisinier, participe à la colonisation de l'île *Lincoln* à égalité avec les Blancs nordistes contempteurs de l'esclavagisme sudiste. L'orang-outan Jup, capturé et domestiqué est dressé par Nab et assure les fonctions d'aide-cuisinier :

« Avec ce brave Jup, jamais de récrimination, répétait souvent Pencroff, jamais de réponse inconvenante ! Quel domestique, Nab, quel domestique !
– Mon élève, répondait Nab, et bientôt mon égal !
– Ton supérieur, ripostait en riant le marin, car enfin toi, Nab, tu parles, et lui ne parle pas³ ! »

On voit que le motif simiesque, même à l'occasion d'un échange de plaisanteries, ne disparaît jamais totalement. Moko, en qualité de mousse, aidé du Français Briant, facilite l'échouage du *Sloughi* qui transporte les élèves de la pension Chairman ; il est pourtant relégué aux fonctions de cuisinier. La subordination dans laquelle l'enferment les autres enfants – et le narrateur – est particulièrement visible lors de l'élection du chef de la petite colonie, par ses quatorze membres, « Moko, en sa qualité de noir, ne pouvant prétendre et ne prétendant point à exercer le mandat d'électeur⁴ ». Dans le même roman le racisme rejoint la Francophobie chez le personnage du jeune Britannique Doniphan :

Nous avons déjà eu un Américain pour chef de la colonie !... Maintenant, c'est un Français qui nous commande !... Il ne manque plus, vraiment, que de nommer Moko⁵...

Le narrateur reste mutique lors de ces deux épisodes.

¹ Jules VERNE, *Robur-le-conquérant*, op. cit., p. 44 (4).

² *Id.*, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 10 (I, 2).

³ *Ibid.*, p. 250 (II, 9).

⁴ *Id.*, *Deux Ans de vacances*, op. cit., p. 317 (18).

⁵ *Ibid.*, p. 342 (20).

L'évolution du jeune Cafre Matakite, engagé par Cyprien Méré, dans *Épou* devenir son assistant plaide pour une forme de colonisation qui prodiguerait culture et civilisation ; l'animalité est absente dans ce roman, au contraire,

non seulement Matakite se trouvait être un brave garçon, mais c'était aussi un esprit intelligent, doué d'une mémoire vraiment exceptionnelle. En moins de deux heures, il avait appris plus de cent mots et il les prononçait assez correctement¹.

Matakite ambitionne, avec son salaire, de rentrer à son kraal puis devenir « un grand chef » ; Cyprien Méré formule alors l'alternative à la « mission civilisatrice de la colonisation » :

Fallait-il donc [...], élargir l'horizon de ce pauvre sauvage, [...] ? Ou ne valait-il pas mieux lui laisser son ignorance naïve, afin qu'il s'en allât achever en paix, dans son kraal, la vie qu'il enviait² ?

Cyprien Méré choisira la voie de l'éducation.

Hercule : l'accès au statut d'« ami »

Le Patagon Thalcave figurait une image extrêmement positive de l'Autre sauvage ; la stature du Noir Hercule, dans *Un Capitaine de quinze ans*, propose, après tous ces portraits dépréciatifs de Noirs barbares ou domestiqués, une construction littéraire surdéterminée du Noir. Hercule et ses compagnons, le vieux Tom, ancien esclave affranchi, Austin, Bat, Actéon, nés libres comme lui, proclament leur revendication d'égalité : « Nous sommes des sujets de l'État de Pennsylvanie, et citoyens de la libre Amérique³ ! » Même s'ils ont exercé des travaux manuels en Australie, leur liberté s'appuie sur leur éducation :

On pouvait aisément reconnaître en eux de magnifiques échantillons de cette forte race, auxquels une éducation libérale, puisée aux nombreuses écoles du Nord-Amérique, avait déjà imprimé son cachet⁴.

La narration va privilégier le personnage d'Hercule, dont le nom désigne effectivement un colosse. Il sera un adjuvant déterminant dans la délivrance de Dick Sand et ses compagnons, en se déguisant en sorcier et trompant ainsi les villageois de Kazonndé. Malgré sa couleur de peau, le lecteur est loin de l'associer à ces derniers ni, bien sûr, aux tribus anthropophages dont les fugitifs doivent traverser le territoire au cours de leur fuite. La conclusion du récit lui attribue un qualificatif dont Thalcave avait bénéficié de la bouche de lord Glenarvan (nous soulignons) : « Que dire maintenant de Dick Sand et d'Hercule ? L'un devint le fils, l'autre l'*ami* de la

¹ *Id.*, *L'Étoile du Sud*, *op. cit.*, p. 62 (6).

² *Ibid.*, p. 63 (6).

³ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 29 (I, 4).

⁴ *Ibid.*, p. 30 (I, 4).

maison¹. » Hercule, ici, est la construction littéraire inversée d'une majorité de personnages noirs en Afrique et hors du continent. Il accède donc au statut romanesque de héros, comme d'ailleurs la vieille Nan, domestique de Mrs Weldon, qui meurt d'épuisement pendant la marche de la colonne d'esclaves. Dans ce roman, le Mal est clairement désigné : ce sont, beaucoup plus que les tribus africaines, les Blancs trafiquants, Negoro et Harris. En effet, si le regard raciste entache trop souvent l'imaginaire de Jules Verne, l'auteur s'honore par sa condamnation sans concession de l'esclavage.

8. *De la traite à l'affranchissement*

L'esclavage a laissé ses marques sur une variété de théâtres d'aventures fréquentés par les personnages de Jules Verne ; les diverses étapes historiques de cette pratique sont présentes. Le thème de l'asservissement est présent tout au long de la production romanesque de l'auteur et des événements historiques tels que la guerre de Sécession, l'abolition de l'esclavage par le Royaume-Uni, en 1838 et la France dix ans plus tard, abolition précédée de l'interdiction de la traite, ont ponctué ses années de jeunesse et celles du début de sa carrière littéraire. Ses positions anti-esclavagistes sont-elles, en partie, une forme de rejet du passé négrier de sa ville natale, Nantes ?

La traite

La traite est évoquée systématiquement dans les romans « africains » de Verne, le premier titre des *Voyages extraordinaires*, avant que le ballon *Victoria* ne prenne son envol de la surface de l'île de Zanzibar, présente l'île comme

le grand marché d'esclaves. Là vient se concentrer tout ce butin conquis dans les batailles que les chefs de l'intérieur se livrent incessamment. Ce trafic s'étend aussi sur toute la côte orientale, et jusque sur les latitudes du Nil, et M. G. Lejean y a vu faire ouvertement la traite sous pavillon français².

Même type d'informations sur l'Afrique centrale, la région du Zambèze :

Ces environs du Ngami étaient fréquemment visités autrefois par des marchands d'ivoire ou d'ébène. L'ivoire, ce sont les éléphants et les rhinocéros³ qui le fournissent. L'ébène, c'est cette

¹ *Ibid.*, p. 376 (II, 20).

² *Id.*, *Cinq Semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 47 (11).

³ Les références scientifiques de Verne sur ce sujet sont erronées ou insuffisantes : la corne de rhinocéros est composée de kératine, des poils agglomérés.

chair humaine, cette chair vivante dont trafiquent les courtiers de l'esclavage. Tout le pays du Zambèze est encore infecté de misérables étrangers qui font la traite des noirs¹.

L'espace méditerranéen figure également parmi les zones de traite, le capitaine maltais Yarhud, qui nous est présenté au début de *Kériban-le-têtu*,

à son commerce de contrebande [...] joignait un autre commerce encore moins avouable d'esclaves noirs venus du Soudan, de l'Éthiopie ou de l'Égypte, et de Circassiennes ou de Géorgiennes².

Le narrateur précise que, sur ce marché « le gouvernement [turc] ferme trop volontiers les yeux³. » Sous des latitudes à peine plus basses, en mer Égée, c'est grâce à la complicité des Turcs que, dans *L'Archipel en feu*, s'organise un marché aux esclaves dans l'île de Scarpanto, sous domination Ottomane. Ce marché aux enchères concerne

une centaine de prisonniers, hommes, femmes, enfants, solde des dernières razzias faites dans le Péloponnèse. Entassés pêle-mêle au milieu d'une cour sans ombre, sous un soleil encore ardent, leurs vêtements en lambeaux, leur attitude désolée, leur physionomie de désespérés, disaient ce qu'ils avaient souffert⁴.

C'est grâce à cette vente qu'Henry d'Albaret, officier français du corps expéditionnaire de soutien à la lutte de libération grecque, délivre celle qu'il aime, Hadjine, la fille du banquier Elizundo, convoitée également par Starkos. Le thème de l'esclavage reste néanmoins secondaire dans ce roman où se tressent également ceux de la lutte pour l'indépendance de la Grèce, de l'amour, et surtout de la trahison, celle de Nicolas Starkos envers son pays et la figure de son père ; la malédiction du traître étant proférée par sa propre mère, Andronika. L'esclavage est donc un composant – à valeur historique – de la construction du méchant, un stigmat qui le marque du signe définitif du Mal. L'incipit de la *Jangada* présente Torrès comme un « capitaine des bois », ce qualificatif aux connotations chevaleresques désigne en fait un agent employé à la recherche des nègres « marrons ».

Deux autres romans, sans composer un diptyque dans le travail de production et de publication⁵, sont liés par l'argumentation essentielle de leur narration : condamnation de la traite négrière au fil du parcours initiatique de Dick Sand et défense de la lutte des abolitionnistes de Floride contre le résultat de cette traite : l'esclavage dans les plantations du sud des États-Unis. Rappelons que Dick Sand et ses compagnons font naufrage sur la côte occidentale d'Afrique qu'ils prennent pour celle de l'Amérique du sud en raison de la trahison du Portugais Negoro. Le complice de ce dernier, l'Américain Harris, les fourvoie à son tour et

¹ *Id.*, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, *op. cit.*, pp. 202-203 (19).

² *Id.*, *Kériban-le-têtu*, *op. cit.*, p. 20 (2).

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, *L'Archipel en feu*, *op. cit.*, p. 474 (12).

⁵ *Un Capitaine de quinze ans* a été publié en 1878 et *Nord contre Sud* en 1887, mais l'action du premier prend place en 1873 et le second relate des événements survenus en 1862.

ils sont finalement capturés par des trafiquants d'esclaves. Le chemin emprunté par la colonne de captifs à laquelle ils sont intégrés est jalonné de visions horribles :

Huit jours après le départ de la Coanza, une vingtaine [de captifs] étaient [...] encore tombés sur la route, à la merci des fauves, qui rôdaient en arrière du convoi. Lions, panthères et léopards attendaient les victimes qui ne pouvaient leur manquer¹.

Dick Sand note dans son journal :

Depuis hier, une mère porte dans ses bras son petit enfant mort de faim !... elle ne veut pas s'en séparer !...

Notre route se jonche de cadavres. La petite vérole sévit avec une nouvelle violence.

Nous venons de passer près d'un arbre... A cet arbre, des esclaves étaient attachés par le cou.

On les y avait laissés mourir de faim².

Les infortunes de Dick Sand conduisent Verne à prononcer, en une dizaine de pages, un vigoureux plaidoyer, appuyé par des données historiques, contre la traite encore active en Afrique :

La traite ! Personne n'ignore la signification de ce mot qui n'aurait jamais dû trouver place dans le langage humain. Ce trafic abominable, longtemps pratiqué au profit des nations européennes qui possédaient des colonies d'outre-mer, a été interdit depuis bien des années déjà. Cependant, il s'opère toujours sur une vaste échelle, et principalement dans l'Afrique centrale. En plein XIX^e siècle, la signature de quelques États qui se disent chrétiens, manque encore à l'acte d'abolition de l'esclavage³.

Le versant éducatif de l'imaginaire romanesque se renforce donc de principes politiques et humanistes, le discours s'appuyant sur une réalité historique :

On n'estime pas à moins de quatre-vingt mille le nombre des esclaves qui arrivent au littoral, et ce nombre, paraît-il, ne représente que le dixième des indigènes massacrés. Après ces boucheries épouvantables, les champs dévastés sont déserts, les bourgades incendiées sont vides d'habitants⁴.

Ces pertes énormes ne sont pas une invention romanesque, comme il apparaît dans une biographie de David Livingstone :

They marched these unfortunates down to the coast, the adults carrying tusks, losing terrifying numbers on the way. It was estimated that for every five Africans captured, only one reached the coast alive. Whole areas of Africa were being depopulated by the slavers⁵.

Livingstone est nommé plusieurs fois par le narrateur au cours du récit, un chapitre (pp. 319-330) s'intitule même : *Quelques nouvelles du docteur Livingstone*. L'espoir d'une délivrance renaît chez Mrs Weldon car selon certaines nouvelles, le célèbre explorateur se dirigerait vers Kazonndé ; s'ensuit une courte biographie qui s'achève sur l'annonce de son

¹ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit., p. 268 (II, 8).

² *Ibid.*, p.273 (II, 8).

³ Jules VERNE, *Un Capitaine de quinze ans*, op. cit., pp 189-190 (II, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 193 (II, 1).

⁵ Oliver RANSFORD, *David Livingstone, The Dark Interior*, London, John Murray (Publishers), 1978, p. 241. *Ils forçaient ces malheureux à marcher jusqu'à la côte, les adultes portant des défenses, et les pertes étaient effrayantes. On estime que sur cinq captifs africains un seul atteignait la côte en vie. Des zones entières du continent étaient dépeuplées par les trafiquants* (Nous traduisons).

décès (1^{er} mai 1873). Ses derniers jours à Tchitambo, que Verne n'évoque pas précisément, peuvent cependant éclairer la profondeur de l'empreinte de la traite dans son imaginaire :

But most of all [...] Livingstone's labyrinthine mind dwelled on the deep intolerable evil of the African slave trade, [...] He wrote that « the slaving scenes come back unbidden, and make me start up at dead of night horrified by their vividness¹».

L'issue de cette traite, l'exploitation par le travail des esclaves africains, complète la condamnation romanesque de l'esclavage par Jules Verne.

L'esclavage et la guerre de Sécession dans Nord contre Sud

La stature d'un personnage historique comme Livingstone structure le discours didactique auquel est liée l'argumentation morale. Le contexte historique fournit une dimension supplémentaire à l'intrigue de *Nord contre Sud*. L'esclavage n'est plus raconté à sa source – capture et vente des esclaves – mais sur les plans économique et historique. Des portraits fortement contrastés opposent deux camps : celui des esclavagistes, la majorité des planteurs de Floride, « la caste des propriétaires, relativement peu instruite, riche, dédaigneuse, qui se réservait absolument la direction des affaires publiques² », soutenue par

la classe remuante, paresseuse, misérable des petits Blancs. Ceux-ci, contre toute attente, se montrèrent ardents pour le maintien de l'esclavage, par crainte de voir la classe des nègres affranchis s'élever à leur niveau³.

Enfin, le parti des quelques propriétaires abolitionnistes comme James Burbank, « un homme intelligent, actif, dans toute la force de l'âge, bien secondé de son personnel, et auquel les capitaux ne manquaient point⁴. » La dénonciation de l'esclavage semble prendre un risque pour ce qui est de la construction du rôle du Bien, dans son combat contre le Mal ; la statue de Burbank révèle-t-elle une fêlure ? Après avoir recensé, instruction du lecteur oblige, les diverses espèces animales – domestiques et sauvages – vivant sur la propriété, le narrateur semble recourir aux clichés esclavagistes les plus courants :

Tels étaient les représentants du règne animal sur ce magnifique domaine de Camdlesse-Bay, sans compter les nègres, mâles et femelles, asservis pour les besoins de la plantation. Et de ces êtres humains, que fait donc cette monstrueuse coutume de l'esclavage, si ce n'est des animaux, achetés et vendus comme des bêtes de somme⁵ ?

Et le narrateur choisit-il de mettre en danger son représentant du Bien, de mettre au jour une contradiction ?

¹ *Ibid.*, p. 296. *La réflexion labyrinthique de Livingstone s'attachait avant tout au mal absolument intolérable de la traite en Afrique*, [...]. « Les images de l'esclavage, écrivait-il, ressurgissent, et leur horreur saisissante me réveille au milieu de la nuit » (Nous traduisons).

² Jules VERNE, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 24 (I, 3).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 15 (I, 2).

⁵ *Ibid.*, p. 18 (I, 2).

Comment James Burbank, un partisan des doctrines anti-esclavagistes, un nordiste qui n'attendait que le triomphe du Nord, n'avait-il donc pas encore affranchi les esclaves de la plantation ? [...] Ce n'était qu'une question de semaines.

Et ce narrateur prend soin de préciser que les esclaves de Camdlesse-Bay sont « proprement logés, [...], entretenus avec soin, nourris à leur convenance, ne travaillant que dans la limite de leurs forces, [...], traités avec justice et douceur¹. » Verne a choisi de placer l'épisode de l'affranchissement au sein même de l'intrigue pour des motifs d'ordre narratif : jugé par un tribunal de complicité avec les Fédéraux, Burbank est alors sommé par Texar d'agir en accord avec ses opinions et d'affranchir ses esclaves. Suite à l'affranchissement, les autorités de Jacksonville condamnent tout esclave affranchi contre leur volonté à être expulsé du territoire. S'ensuit l'attaque de Camdless-Bay par Texar et ses partisans, les esclaves affranchis assurant la défense de la propriété. L'axe essentiel de la première partie du roman s'appuie sur l'affranchissement, qui répond à l'axiome *bon maître-esclave reconnaissant*. Les opinions de Burbanks, qui emploie des centaines d'esclaves, sont dignes de la philosophie la plus humaniste, lorsqu'il argumente avec son régisseur Perry :

- Je dis, monsieur James, [...], que pour être libres, ces Africains n'en sont pas moins nés en Afrique et n'ont pas changé de couleur ! Or, puisqu'ils sont nés noirs, ils mourront noirs...
- Mais ils vivront blancs, répondit en souriant James Burbank, et tout est là² !

La proclamation officielle de l'affranchissement dans la propriété donne lieu à des scènes édifiantes : remerciements et applaudissements ; c'est Zermah, personnage majeur du roman, qui est censé exprimer les sentiments des affranchis, lorsque leur parvient l'ordre d'expulsion :

Libre à ces conditions ? [...] Non, jamais ! Je refuse la liberté, et, puisqu'il le faut pour rester près de vous, mon maître, j'aime mieux redevenir esclave !
Et, prenant son acte d'affranchissement, Zermah le déchira et tomba aux genoux de James Burbank³.

Une scène attendrissante qui trouve un écho caricatural dans les paroles de Tommy, domestique de Max Réal, un des concurrents du *Testament d'un excentrique* (l'action se situe en 1897, soit plus de trente ans après le début de la guerre de Sécession):

Un regret, un seul – et il ne le cachait pas – c'était de ne pas lui appartenir d'une façon plus complète – de corps comme il l'était d'âme –, et il le répétait souvent.
« Mais pourquoi ?... demandait Max Réal.
– Parce que, si vous étiez mon maître, si vous m'aviez acheté, je serais à vous...
– Et qu'y gagnerais-tu, mon garçon ?...
– J'y gagnerais que vous ne pourriez pas me renvoyer, ce qu'on fait d'un serviteur dont on n'est pas content⁴

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 92 (I, 8).

³ *Ibid.*, p. 94 (I, 8).

⁴ *Id.*, *Le Testament d'un excentrique*, op. cit., p. 95 (I, 7).

Une peinture lénifiante des rapports maître-esclave que l'on retrouve dans le célèbre roman américain de Harriet Beecher-Stowe, paru en 1852¹, *La Case de l'oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*). L'un des personnages, Saint-Clare, raconte qu'il a sauvé de la mort un esclave fugitif capturé, et, après l'avoir racheté à son maître :

Je lui donnai un bon lit... je pansai ses blessures... je le veillai moi-même jusqu'à ce qu'il fût debout... puis je l'affranchis, et je lui dis qu'il pouvait s'en aller où il lui plairait. [...] l'imbécile déchira le papier en deux et refusa de me quitter... Je n'ai jamais eu un serviteur plus dévoué... fidèle et vrai comme l'acier² !...

L'oncle Tom lui-même remercie Dieu lorsque Saint-Clare veut l'affranchir mais refuse de quitter ce dernier : « Je ne partirai pas, [...], tant que mon maître sera dans la peine. Je resterai avec lui, tant qu'il aura besoin de moi, tant que je pourrai lui être utile³ ! » En fait Tom veut rester auprès son maître jusqu'à ce que celui-ci soit chrétien. Ces deux exemples ne cherchent en aucune manière à donner une vision positive de l'esclavage ; ils pourraient même, dans une certaine mesure dessiner une certaine supériorité de l'esclave sur le maître. Ce que formule Zermah :

Ils [les Blancs] avaient la force, ils en ont abusé. Mais si les Noirs eussent été en majorité dans ce monde, ce seraient les Blancs dont ils auraient fait leurs esclaves !... Ou plutôt non ! Ils eussent certainement montré plus de justice et surtout moins de cruauté⁴ !

Quelle est cette voix ? Celle de Zermah uniquement ou celle du narrateur ? L'hypothèse évoquée par la jeune métisse s'harmonise-t-elle avec ce que le vol du *Victoria* nous a montré des populations africaines ? Le lecteur de Verne est quelquefois désorienté par la succession des motifs de son kaléidoscope et aurait pu attendre de son auteur que la mise en accusation réitérée de l'esclavage s'accompagnât d'un rejet de l'antisémitisme et de sa manifestation judiciaire la plus célèbre en cette fin du XIX^e siècle.

¹ Jules Verne a pu lire ce roman, paru dès la même année en feuilleton, sous son titre français, dans *La Presse et Le Siècle*.

² Harriet BEECHER-STOWE, *La Case de l'oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*), 1852, traduction de Louis Enault, Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 322 (19).

³ *Ibid.*, p. 417 (28). Le roman de Beecher-Stowe est fortement empreint de christianisme.

⁴ Jules VERNE, *Nord contre Sud*, *op. cit.*, p. 53 (I, 6).

9 - L'antisémitisme de Jules Verne

L'antisémitisme a été un des courants d'opinions majeurs en France au XIX^e siècle s'exprimant dans la presse et la littérature d'autant plus ouvertement que la tragédie de la Shoah, fulgurance d'un Mal absolu, ne le marquera justement du sceau de l'infamie qu'au siècle suivant.

Francis Kaplan distingue, pour le XIX^e siècle, plusieurs types d'antisémitisme – qui peuvent selon les cas se fondre ou se renforcer – en particulier celui fondé sur des critères raciaux :

Il n'a pas fallu une théorie scientifique ou pseudo-scientifique pour penser que les Juifs constituent une race ; il est clair, [...], que, bien avant Renan, pour Pascal, pour Fichte, pour Fourier, pour Proudhon, pour Marx, pour Wagner – pour certains de ceux-ci, il est vrai, d'une manière contradictoire –, il y a une nature juive, des qualités, ou plutôt des défauts qui sont inhérents au peuple juif et qui ne s'expliquent pas pour des raisons environnementales – ce qui définit le racisme¹.

Francis Kaplan distingue également l'antisémitisme pour des raisons d'ordre confessionnel, ou l'antijudaïsme, qui ne peut être placé sur le même plan que la germanophobie ou l'anglophobie en raison de sa généralisation temporelle et géographique. Enfin, et ce fut un aliment majeur de l'antisémitisme au XIX^e siècle, celui-ci repose sur la spécialisation des Juifs dans les métiers d'argent « non par nature, précise Francis Kaplan, mais parce qu'on les y a contraints, en leur interdisant les autres métiers². » L'auteur souligne la faiblesse de cet argument antisémite, les autres catégories de populations, à travers le monde et au cours de l'histoire, s'étant montrées aussi âpres au gain.

Quelques personnages de Juifs

C'est pourtant ce qui caractérise les personnages de Juifs composés par Jules Verne ; somme toute, ils sont peu nombreux et c'est l'un d'entre eux, Isac Hakhabut, qui concentre les principaux traits du regard antisémite. *Le Château des Carpathes* s'ouvre sur un dialogue entre le berger Frik et un colporteur :

Celui-ci était-il italien, saxon ou valaque ? Personne n'eût pu le dire ; mais il était juif, juif polonais, grand, maigre, nez busqué, barbe en pointe, front bombé, yeux très vifs³.

¹ Francis KAPLAN, *La Passion antisémite habillée par ses idéologues*, Paris, Éditions du Félin, 2011, p. 11.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 7 (1).

Deux invariants de l'image du Juif à cette époque : il est apatride, seule compte son appartenance à une « race » à laquelle les traits physiques permettent de le rattacher. Ce personnage, comme l'écrit le narrateur « ne fait que passer dans ce récit¹ », au début de ce roman aux teintes fantastiques appuyées, il est celui qui surgit et *fait voir* au berger, mais aussi au lecteur le lieu du mystère, le burg de Rodolphe de Gortz. Dans la nouvelle *Martin Paz*² (1875), les traits caricaturaux sont accusés, au regard raciste s'ajoute l'antijudaïsme :

C'était un homme vil que le juif Samuel. Trafiquant de tout et partout, il descendait en droite ligne de ce Judas qui livra son maître pour trente deniers³.

La duègne qui surveille la fille de Samuel, Sarah, est une « vieille juive, sur le visage de laquelle se montr[ent] l'avarice et la cupidité. » Samuel « vend » sa fille Sarah au riche métis André Certa. La fin tragique de la nouvelle révélera que Sarah est en fait la fille du noble Espagnol Don Vegal⁴. Citons aussi ces quelques lignes significatives des *Cinq cents millions de la Bégum*, le fils du Docteur Sarrasin, Octave, profite de l'héritage providentiel de la Bégum pour mener une vie oisive à Paris, « la vie à grandes guides » ; le narrateur évoque les membres de son club privé :

Chose particulière, la liste, somptueusement encadrée, qui figurait dans le salon d'attente, ne portait guère que des noms étrangers. Les titres foisonnaient, et l'on aurait pu se croire, du moins en les énumérant, dans l'antichambre d'un collègue héraldique. Mais, si l'on pénétrait plus avant, on pensait plutôt se trouver dans une exposition vivante d'ethnologie. Tous les gros nez et tous les teints bilieux des deux mondes semblaient s'être donné rendez-vous là⁵.

Le narrateur ne précise pas la religion des personnages ainsi décrits mais le tableau rappelle curieusement les pires caricatures de *La Libre Parole* d'Édouard Drumont (1844-1917).

Le Juif sur la comète Gallia

Le personnage du Juif Isac Hakhabut, dans *Hector Servadac*, appelle une enquête spécifique par sa place dans le roman et l'écho qu'il a produit au moment de la publication. Les circonstances de son entrée sur scène relèvent de la farce, de la mascarade. Rappelons que Servadac, son ordonnance Ben-Zouf, un comte russe, sa goélette et son équipage, qui se sont retrouvés sur un morceau du littoral méditerranéen arraché à la surface terrestre par la comète Gallia, reviennent d'une exploration et découvrent un groupe d'Espagnols : « Ils étaient là

¹ *Ibid.*, p. 16 (1).

² Texte modifié de la nouvelle *L'Amérique du Sud. Mœurs péruviennes*, publiée en 1852 dans le *Musée des Familles*.

³ Jules VERNE, *Martin Paz*, *op. cit.*, p. 216 (3).

⁴ Cf. *supra* : V, 1, 2, *De Glenarvan à Don Vegal, des portraits d'aristocrates plus positifs*

⁵ Jules VERNE, *Les Cinq cents millions de la Bégum*, *op. cit.*, p. 124 (11).

quatre musculeux majos, qui enlevaient avec eux un vieil homme, entraîné malgré lui à [des] hauteurs anormales¹. » Les protestations « harpagonnesques » du vieil homme permettent à Hector Servadac et Ben Zouf d'identifier son origine :

« Mon argent ! Mon argent ! Me payerez-vous enfin ce que vous me devez, misérables majos ! »
[...]
« Oui, vous me payerez mon dû, coquins ! [...], vous me le le payerez, au nom du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ! au nom de Jésus Christ et de Mahomet lui-même !
– Eh ! de par le diable, c'est un Juif ! s'écria le capitaine Servadac.
– Un Juif, ça ne serait rien, répondit Ben-Zouf ; j'en ai connu qui ne boudaient pas quand il s'agissait de bien faire ; mais celui-là, c'est un Juif allemand, et du plus vilain côté de l'Allemagne : c'est un renégat de tous les pays et de toutes les religions². »

Une double phobie, anti prussienne et anti juive, selon la hiérarchie des personnages verniens, va donc s'attacher à Isac Hakhabut qui se verra attribuer le rôle du spéculateur, avare, cupide, tricheur et geignard. Il deviendra le souffre-douleur de la petite colonie gallienne. Son portrait, ainsi que l'illustration qui l'accompagne (*Fig. 27*), ne sont pas sans évoquer le Volpone incarné par Charles Dullin dans le film réalisé en 1941 par Maurice Tourneur³ :

C'était un homme de cinquante ans qui paraissait en avoir soixante. Petit, malingre, les yeux vifs mais faux, le nez busqué, la barbiche jaunâtre, la chevelure inculte, les pieds grands, les mains longues et crochues, il offrait ce type si connu du Juif allemand, reconnaissable entre tous. C'était l'usurier souple d'échine, plat de cœur, rogneur d'écus et tondeur d'œufs. L'argent devait attirer un pareil être comme l'aimant attire le fer, et, si ce Shylock fût parvenu à se faire payer de son débiteur, il en eût certainement revendu la chair au détail. D'ailleurs, quoiqu'il fût juif d'origine, il se faisait mahométan dans les provinces mahométanes, lorsque son profit l'exigeait, chrétien au besoin en face d'un catholique, et il se fût fait païen pour gagner davantage⁴.

Un tel tableau – pour le moins complet – s'éloigne délibérément des simples allusions ou des détails, même perfides. Le personnage n'est d'ailleurs pas indispensable à la diégèse et l'économie de la lecture en souffre. Marc Soriano émet l'hypothèse d'une vengeance à la suite d'une rencontre que Marguerite Allotte de la Fÿye rapporte dans sa biographie.

En mai 1875, un inconnu, aux allures de savant étranger, arrive à Amiens, se présente rue Charles-Dubois, demande à voir Jules Verne. On l'introduit. Le romancier, qui déjeunait, arrive maussade. Son visiteur [...] s'exprime en ces termes : « Monsieur, tout l'univers vous croit Français, mais inutile de me rien celer. Je sais, de source sûre, qui vous êtes, et votre existence entière m'est connue. [...] Vous êtes, [...], un juif polonais, né à Plock, près de Varsovie. Votre nom véritable est Olschewitz, nom dérivé d'Olscha, aulne, qui correspond au mot vergne, ou verne. C'est vous-même qui avez traduit votre nom⁵...

Et cætera. Selon Marc Soriano, cet incident, produit des conséquences sur l'œuvre de Verne :

¹ Jules VERNE, *Hector Servadac*, *op. cit.*, p.194 (I, 18). La pesanteur, sur la comète Gallia, est bien moindre qu'à la surface de la Terre.

² *Ibid.*, pp. 191-193 (I, 18).

³ Un Volpone « judaïsé » car, comme le précise Chantal Meyer-Plantureux, dans la pièce de Ben Jonson Volpone n'était pas juif (Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, pages centrales du cahier photos).

⁴ Jules VERNE, *Hector Servadac*, *op. cit.*, p.195 (I, 18).

⁵ Marguerite ALLOTTE de la FÛYE, *Jules Verne, sa vie, son œuvre* (1928), Paris, Hachette, 1953, pp. 153-154.

Jules Verne, surpris, s'en tire par la plaisanterie. Mais elle ne doit pas nous masquer sa colère. Un coup au cœur, mais aussi une rage froide. Sa riposte, à la fois improvisée et ciselée jour après jour, c'est l'intrusion d'Isac Hakhabut dans l'aventure d'Hector Servadac. Opération dont la signification est évidente : « Voici ce que je pense des Juifs et la manière dont j'en parle. Comment pourrais-je en être un¹ ? ».

C'est une hypothèse. Quoi qu'il en soit, les opinions de Verne s'insèrent dans un courant antisémite d'une importance réelle à cette époque.



Fig. 27 : Hector Servadac

Une réaction digne – L'affaire Dreyfus

Le pauvre Isac Hakhabut va susciter une réaction qui ne flattera pas l'auteur de son portrait, il s'agit de la lettre que Zadoc Kahn, Grand Rabbin de Paris, écrit à Pierre-Jules Hetzel le 3 juin 1877. Nous n'hésitons pas à la citer dans son intégralité, tant pour la dignité – mêlée d'une subtile ironie – qui la parcourt, que pour le rappel d'un argument – financier – essentiel pour Hetzel : un éditeur pour la jeunesse se doit de respecter toutes les sensibilités de cette dernière.

Monsieur,

J'ai lu avec une véritable tristesse le dernier numéro du *Magasin d'Éducation et de Récréation* où M. Jules Verne s'est plu à reproduire une fois de plus le type si neuf et si original du juif usurier. J'aurais pensé qu'un talent ingénieux et inventif comme le sien dédaignerait des moyens aussi usés d'amuser le lecteur ; mais il paraît que l'habitude est trop forte : il faut que tous les écrivains y passent.

Remarquez bien, Monsieur, que je n'ai pas la sottise prétention de restreindre, dans un intérêt de clocher, la liberté d'écrire et de faire rire aux dépens du voisin. Mais ce qui est permis dans le

¹ Marc SORIANO, *Jules Verne, op. cit.*, p. 218.

livre ou sur le théâtre n'est peut-être pas sans inconvénients dans un journal qui s'adresse à la jeunesse. C'est précisément le grand mérite du *Magasin d'Éducation et de Récréation* de convenir à tous les cultes, comme il convient à tous les âges, tant la morale qu'il enseigne est généralement large, noble et élevée. Mais comment voulez-vous que je fasse lire à mes enfants, qui sont depuis longtemps vos fidèles abonnés, le dernier récit de M. Verne, si blessant pour tous les juifs ? J'en dirai autant des enfants de nos différents établissements d'instruction, abonnés par mes soins à votre charmant journal et qui se font chaque fois une fête de le recevoir.

Et la jeunesse des autres cultes, est-il sage, Monsieur, est-il équitable de lui donner de pareilles idées sur une classe nombreuse de concitoyens, et de nourrir chez elle des préjugés qui se traduiront plus tard dans la vie ? Je crains bien que pour plus d'un jeune lecteur de M. Jules Verne, le juif même le plus honnête et le plus désintéressé (car il en existe de tels, Dieu merci !) ne reste toujours une espèce d'*Isac Hakhabut*. Est-ce cela ce qu'a voulu le célèbre écrivain ? Je craindrais lui faire injure par cette seule supposition.

Il y aurait aussi bien des choses à dire sur le personnage lui-même, mis en scène, et sur le culte qui a eu le triste honneur d'en fournir le type ; mais je préfère garder pour moi des observations qui, sans doute, n'apprendraient rien de nouveau à M. Verne.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Zadoc Kahn G^drabbîn¹

Une réponse, cosignée par Verne, arguera de la situation de « renégat » du personnage :

C'était donc bien un renégat, que les juifs ne peuvent avoir qu'en horreur.

Rien n'a été plus loin de la pensée de M. Verne que de blesser les juifs en général. S'il en eût fait un chrétien renégat, il n'aurait pas davantage cru blesser les chrétiens².

Il n'en reste pas moins que la peinture d'Isac Hakhabut ne laisse planer aucune équivoque sur ses origines. La lettre du rabbin exprime par ailleurs cette réputation de qualité dont jouissaient les productions d'Hetzel et, en particulier, les romans de Verne ; Marc Angenot explique en effet que

toute la fiction pour la jeunesse est dominée, en une propagande obsédante et exclusive, par une pédagogie du racisme, de la xénophobie et du mépris dégoûté de tout ce qui n'est pas purement français³.

L'antisémitisme de Verne se traduira par une prise de position (limitée à sa correspondance) lors de l'affaire Dreyfus ; dans une lettre à Louis-Jules Hetzel, il se dit « surpris et chagriné de l'intervention de Poincaré [en faveur de Dreyfus à la Chambre]⁴. » En février 1899, il s'affirmera « anti-dreyfusard dans l'âme⁵ ». L'antisémitisme l'emporte-t-il sur la recherche de la justice ? Que penser de cette posture de la part d'un auteur qui combat l'erreur judiciaire dans *Un Drame en Livonie*, *Les Frères Kip* et le système du bagne dans une nouvelle inédite et peu connue, rédigée en 1852, *Pierre-Jean*⁶ ? Bien sûr, les milieux intellectuels et

¹ *Correspondance Jules Verne – Pierre-Jules Hetzel*, tome II (1875-1878), *op. cit.*, lettre de Zadoc Kahn à Hetzel du 03 juin 1877, pp. 185-186.

² *Ibid.*, lettre Verne-Hetzel à Zadoc Kahn du 06 juin 1877, p. 188.

³ Marc ANGENOT, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 136.

⁴ *Correspondance Jules & Michel Verne avec Louis-Jules Hetzel*, tome II, (1897-1914), *op. cit.*, lettre J. Verne-L.J. Hetzel du 20 décembre 1898, p. 51.

⁵ *Ibid.*, lettre à L. J. Hetzel du 11 février 1899, p. 52-53.

⁶ Profondément remaniée par Michel Verne après le décès de son père et publiée en 1910 sous le nom de Jules Verne et sous le titre : *La Destinée de Jean Morénas*.

artistiques se sont profondément divisés à propos de cette affaire : si Anatole France¹, Alain, Péguy se déclarent dreyfusards,

Pierre Louÿs est anti-dreyfusard, Alfred Jarry est sans position connue mais son antisémitisme final est avéré. Cézanne, Degas et Renoir sont, sans ostentation, du côté des anti-révisionnistes².

On est en droit de regretter que celui qui a fait rêver tant de jeunes lecteurs en sillonnant de sa plume les longitudes et latitudes du Globe ait pris le risque de fausser leur regard en épousant les haines prémonitoires de la fin du XIX^e siècle. Le Mal, en ce qui concerne l'image du Juif, ne réside pas dans le personnage lui-même mais bien dans le regard et l'écriture de l'auteur.

Le regard de Jules Verne sur le monde – *son* monde –, ces figurations de la société de son époque et des mouvements qui l'ébranlent, ces types humains d'autres contrées et les drames historiques qui les dévastent, composent un tableau « divers et ondoyant [et] il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme³. » Ce monde vernien, celui des hommes, étonne, déconcerte, déçoit ou effraie, et les paroles du Docteur Ferguson du haut de la nacelle du *Victoria* lui siéraient tout à fait : « Quel étrange spectacle ! Quelle singulière disposition de la nature ! Pourquoi là-bas cette végétation excessive, ici cette extrême aridité [...] ? » L'auteur déconcerte : comment vénérer la mémoire du martyr abolitionniste John Brown et maugréer dans sa correspondance contre la révision du procès Dreyfus ? Comment approuver, d'une part, les insurgés hongrois dans *Mathias Sandorf*, ou québécois dans *Famille-sans-nom*, et, de l'autre, les diverses entreprises de colonisation ?

Jules Verne, pour peindre les nations et les peuples, ne s'est-il pas, souvent, laissé entraîner par les courants d'opinions de son époque, germanophobie, anglophobie, racisme, antisémitisme ? Le voyage du lecteur parmi l'archipel fourmillant de ses œuvres peut dérouter ; les paysages ne sont pas toujours ceux que l'on attend ; il faut, comme Nemo, « faire le point » et compléter la carte. La diversité des points de vue concerne aussi un domaine qui mériterait une enquête particulière – et assez longue –, celui de la science, qui traverse toute l'œuvre. Quand on parle de Verne, on pense au capitaine Nemo et à son *Nautilus* ; mais l'auteur « visionnaire », « chantre de la science du futur », dit bien que le *Nautilus* peut tuer et qu'il ne faut pas attendre de la science que le règne du Bien. Verne offre une science de la connaissance

¹ Qui relate l'affaire sous une forme fabulée – et succulente – dans *L'Île des pingouins*, 1908, Paris, Calmann-Lévy.

² Pascal ORY et Jean-François SIRINELLI, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p. 56.

³ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, (1588) T I, op. cit., p. 55 (I, 1).

⁴ Jules VERNE, *Cinq Semaines en ballon*, op. cit., p. 145 (25).

pure, celle qui rapproche les hommes, celle qui permet de mesurer un arc de méridien terrestre (*Aventures de trois Russes et de trois Anglais*), celle qui rapproche les âmes et les destinées, l'explication du phénomène du rayon vert (*Le Rayon vert*). Il fait aimer la science, ou plutôt ses applications technologiques ; le train transasiatique rapproche les nations représentées par les voyageurs mais aussi, et surtout, les *amoureux* : le jeune Roumain Kinko s'est caché dans une caisse pour rejoindre, à Pékin, son aimée Zinca (*Claudius Bombarnac*). La géographie, science de l'émerveillement sous-tend tout son imaginaire. La science de la balistique permet, comble de la fascination, de découvrir notre satellite (*De la Terre à la Lune – Autour de la Lune*) ; mais attention quand la même science et les mêmes savants veulent faire basculer l'axe de la Terre (*Sans dessus dessous*) ! Attention aussi aux « géniaux » inventeurs d'explosifs et autres « Fulgurateurs » (*Face au drapeau*) !

Mais l'invention la plus sournoise, et la plus audacieuse, n'est-elle pas celle du Docteur Ox qui, par la diffusion d'oxygène pur, stimule les sens des habitants de Quiquendone, lesquels partent en guerre contre leurs voisins (*Une Fantaisie du docteur Ox*) ? Bel exemple de manipulation des masses. Science du rêve, oui, souvent, mais du rêve évanoui : que reste-il, à la fin des romans, du *Victoria*, du *Nautilus*, de l'obus de la *Columbiad*, du *Géant d'Acier* (*La Maison à vapeur*), de l'*Albatros* et de l'*Épouvante* ? Les débris de toutes ces grosses machines rouillent mais leur ont survécu les couples nés des amours qui se sont nouées pendant les intrigues.

Jules Verne a-t-il posé un regard, a-t-il pressenti les dangers de l'activité humaine sur notre environnement ? Un regard ponctuel : l'épuisement des ressources carbonifères, dans *Les Indes noires*, par le discours de l'ingénieur James Starr (chapitre 4), la pollution de l'atmosphère au-dessus de Stahlstadt :

L'air est chargé de fumée et pèse comme un manteau sombre sur la terre. Pas un oiseau ne le traverse, les insectes mêmes semblent le fuir, et de mémoire d'homme, on n'y a vu un papillon¹.

On sait aussi qu'il se commet un terrible massacre de représentants de la faune sauvage au long des pages des romans de Verne. Peu de voyages sans un Nemrod qui approvisionne ses compagnons en viande fraîche, mais aussi tue pour le plaisir. Il n'est guère prudent, lorsqu'on est lion, éléphant ou tigre, de croiser la route des héros verniens. Aronnax exprime une légère et fugitive préoccupation « écologique » à propos de la loutre de mer : « Ce précieux carnassier, chassé et traqué par les pêcheurs, devient extrêmement rare, et [...] vraisemblablement son espèce ne tardera pas à s'éteindre². » Nemo dit à Ned Land que la chasse

¹ Jules VERNE, *Les Cinq cents millions de la Béguin*, op. cit., p. 48 (5).

² *Id.*, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p.163 (I, 17).

à la baleine australe et la baleine franche « êtres inoffensifs et bons¹ » est un acte blâmable, contrairement à celle des cachalots qui sont « des animaux malfaisants² ». Mais la destruction des espèces ne forme pas un thème prégnant dans l'ensemble de l'œuvre et Verne choisit de nous peindre un sphéroïde encore partiellement découvert, où, selon sa vision, les ténèbres du Mal recouvrent des fractions de l'humanité : idéologies politiques, nationalités, esprit de conquête, sauvagerie, mépris de race, asservissement.

¹ *Ibid.*, p. 399 (II, 12).

² *Ibid.*, p. 404 (II, 12).

Conclusion

On lit toujours du Jules Verne ; nous devrions préciser : très souvent, on le *relit*. Ses romans les plus connus ont été réédités, il y a peu, dans un format Hetzel original réduit, à destination, en particulier, des distributeurs de presse, et une partie du public les acheta sans doute *pour les relire*¹. *Le Magazine Littéraire*² publia en avril 2015 un sondage répondant à la question : *Parmi les écrivains suivants, lesquels incarnent selon vous le mieux la France, sa culture, sa langue, son génie, tant dans notre pays qu'à l'étranger ?* Victor Hugo – est-ce surprenant ? – occupait la première position (63%) sur trente-cinq auteurs, tous genres confondus, suivi de Molière, Zola et La Fontaine. Jules Verne arrivait en cinquième position avec 32%. Un score non négligeable pour un auteur qui confessait, en 1893, lors d'un entretien avec le journaliste anglais Robert Sherard : « Le grand regret de ma vie est que je n'ai jamais compté dans la littérature française³. » Pourquoi notre auteur traverse-t-il ainsi les décennies, les siècles, alors que les silhouettes de tant d'autres se sont voilées ? Qui lit encore Paul d'Ivoi, Louis-Henri Boussenard, Gustave Lerouge ? On lit et relit Jules Verne comme on lit Cooper, Dickens, Stevenson, comme on lira encore longtemps, s'il nous est permis de traverser nos frontières, John Ronald Reuel Tolkien, Joanne Kathleen Rowling et Philip Pullmann. Pourtant, il faut bien en convenir, les situations finales de ses récits sont convenues et semblent marquées par la hâte de passer à l'écriture du roman suivant ; Julien Gracq parlera même de « bâclage⁴ ». Et si les réalisations techniques qu'il imaginait ont sans doute émerveillé les jeunes – et moins jeunes – lecteurs de son siècle, elles sont aujourd'hui passées de mode, le *Nautilus* ne surprend plus personne ; Verne n'a jamais voulu expliquer comment ses héros stockaient l'énergie électrique – et pour cause – et il n'a pas aperçu l'avenir du moteur à explosion. La permanence de sa séduction n'est peut-être pas liée à la composante « science-fiction » de son œuvre. Les contextes culturel, spirituel et moral de son siècle, que nous avons tenté d'esquisser imparfaitement dans une première partie, ont, évidemment évolué.

¹ De nombreux titres étaient déjà disponibles en Livre de Poche mais la réédition dont nous parlons proposait des reliures plus séduisantes.

² Pierre ASSOULINE, *Qui est l'écrivain national pour les Français ? Le Magazine Littéraire* n° 554, avril 2015, pp. 28-29.

³ Robert Harborough SHERARD, *Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même*, 1894, dans : Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.*, pp. 83-97.

⁴ Julien GRACQ, *Entretiens avec Jean-Paul DEKISS, op. cit.*, p. 194.

Les types de personnages, que nous avons distribués selon deux « sphères », celles du Bien et du Mal, dans notre deuxième partie, répondent à des horizons d'attente de lecteurs qui transcendent les siècles. Ceux du *vouloir* et du *voir* répondent à un désir d'ailleurs géographique et scientifique, « une quête réitérée de l'issue¹ » que l'appropriation contemporaine de la surface de notre globe et l'évolution vertigineuse des découvertes scientifiques n'ont pu tarir. Car nous lisons Jules Verne aujourd'hui, non pour nous étonner, mais bien parce que les espaces décrits ne sont plus les mêmes aujourd'hui et ceux qui figurent sur les pages – et les illustrations – de ses romans suscitent le désir d'ailleurs, impossible à satisfaire hors de son imaginaire, un au-delà de la frontière toujours merveilleux qui conserve, dans les limites de ses volumes cartonnés et de l'acte de lecture, les contours d'univers oubliés mais prêts à renaître. Combien de scènes de navires quittant le port, mais qui n'engendrent jamais de lassitude ? Il en est de même de la technologie ; les machines de Verne ont acquis un charme désuet et mystérieux, dont les teintes cuivrées font signe au succès du courant « steampunk » en littérature, qui associe un XIX^e siècle uchronique et une technologie de la vapeur (steam) donnant naissance à des réalisations autres².

La construction des personnages de Verne répond à une attente : les limites entre le Bien et le Mal sont nettes. Même Ayrton est méchant *puis* bon et ces deux groupes qui s'affrontent engendrent un univers d'idéal harmonieux, sans rapport avec la réalité, évidemment, mais qui, selon Jankélévitch, répond à une tentation, « la tentation est ce mélange d'envie et d'horreur, l'horreur redoublant l'envie, l'horreur étant un ingrédient paradoxal de l'envie³ ». Il est vrai que maints récits de Verne seraient ennuyeux s'il n'y avait les méchants : Pierre Bathory est une figure bien fade à côté de celle de Sarcany (*Mathias Sandorf*) ! Bien sûr, les méchants sont présents quand il le faut et les bons les affrontent ; les étapes narratives se reproduisent (dissimulation, agression, affrontement, dévoilement, châtement, etc.) mais le peu de profondeur psychologique qu'on a pu reprocher aux personnages, Bons ou Méchants, ne nuit pas à une réelle diversité : Dolly Branican n'est pas Dick Sand, Nemo est différent de Robur, Ogareff ne rappelle en rien Sarcany. Ouvrir pour la première fois un volume de Jules Verne,

¹ Isabelle GUILLAUME, *Le Roman d'aventure depuis l'Île au trésor*, op. cit., pp. 42-43.

² Nous pensons en particulier à la série de Lucie Pierrat-Pajot, *Les Mystères de Larispem*, qui nous peint un Paris uchronique de la fin du XIX^e siècle où Verne est devenu un personnage historique chargé par la Présidente, dans une tour portant son nom, d'écrire en lien avec des « usines [...] qui travaillaient nuit et jour à donner une réalité aux machines dont l'écrivain parlait dans ses romans. » (Lucie PIERRAT-PAJOT, *Les Mystères de Larispem*, Tome 1, *Le Sang jamais n'oublie*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018, p. 105.) Le récit de l'auteure est un jeu de piste nous conduisant d'une référence à Verne à l'autre. Jules Verne apparaît également comme personnage dans la série des *Aventures du jeune Jules Verne* (Pockett Jeunesse) où il est figuré par un adolescent aventurier. L'auteur publie sous le pseudonyme de NEMO et les romans sont traduits de l'espagnol.

³ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 14.

c'est pénétrer un univers peuplé d'êtres jamais rencontrés auparavant. Et, souvent, naît avec l'auteur une chaude complicité quand il prétend dissimuler ses méchants sous un masque et que nous feignons d'être aussi naïfs et aveugles que ses héros.

Nous avons vu qu'un seul de ces méchants connaît le rachat, la rédemption. L'unicité de cette occurrence ne peut la transformer en exception négligeable dans une longue suite d'éliminations violentes des traîtres. La renaissance d'Ayrton trace sur la longue fresque de l'imaginaire de Verne la flamme longue et scintillante d'une destinée *humaine*, négatif de celle du « premier des Archanges¹ » qui devint « l'ennemi du genre humain² ». Ce combat intérieur du Bien contre le Mal n'anime pas que l'ancien traître des *Enfants du capitaine Grant* ; le héros vernien, incarnation des vertus du courage, de l'honnêteté et de l'abnégation doit souvent affronter le Mal souffert de la perte de l'Autre (Nemo) et ce Mal *absolu* de la perte de l'enfant (*Mrs Branican*). La souffrance des personnages de Verne révèle chez ces êtres de papier une profonde humanité ; ils transcendent leur statut de héros de roman d'aventures et, d'un siècle à l'autre, nous tendent la main pour que, par notre lecture, nous partagions leur souffrance. Celle de Lord Glenarvan croyant que Robert Grant a péri dans un tremblement de terre³, l'angoisse des colons de l'île Lincoln devant la fièvre incurable d'Harbert⁴ ou l'horreur éprouvée par Dick Sand lorsque « des femmes, des enfants [sont] saisis et entraînés par des crocodiles⁵ ». La stature du héros – y compris Nemo –, être de force mais aussi de douleur, n'écrase jamais le lecteur et le désespoir des naufragés du *Chancellor* nous rappelle que l'homme est vulnérable devant un Mal extrême.

La production de Verne publiée par Hetzel l'a été sous le titre fédérateur des *Voyages extraordinaires*. Mais le voyage ne s'effectue pas toujours vers des horizons lointains, brûlants ou glacés ; trop souvent désigné comme « le père de la science-fiction », Jules Verne a su répondre à notre attente de mystère, entrouvrir quelquefois les portes du genre fantastique et proposer des relectures hoffmanniennes de certains mythes. Le personnage féminin, surdéterminé dans *Mistress Branican*, est l'enjeu du combat contre le Mal dans *Le Château des Carpathes*, *Le Secret de Wilhelm Storitz* et *Maître Zacharius*, à travers les thèmes du portrait, du double, de l'invisible et du pacte faustien. Transportés par les sombres récits d'Hoffmann et de Chamisso, nous, lecteurs d'aujourd'hui, ne sommes pas véritablement déçus par des intrigues et des dénouements qui nous laissent sur le seuil de la porte entrouverte du fantastique.

¹ John MILTON, *Paradise Lost* [1667], *Le Paradis perdu*, *op. cit.*, p. 163 (V).

² *Ibid.*, p. 246 (IX).

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 89 (I, 14).

⁴ *Id.*, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, (III, 10).

⁵ *Id.*, *Un Capitaine de quinze ans*, *op. cit.*, p. 270 (II, 8).

L'invention d'Orfanik, pour reproduire la voix et l'image de la Stilla, nous émerveille bien moins que le *Nautilus*, et « la séduction de l'étrange », pour reprendre le titre de Louis Vax, naît plutôt de l'amour brûlant de Franz de Télék pour une ombre et de celui de Rodolphe de Gortz pour une voix. De même, la haine de Wilhelm Storitz et son invisibilité issue de données scientifiques peu convaincantes laissent-elles subsister une émotion moins intense que la présence vocale, mais physique, de Myra à côté de son portrait.

Parmi les trois héros dont nous avons proposé la lecture sous l'éclairage du mythe, c'est bien sûr Nemo, statue d'ombre et de lumière, qui s'impose à la mémoire des lecteurs et, surtout, parmi les connotations que le nom de Jules Verne fait surgir. Mais, plus que le *Nautilus*, vaisseau, refuge, musée, analogon vivant et arme, n'est-ce pas cette volonté de justifier le Mal commis par le Mal souffert, l'aporie de notre histoire contemporaine, qui marque d'une empreinte profonde notre représentation actuelle du prince Dakkar ?

Enfin, Verne a su nous faire sourire par les extravagances, les oublis et la myopie de ses nombreux personnages de savants ; après tout, ce sont des caricatures et il serait difficile de trouver, dans notre réalité, un Paganel (*Les Enfants du capitaine Grant*), un cousin Benedict (*Un Capitaine de quinze ans*), un Nicolas Palander (*Les Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*) ou un Aristolobus Ursiclos (*Le Rayon vert*). Ces personnages de comédie, après avoir quitté la scène de l'intrigue, laissent leur costume inutilisé dans les coulisses du volume refermé, jusqu'à la prochaine lecture. Mais son écriture du monde et de ses habitants, de ses nationalités, ses religions, se nourrit d'une vision de l'Autre assez commune à son époque et qui, sans disparaître à l'orée du XX^e siècle, s'est ramifiée, a subi des mutations et est restée prégnante jusqu'à notre actualité contemporaine. Jules Verne nous a déroutés, surpris, déçus mais il a aussi éclairé nos propres sympathies en proposant une vision enracinée dans les préjugés et les opinions majoritaires mais aussi porteuse d'humanisme et d'empathie avec les pauvres et les opprimés.

Il nous était difficile, voire impossible, de passer sous silence, pour notre enquête, une partie des titres de l'imaginaire de Jules Verne, en laissant subsister à la surface de son paysage romanesque, ces taches blanches qui signalaient aux géographes d'autrefois les zones encore inexplorées de notre globe. Nous avons lu et relu ses récits comme nous avons lu et relu les *Rougon-Macquart* de Zola ; nous ne prétendons pas bien sûr amalgamer des œuvres appartenant à des courants littéraires différents, nous essayons d'exprimer ce que fut un *désir* de lecture, celui qui nous transporta vers la variété et le réalisme de la peinture des espaces sociaux, artistiques, politiques... Ce même désir nous fit franchir des espaces, en suivant le sillage des navires ou les nuages de vapeur des trains. À chaque lecture, le Bien et le Mal clamaient ou

murmuraient leurs discordances et leurs combats et les romans nous donnaient, comme le souligne Todorov, « une nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous¹ ». Le contenu didactique ne l'a jamais emporté dans l'infini miroitement de l'œuvre-monde de Verne. « L'horizon ultime de [notre] expérience n'est pas la vérité, mais l'amour, forme suprême du rapport humain². » Les phares du Bien et du Mal éclairent, d'un pôle à l'autre, la surface de son espace romanesque ; ils contribuent – avec tant d'autres – à notre construction, tant il est vrai que la Vie n'y suffit pas et qu'il y faut le Livre ; ainsi « l'homme assiste, en spectateur, au défilé de la passionnante imagerie ; il feuillette, le cœur battant, le livre d'images, le céleste livre bleu³. »

Même après ces années en sa compagnie, et dont nous avons proposé les fruits, en toute humilité, nous continuerons à feuilletter les livres à couverture rouge de Jules Verne.

¹ Tzvetan TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, collections « Champs », 2014, p.77.

² *Ibid.*

³ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

I - Œuvres de Jules Verne

- **Romans et nouvelles**

Les titres sont suivis des dates de parution en volume.

Cinq Semaines en ballon (1863), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, 257 p.

Paris au XX^e siècle, manuscrit refusé par Hetzel en 1863, retrouvé et édité en 1994, Paris, Hachette-le cherche midi éditeur, 218 p.

Voyage au centre de la Terre (1864), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 254 p.

De la Terre à la Lune (1865), suivi de *Une Fantaisie du docteur Ox* (1874), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 252 p.

Voyages et aventures du capitaine Hatteras (1867), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 499 p.

Les Enfants du Capitaine Grant (1867-1868), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, 548 p.

Autour de la Lune (1870), suivi de *Un Drame dans les airs* (1874), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 260 p.

L'Oncle Robinson, manuscrit inachevé refusé par Hetzel en 1870, Paris, le cherche midi éditeur, Le Livre de Poche, 1991, 318 p.

Vingt mille lieues sous les mers (1869-1870), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 530 p.

Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe (1872), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 258 p.

Le Pays des fourrures, Paris (1873), Michel de l'Ormeraie, 1977, 508 p.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours (1873), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 258 p.

L'Île mystérieuse (1874-1875), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 546 p.

Le Chancellor (1875), suivi de *Martin Paz* (1875), Paris Michel de l'Ormeraie, 1977, 258 p.

Michel Strogoff (1876), suivi de *Le Rayon vert* (1882), Paris, Paris Michel de l'Ormeraie, 1977, 506 p.

Les Indes noires (1877), suivi de *Un Hivernage dans les glaces* (1874), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 252 p.

Hector Servadac (1877), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 532 p.

Un Capitaine de quinze ans (1878), suivi de *Une Ville flottante* (1871), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 510 p.

Les Cinq Cents Millions de la Béguin (1879), suivi de *Les Révoltés de la Bounty* (1879) et *Un Drame au Mexique* (1876), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, 256 p.

Les Tribulations d'un Chinois en Chine (1879), suivi de *Gil-Braltar* (1887), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, 258 p.

La Maison à vapeur. Voyage à travers l'Inde septentrionale (1880), suivi de *Sans dessus dessous* (1889), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 536 p.

La Jangada (1881), suivi de *Clovis Dardentor* (1896), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1980, 526 p.

L'École des Robinsons (1882), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, 260 p.

Kériban-le-têtu (1883), Paris, Le Livre de Poche, 1979. 506 p.

L'Étoile du Sud (1884), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1975, 254 p.

Mathias Sandorf (1885), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 510 p.

L'Épave du Cynthia (Jules Verne & André Laurie) (1885), Paris, Les Humanoïdes Associés, 1977, 268 p.

Robur-le-conquérant (1886), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, 260 p.

Nord contre Sud (1887), suivi de *Un Billet de loterie* (1886), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 520 p.

Le Chemin de France, Paris, Hetzel (1887), 210 p.

Deux Ans de vacances (1888), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 509 p.

Famille-sans-nom (1889), Paris, Vendémiaire éditions, 2013, 416 p.

César Cascabel (1890), Editions Rencontre, Lausanne, (fac-simile de l'édition Hachette de 1969), 504 p.

Mistress Branican (1891), suivi de *Maître Zacharius* (1874), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 516 p.

Claudius Bombarnac (1892), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1976, 258 p.

Le Château des Carpathes (1892), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 252 p.

P'tit Bonhomme (1893), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 512 p.

Mirifiques Aventures de Maître Antifer (1894), suivi de *L'Archipel en feu* (1884), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 518 p.

L'Île à hélice (1895), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 508 p.

Face au drapeau, (1896), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 546 p.

Le Sphinx des Glaces (1897), suivi de *M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol*, (1893), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, 546 p.

Le Superbe Orénoque (1898), Paris, Hachette, 1939, 256 p.

Le Testament d'un excentrique (1899), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 510 p.

Seconde patrie (1900), suivi de *Frritt-Flacc* (1886), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 508 p.

Le Village aérien (1901), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1979, 260 p.

Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin (1901), Paris, Hetzel, 1902, 333 p.

Les Frères Kip (1902), Paris Hetzel, 460 p.

Bourses de voyage, Paris, Hetzel (1903), 445 p.

Maître du Monde (1904), suivi de *Les Forceurs de blocus* (1871), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1980, 278 p.

Un Drame en Livonie (1904), Paris, Michel de l'Ormeraie, 1977, 268 p.

L'Invasion de la mer (1905), Monaco, Groupe Privat / Le Rocher, 2008, 288 p.

Les romans ci-dessous ont été publiés, après la mort de Jules Verne, par Louis-Jules Hetzel, successeur de son père à la tête de la maison d'éditions. Ils avaient en fait été remaniés par le fils de l'auteur, Michel Verne. C'est leur version d'origine qui est présentée dans des éditions plus récentes. Les dates de rédaction figurant après les titres sont indiquées par Olivier DUMAS (Jules Verne, Lyon, La Manufacture, 1988).

Le Volcan d'or (1898), Paris, Gallimard (Folio), 1995, 510 p.

Le Phare du bout du monde (1905), Toulouse, Éditions Ombres, 1997, 224 p.

Le Beau Danube jaune (1895), Paris, Gallimard (Folio), 2000, pour la présente édition.

La Chasse au météore (1901), Paris, Gallimard (Folio), 2002, 300 p.

En Magellanie (1897), Paris, Gallimard (Folio), 1987, 350 p.

Le Secret de Wilhelm Storitz (1901), Paris, L'Archipel, 1985, 190 p.

- **Nouvelles**

Pierre-Jean (1852), publiée dans Olivier DUMAS, Jules Verne, pp 205-233.

Le Comte de Chanteleine (1864), dans *Histoires inattendues par Jules Verne*, choix, préface, bibliographie par Francis Lacassin, 1978, p. 105-106.

Édom (1903), dans *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 100, 4^e trimestre 1991.

- **Théâtre**

Théâtre inédit, Paris, Le cherche midi, 2005, 1056 p.

- **Correspondance**

Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863–1886). Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Genève, Slatkine, éditeur.

Tome 1 — 1863–1874 (1999), 287 p.

Tome 2 — 1875–1878 (2001), 325 p.

Tome 3 — 1879–1886 (2002)

- *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel* (1886–1914). Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva, Volker Dehs, Genève, Slatkine, éditeur.

Tome 1 — 1886–1896 (2004), 295 p.

Tome 2 — 1897–1914 (2006), 386 p.

- **Textes divers**

VERNE, Jules, *Les Voyageurs du XIX^e siècle* (présenté et annoté par Jean-Yves Paumier), Paris, Editions Paulsen, 2015, 380 p.

VERNE, Jules, *Edgar Poe et ses œuvres*, 1864, consultable sur <http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/2.html>,

VERNE, Jules, *Voyage à reculons en Angleterre et en Écosse*, 1859, Paris, le cherche midi éditeur, 1989, 256 p.

VERNE, Jules, *La Pologne* (1848), Paris, Éditions de l'Herne, 2018, 74 p.

VERNE, Jules, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 1894, dans Cahier de l'Herne *Jules Verne* n° 25.

II - Autres œuvres littéraires

ANDERSEN, Hans, Christian, *Contes*, traduction de Marc Auchet (1845), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche classique), 2003, 448 p.

APOLLONIOS DE RHODES, *Les Argonautiques* (250-240 av. J.C.), traduction de H. de La Ville de Mirmont, Bordeaux, G. Gounouilhou, Éditeur et Paris, J. Rouam & Cie Éditeurs, 1892, 480 p.

ASSOLANT, Alfred, *Capitaine Corcoran* (1867), Monaco, Éditions du Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes/Motifs, 2006, 528 p.

BALZAC, Honoré de, *Les Chouans* (1829), Paris, Gallimard (Folio), 1972, 509 p.

BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin* (1831), Paris, Librairie nouvelle, 1873, 310 p.

BALZAC, Honoré de, *Le colonel Chabert* (1832), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1973, 257 p.

BALZAC, Honoré de, *Le Chef d'œuvre inconnu* (1832), *Pierre Grassou* (1839), *Sarrasine* (1830), *Gambara* (1837), *Massimilla Doni* (1839), Paris, Gallimard et Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1970, 448 p.

BALZAC, Honoré de, *Histoire des Treize* (1833) (*Ferragus*, *La Duchesse de Langeais*, *La Fille aux yeux d'or*), Paris, Jules Rouff éditeurs, 384 p.

BALZAC, Honoré de, *La Recherche de l'Absolu* (1834), Paris, Garnier-Flammarion, 1993, 320 p.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues* (1837-1843), Paris, Garnier Flammarion, 1990, 665 p.

BALZAC, Honoré de, *Le père Goriot* (1835), Paris, Gallimard (Folio), 1971, 446 p.

BALZAC, Honoré de, *Melmoth réconcilié* (1835), suivi de *La Maison Nucingen* (1837), Paris, Gallimard, « Folio classique), 1989, 254 p.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Paris, Gallimard (Folio), 1973, 703 p.

BALZAC, Honoré de, *Les Paysans* (1855), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1968, 509 p.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *L'Enfermée* (1852), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 251 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes* (1887), Paris, Gallimard, 2016, 470 p.

- BEECHER-STOWE, Harriet, *La Case de l'oncle Tom (Uncle Tom's Cabin)* (1852), traduction de Louis Enault, Paris, Librairie Générale Française, 1986, 638 p.
- BENOIT, Pierre, *L'Atlantide* (1919), Paris, Albin Michel, 1920, 288 p.
- BLAS de ROBLÈS, Jean-Marie, *L'Île du Point Némó* [sic], Paris, Zulma, 2014, 464 p.
- BRUNO, G., *Le Tour de la France par deux enfants* (1877), Paris, Librairie Classique Eugène Belin (réédition en fac-simile de 1991), 322 p.
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux* (1772), Paris, Camille Bloch, 1921, 153 p.
- CHAMISSO, Adelbert von, *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl (Peter Schlemihls Wundersame Geschichte)* (1814), traduction d'Albert Lortholary révisée par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard (Folio), 1992, 113 p.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala* (1801) – *René* (1802), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 184 p.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe* (1848), Tome I, Paris, Librairie Générale Française, 1973, 738 p.
- COOPER, James Fenimore, *Le Dernier des Mohicans (The Last of the Mohicans)* (1826), traduction par A.J.B. Defauconpret, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, 561 p.
- COOPER, James Fenimore, *Les pionniers (The Pioneers)* (1823), traduction par A.J.B. Defauconpret, Paris, UGE (Coll. 10/18), 1994, 513 p.
- DANTE, *La Divine Comédie (La Divina Commedia), l'Enfer (Inferno)* (1472), traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, 382 p.
- DEFOE, Daniel, *Vie et aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner)* (1719), traduction de Petrus Borel revue par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de poche classique, 2003, 411 p.
- DESNOYERS, Charles, *Le Naufrage de la Méduse*, drame en cinq actes, Paris, Barbré éditeur (1839), 16 p.
- DESNOYERS, Louis, *Les mésaventures de Jean-Paul Choppart*, 3^e édition, Paris, Hetzel (1865), 332 p.
- DICKENS, Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist, (Oliver Twist, or The Parish Boy's Progress)* (1838), Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, 2005, 736 p.
- DICKENS, Charles, *Un Chant de Noël (A Christmas Carol)* (1843), traduction de Marcelle Sibon, dans *Contes de Noël (Christmas Books)*, Paris, Gallimard (Folio), 2012, 720 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Double* (1846), traduction de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard (Folio), 1980, 286 p.

- DUMAS, Alexandre, *Le Capitaine Paul* (1838), Paris, Gallimard, 2017, 364 p.
- DUMAS, Alexandre, *Georges* (1843), Paris, Gallimard (Folio), 1974, 497 p.
- DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires* (1844), Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 402, 638 p.
- DUMAS, Alexandre *Vingt ans après* (1845), Paris, Garnier Flammarion, 1967, tomes 1, 508 p. et 2, 446 p.
- DUMAS, Alexandre, *La Reine Margot* (1845), Paris, Librairie Générale Française, (Le Livre de Poche) 2016, 670 p.
- DUMAS, Alexandre, *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845-1846), Paris, Gallimard (Folio), 2005, 605 p.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* (1845-1846), Paris, Gallimard (Folio), 1998, 1462 p.
- DUMAS, Alexandre, *La Dame de Monsoreau* (1846), Paris, Librairie Générale Française, 1962, 505 p. (tome 1) et 502 p. (tome 2).
- DUMAS, Alexandre *Le Vicomte de Bragelonne* (1848), Trois volumes, Paris, Calmann-Lévy, 1792 p.
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, dans *Tragédies*, traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 448 p.
- FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque* (1699), Paris, Classiques Garnier, 1994, 638 p.
- FÉVAL, Paul, *Le Bossu* (1857), Paris, Librairie Générale Française, 1997, 700 p.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, Le Livre de Poche, 1983, 545 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* (1881), Paris, Le Livre de Poche, 1959, 448 p.
- FRANCE, Anatole, *L'Île des pingouins* (1908), Paris, Calmann-Lévy, 418 p.
- GAUTIER, Théophile, *Jettatura* (1857), dans *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993, 448 p.
- GAUTIER, Théophile, *Le Capitaine Fracasse* (1861-1863), Librairie Générale Française 1985, 539 p.
- GOETHE, *Faust*, (*Faust, Eine Tragödie*) (1797-1831), traduction d'Henri Lichtenberger, Paris, Aubier (collection bilingue), 1975, 283 p.
- GRIMM, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, 2000, 240 p.

HAGGARD, Henry, Rider, Le cycle de *She (Elle)* (1887-1921) : *Elle ou la source de feu (She)*, trad. Michel Bernard ; *Le Retour d'Elle (Ayesha, the Return of She)*, trad. Marcel Benoit ; *La Fille de la Sagesse (Wisdom's Daughter)*, trad. Henri Demeurisse et Edmond Renoir ; *Les Mines du roi Salomon (King Solomon's Mines)*, trad. C. Lemaire ; *Elle et Allan Quatermain (She and Allan)*, trad. Robert Castel, Paris, Robert Laffont, « Collection Bouquins », 1985, 920 p.

HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier* (VIII^{ème} siècle av. JC), traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres (Collection Budé), 1972, 158 p.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes, Fantaisies à la manière de Callot (Fantasiestücke in Callot's Manier)* (1814), traduction de Henri Egmont revue par Albert Béguin, Paris, Gallimard 1964, 448 p.

HOFFMANN, Ernst, Theodor, Amadeus, *Le violon de Crémone (Rat Krespel)* (1817), *Les mines de Falun (Die Bergwerke zu Falun)*, 1819, traductions de Geneviève Bianquis et Paul Sucher, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, 131 p.

HOFFMANN, Ernst, Theodor, Amadeus, *Contes (L'homme au sable, 1816, Le conseiller Krespel, 1817)*, traduction de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Flammarion (collection bilingue), 1968, 189 p.

HOFFMANN, Ernst, Theodor, Amadeus, *Signor Formica* (1821), dans *Contes fantastiques*, T.2, traduction d'Henri Egmont, Paris, Editions Béthune & Plon, 1836, 416 p.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Le Livre de poche, 1960 (Traduction de Victor Bérard), 510 p.

HOMÈRE, *L'Illiade*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 (Traduction d'Eugène Lasserre), 448 p.

HUGO, Victor, *Han d'Islande* (1823), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, 573 p.

HUGO, Victor, *Bug-Jargal* (1826), (suivi de *Le dernier jour d'un condamné*), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, 435 p.

HUGO, Victor, *Cromwell, Préface* (1827), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 504 p.

HUGO, Victor, *Les Orientales* (1829), *Les Feuilles d'automne* (1831), Paris, Gallimard, 1966, 384 p.

HUGO, Victor, *Marion de Lorme* (1831), dans *Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 635 p.

HUGO, Victor, *Le Roi s'amuse* (1832), dans *Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 635 p.

HUGO, Victor, *Ruy Blas* (1838), dans *Théâtre*, Paris, Flammarion, 1979, 638 p.

HUGO, Victor, *La légende des siècles. Les petites épopées* (1859), Le Livre de Poche classique, 2000, 576 p.

- HUGO, Victor, *Les Misérables* (1862), Paris, Gallimard (Folio), 2017, 1341 p.
- HUGO, Victor, *L'homme qui rit* (1869), Paris, Editions du Seuil (Collection l'Intégrale), 1963, 560 p.
- HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize* (1874), Paris, Editions du Seuil (Collection l'Intégrale), 1963, 560 p.
- HUGO, Victor, *Choses vues* (1849-1869), Paris, Gallimard (Folio), 1972, (octobre 1859), 503 p.
- HUGO, Victor, *La Fin de Satan* (1886), Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1984, 317 p.
- KAFKA, Franz, *Le Château (Das Schloss)* (1926), traduction de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1984, 384 p.
- LECONTE de LISLE, *Poèmes antiques*, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1881, 318 p.
- LEM, Stanislas, *Solaris*, 1961, traduction de Jean-Michel Jasienko, Paris, Éditions Denoël, 1966, 256 p.
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine (The Monk)* (1795), dans *Romans terrifiants*, traduction de Léon de Wailly, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1984, 954 p.
- LOVECRAFT, Howard, Phillips, *Les Montagnes hallucinées (At the Mountains of Madness, 1931)*, dans *Dans l'abîme du temps (The Shadow out of Time)*, Paris, Éditions Denoël, Collection « Présence du Futur », 1954, 224 p.
- MARC AURÈLE ANTONIN, *Pensées*, IV, 43 (172-173 ap. J.C.), traduction de P. Commelin, Paris, Librairie Garnier Frères, 1919, 360 p.
- MARLOWE, Christopher, *La tragique histoire du Docteur Faust, The Tragical History of D. Faustus* (1589), traduction de F.C. Danchin, Paris, “ Les Belles Lettres ”, 1988, 145 p.
- MATURIN, Charles Robert, *Melmoth ou l'homme errant* (1820), dans *Romans terrifiants*, traduction de Jean Cohen, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1984, 954 p.
- MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami* (1885), Paris, Le Livre de Poche, 1971, 448 p.
- MAUPASSANT, Guy de, *Contes du jour et de la nuit* (1885), Paris, Garnier-Flammarion, 1977, 254 p.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick (Moby-Dick; or, The Whale)* (1851), trad. Lucien Jacques, Joan Smith & Jean Giono, Paris, Gallimard, 1941, 704 p.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Chronique du règne de Charles IX* (1829), Paris, Librairie Générale Française, 1969, 384 p.

- MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille* (1837), dans *Nouvelles*, tome 2, Paris, Librairie Générale Française, 1983, 430 p.
- MILTON, John, *Le Paradis perdu (Paradise Lost)* (1667), Paris, Gallimard, 1995, 430 p.
- MOLIÈRE, *Dom Juan* (1665), dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 446 p.
- MUSSET, Alfred de, *La confession d'un enfant du siècle* (1836), Paris, Gallimard (Folio), 1973, 371 p.
- MUSSET, Alfred de, *Premières Poésies, Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard (Collection poésie) 1976, 480 p.
- MUSSET, Alfred de, *Théâtre*, tome 1, Paris, Le Livre de Poche, 1964, 512 p.
- NODIER, Charles, *Inès de las Sierras*, Paris, Librairie de Dumont, 1837, 281 p.
- PIERRAT-PAJOT, Lucie, *Les Mystères de Larispem*, Tome 1, *Le Sang jamais n'oublie*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2018, 320 p.
- POE, Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1963, 188 p.
- POE, Edgar Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) (1838), traduction de Charles Baudelaire, Paris, Le Livre de Poche, 1959, 250 p.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis de, *Les exploits de Rocamboles* (1859), Paris, Robert Laffont (Coll. Bouquins), 1992, 876 p.
- RATISBONNE, Louis, *La Comédie enfantine*, 2^{ème} édition, Paris, Michel Lévy frères (1861), 182 p.
- SOPHOCLE, *Philoctète* (409 av. J.C.), traduction de Bellaguet), Paris, Hachette, 1844, 202 p.
- SAND, George, *Indiana* (1832), Paris, Gallimard, 2020, 416 p.
- SAND, George, *Mauprat* (1837), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 318 p.
- SAND, George, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1843), Tomes I & II, Paris, Gallimard (Folio Classique), 2004, 661 & 610 p.
- SAND, George, *La Mare au diable* (1846), Paris, Librairie Charpentier, 1962, 192 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, 218 p.
- SHAKESPEARE, William, *Othello* (1604), (publié avec *Macbeth* et *Le Roi Lear*) traduction de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 320 p.

SHAKESPEARE, William, *La Tempête (The Tempest)* (1611-1612), traduction de Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1991, 288 p.

STAHL, Pierre-Jules, *Théorie de l'amour et de la jalousie*, Bruxelles, J.-B. Tarride, Libraire-éditeur, 1853, 80 p.

STAHL, Pierre-Jules, *Les bonnes fortunes parisiennes. Les Amours d'un pierrot*, Paris, Hetzel, 1862, 281 p.

STAHL, Pierre-Jules, *Contes, récits, souvenirs et conseils d'un père à ses enfants. Morale familière*, Paris, Hetzel, Bibliothèque d'Education et de Récréation, 1881 (10^{ème} édition), 417 p.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830), Paris, Le Livre de Poche, 1972, 590 p.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Île au trésor (Treasure Island)* (1883), traduction de Jacques Papy, Paris, Gallimard, 1997, 285 p.

STEVENSON, Robert Louis, *Le Maître de Ballantrae, (The Master of Ballantrae)* (1889), traduction de Théo Varlet, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, 315 p.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde)* (1886), traduction de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 95p.

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), Paris, Quarto Gallimard, 2009, 1215 p.

SUE, Eugène, *Le Juif errant* (1844-1845), Paris, Robert Laffont (Coll. Bouquins), 1983, 1116 p.

VIGNY, Alfred, de, *Cinq-Mars* (1826), Paris, Gallimard (Folio), 1980, 594 p.

VALÉRY, Paul, *Le Cimetière marin* (1920), dans *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle de Paul Claudel à René Char*, Paris, Gallimard, 1983, 486 p.

VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Tribulat Bonhomet* (1867), Paris, Éditions Absalon, 2007, 166 p.

VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, *L'Ève future* (1886), Paris, Gallimard, 1993, 448 p.

VIRGILE, *Énéide*, Livre III (vers 18 av. J.C.), traduction de A. Desportes, Paris, Hachette, 1862. 88 p.

VIRGILE, *Les Géorgiques* (vers 29 av. J.C.), traduction de Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 254 p.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme* (1759), dans *Romans de Voltaire*, Paris, Gallimard (Le Livre de Poche), 1961, 511 p.

WELLS, Herbert, George, *La Machine à explorer le temps (The Time Machine)* (1895), Paris, Mercure de France, 1959, 440 p.

WELLS, Herbert, George, *L'homme invisible (The Invisible Man)* (1897), traduction par Achille Laurent, Paris, Albin Michel (Le Livre de Poche), 1958, 224 p.

WELLS, Herbert, George, *Quand le dormeur s'éveillera (When the Sleeper Wakes)* (1899), traduction par Henry D. Davray et Bronislaw Kozakiewicz, Bègles, Le Castor Astral, 2018, 360 p.

WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray,)* (1890), traduction d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau, Paris, Stock, 1965, 280 p.

WYSS, Johann David, *Le Robinson suisse (Der Schweizerische Robinson). Histoire d'une famille suisse naufragée*, 1812, traduction de F.C. Gérard, Paris, Guérin, 296 p.

ZOLA, Émile, *Germinal*, (1885), Paris, Fasquelle, Le Livre de Poche, 506 p.

III - Ouvrages, revues et articles consacrés – totalement ou en partie - à l'œuvre de Jules Verne

ALLOTTE de la FÜYE, Marguerite, *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, 1928, Paris, Hachette, 1953, 224 p.

ANGELIER, François, *Dictionnaire Jules Verne*, Paris, Pygmalion, département des éditions Flammarion, 2006, 1200 p.

ARGENT, François d', *Les Traductions*, dans *Cahier de l'Herne Jules Verne* N°25, dirigé par Pierre-André Touttain, Paris, Éditions de l'Herne, 1974, 368 p.

BADOUREAU, Albert, *Le Titan moderne*, Notes et observations remises à Jules Verne pour la rédaction de son roman *Sans dessus dessous*, Actes Sud-Ville de Nantes, 2005, 191 p.

BARTHES, Roland, *Par où commencer ?* paru dans *Poétique* n°1, 1970.

BASTARD, Georges, *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, in *Revue de Bretagne*, janvier 1906, tome XXXV, pp. 337-359 & tome XXXVI, juillet 1906, pp. 32-55.

BAUDOU, Jacques, *Jules Verne et la cryptographie*, dans *Cahiers de l'Herne "Jules Verne"* n°25, p. 324.

BESNIER, Patrick, *Les ténèbres ont leur beauté. Jules Verne et la fin de l'histoire*, dans *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 82, n°12, 1975, pp. 213-218.

BIGEREL, Jérémy, *Jules Verne : le Roman du savoir. Valeurs et fonctionnement de l'écriture savante dans les romans de Jules Verne (1828-1905)*, thèse de doctorat en Langue et Littérature

françaises (direction : Mireille Dereu – Nancy 2) soutenue en 2005, consultable sur <<http://docnum.univlorraine.fr/public/NANCY2/doc224/2005NAN21007.pdf>>, 544 p.

BLY, Nellie, *Le Tour du monde en 72 jours* (1890), Traduction Hélène Cohen, Paris, Seuil, 2016, 208 p.

BOUHMADI, Fabrice, *Jules Verne. Un océan tumultueux de mots et de rêves*, Paris, Honoré Champion, 2012. 322 p.

Bulletins de la *Société Jules Verne*, 11, rue Berthollet, 75000, Paris.

BUTOR, Michel, *Essais sur les modernes* (en particulier la partie consacrée à Jules Verne : *Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne*, pp.35 à 94), Paris, Les Editions de Minuit, 1960, 377 p.

Cahiers de l'Académie de Bretagne et des Pays de la Loire, *Voyage autour de Jules Verne*, Nantes, 2000, 283 p.

CASSAYRE, Luc, *Le système des personnages dans Les voyages extraordinaires de Jules Verne*, Thèse de doctorat en Littérature française soutenue en 1999 sous la direction de Jacques Noiray à Paris 4, 668 p.

CATHÉ, Philippe, *La Culture musicale de Jules Verne à travers son œuvre*, dans *Revue Jules Verne* n° 24, premier semestre 2007, « Jules Verne et la musique », pp. 41-57.

CHELEBOURG, Christian, *Le Miroir de Jules (Imaginaire et fantastique dans M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol)* dans *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 72, quatrième trimestre 1984, 43 p.

CHELEBOURG, Christian, *Les voyages extraordinaires de Jules Verne. Une poétique de la science*, Les Cahiers du Murs n° 10, Automne 1987, p.42.

CHELEBOURG, Christian, *Jules Verne, conservateur républicain – Éloge de la politique oxymorique*, Bulletin de la Société Jules Verne n° 128, p. 50, 4^e trimestre 1998. pp. 45-51.

CHELEBOURG, Christian, *Jules Verne, l'œil et le ventre, une poétique du sujet*, Paris. Caen, Lettres modernes minard, 1999, p. 35. 267 p.

CHELEBOURG, Christian, *Jules Verne, Livret pédagogique*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche », 2005, 190 p.

CHESNEAUX, Jean, *Jules Verne et la tradition du socialisme utopique*, dans *L'Homme et la société*, n°4, 1967, pp. 223-232.

CHESNEAUX, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, 1971, 196 p.

Colloque d'Amiens *Jules Verne II*, 11-13 novembre 1977, Université de Picardie – Société des Étude Romantiques – Société Jules Verne – Centre Universitaire de Recherches verniennes, Paris, Librairie Minard, 1980, 228 p.

Colloque de Cerisy, *Jules Verne et les sciences humaines*, François RAYMOND & Simone VIERNE (dir.), 11-21 juillet 1978, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, 448 p.

COMPÈRE, Daniel, *Approche de l'île chez Jules Verne*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1977, 176 p.

COMPÈRE, Daniel, *Les Monstres nouveaux*, dans : *Romantisme*, 1983, n° 41. *La machine fin-de-siècle*, pp. 91-99.

COMPÈRE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel, *Entretiens avec Jules Verne*, Genève, Slatkine, 1993, 275 p.

DEHS, Volker, *Jules Verne et l'exécution de l'assassin Cauchy*, dans *Revue Jules Verne* n° 7 (*Jules Verne et la cité*), éditée par le Centre de Documentation Jules Verne d'Amiens, 1^{er} semestre 1999, 120 p.

DEHS, Volker, *La bibliothèque de Jules Verne*, consultable sur :
<<http://www.verniana.org/volumes/03/HTML/Bibliotheque.html>>

GRACQ, Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, 320 p.

DEKISS, Jean-Paul, *Jules Verne, Le rêve du progrès*, Paris, Découvertes Gallimard, 1991, 176 p.

DIESBACH, Ghislain de, *Le Tour de Jules Verne en quatre-vingts livres*, Paris, Julliers, 1969, 322 p.

DI MAIO, Mariella, *Jules Verne et le voyage au second degré, ou un avatar d'Edgar Poe*, in *Romantisme*, 1990, N°67, pp. 101-110.

DUMAS, Olivier, *Les Versions de Fritt-Flacc ou la liberté retrouvée* dans *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 59, 3^{ème} trimestre 1981, pp. 98-100.

DUMAS, Olivier, *Vingt ans après ou les deux Zacharius*, dans *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 91, 2^e trimestre 1989, pp. 29-35.

DUMAS, Olivier, *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988, 523 p.

DUPUY, Lionel, *La métaphore au service de l'imaginaire géographique : Vingt mille lieues sous les Mers de Jules Verne* (1869), *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 55, n° 154, 2011, pp. 37-49.

FABRE, Michel, *Le problème et l'épreuve. Formation et Modernité chez Jules Verne*, Paris, L'Harmattan, 2003, 239 p.

FROIDEFOND, Alain, *Voyages au centre de l'horloge, essai sur un texte-genèse de Jules Verne « Maître Zacharius »*, Paris, Lettres modernes, 1988, 134 p.

GENDREAU, Pascal, *Les Personnages dédoublés dans les Voyages extraordinaires*, *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 150, 2^e trimestre 2004, pp. 38-53.

GILLI, Yves, MONTACLAIR, Florent, PETIT, Sylvie, *Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, Paris, L'Harmattan, 1998, 152 p.

Cahier de l'HERNE numéro 25, Jules VERNE, Paris, Editions de l'Herne, 1974, 367 p.

HUET, Marie-Hélène, *L'Histoire des Voyages extraordinaires, essai sur l'œuvre de Jules Verne*, Paris, lettres modernes minard, 1973, 206 p.

ISHIBASHI, Matasaka, *Le projet Verne et le système Hetzel*, Amiens AARP & Centre Rocamboles Encrage Edition, 2014, 344 p.

LE MEN, Ségolène, *Hetzel ou la science récréative*, dans *Romantisme*, 1989, n° 65, pp. 69-80.

LEPAGNEZ, Claude, *Jules Verne connaissait-il la musique ?* dans *Revue Jules Verne* n° 24, pp. 113-121.

LOTTMAN, Herbert R., *Jules Verne* (traduction de l'anglais par Marianne Véron), Paris, Flammarion, 1996. 435 p.

MACHEREY, Pierre, *En lisant Jules Verne*, Caen, de l'incidence éditeur, 2018, 296 p.

MAREL, Henri, *Jules Verne, Zola et la mine*, pp. 187-200, dans *Les Cahiers naturalistes*, Éditions Fasquelle, n° 84, 1980, *Zola et la République*.

MARTIN, Charles-Noël, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, 290 p.

MINERVA, Nadia, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2001, 242 p.

MONGIN, Jean-Louis, *Jules Verne et le Musée des Familles*, Amiens, AARP – Centre Rocamboles & Encrage Édition, 2013, 160 p.

MORÉ, Marcel, *Le très curieux Jules Verne*, Paris, Gallimard, 1960, 245 p.

MORÉ, Marcel, *Nouvelles explorations de Jules Verne*, Paris, Gallimard, 1963, 245 p.

PANDOLFI, Paul, *Jules Verne au Sahara*, dans *Le Saharien* n° 230 (3^e trimestre 2019), consultable en ligne sur :

<www.academia.edu/40765721/Jules_Verne_au_Sahara>

PARADA-RAMIREZ, Jose Gregorio, *Lecture documentée et analyse textométrique de l'œuvre de Jules Verne : les influences de la Franc-Maçonnerie dans son œuvre*, thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises (direction : Véronique Magri-Mourgues – Nice-Sophia Antipolis) soutenue en 2013, 862 p.

PÉDAUGÉ, Mireille, *La Musique dans l'œuvre de Jules Verne*, dans *Revue Jules Verne* n°24, premier semestre 2007, « *Jules Verne et la musique* », pp. 23-38.

PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *Jules Verne et ses héros : Une leçon d'abîmes*, Paris, L'Harmattan, 2011, 128 p.

PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *Jules Verne, de la fable à la fiction, Une anamorphose du réel*, Paris, L'Harmattan, 2015, 248 p.

PICOT, Jean-Pierre, *Utopie de la mort et mort de l'utopie chez Jules Verne*, dans *Romantisme* n°61, 1988, pp. 95-105.

PICOT, Jean-Pierre, *La Morte-vivante et la femme sans ombre* dans *Revue des lettres modernes Jules Verne* n°5, 1987, pp. 77-99.

PICOT, Jean-Pierre, *Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ?* dans *Revue Europe* n° 909-910, Janvier-Février 2005.

RAYMOND, François, *L'Homme et l'horloge*, dans *Cahier de l'HERNE* numéro 25, *Jules VERNE*, pp. 141-151, Paris, Editions de l'Herne, 1974, 367 p.

RAYMOND, François, *Le héros et son singe dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, dans *Romantisme*, 1980, n° 27, pp. 95-108.

RAYMOND, François, *Les machines musicales de Jules Verne : esquisse pour une esthétique vernienne*, dans *Romantisme* n° 41, 1983, pp. 101-114.

RAYMOND, François, *Jules Verne ou le livre en défaut* dans *Romantisme* n° 44, 1984, pp. 105-119.

RAYMOND, François, & VIERNE, Simone, (direction), *Jules Verne et les sciences humaines*, colloque de Cerisy (11-21 juillet 1978), Paris, Union Générale d'éditions, 1979, 444 p.

RAYMOND, François, & CHELEBOURG, Christian (direction), *Revue des lettres modernes Jules Verne*, Paris, Éditions Minard-Lettres Modernes (N°1, 1976 ; N°2, 1978 ; N°3, 1980 ; N°4, 1983 ; N°5, N°6, 1987 ; N°7, 1994 ; N°8, 2003).

Revue IRIS, numéro 28, *Jules Verne entre Science et Mythe*, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Grenoble III, 2005, 260 p.

Revue Jules Verne, éditée par le Centre international Jules Verne, 70, rue des Jacobins, 80000 Amiens.

Revue 303 (Revue culturelle des Pays de la Loire), Numéros 87 & 134 consacrés à Jules Verne.

RODRIGUEZ NOGUEIRA, François, *La société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique de la première moitié du XXème siècle et sa représentation au cinéma*, thèse de Littérature Comparée et Sciences de l'Information et de la Communication (direction : Françoise Susini-Anastopoulos et Éric Schmulevitch – Nancy 2) soutenue en 2009, 600 p.

SANTURENNE, Thierry, *Voyages imaginaires, violence réelle. Pour une approche anthropologique des romans de Jules Verne*, dans *Jules Verne entre Science et Mythe*, revue IRIS, numéro 28, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Grenoble III, 2005, p. 89.

SCHUEREWEGEN, Franc, « Télétechnè » fin de siècle : Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne, dans *Romantisme* n°69, 1990, pp. 79-88.

SERRES, Michel, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection "Critique", 1974, 288 p.

SCHEINDART, Philippe, *Jules Verne, un processus d'écriture sous contraintes*, Genesis, 33 | 2011, consultable sur : <<http://genesis.revues.org/636> ; DOI : 10.4000/genesis.636>

SCHULMAN, Peter, *L'Espace du célibataire fantastique. Le Secret de Wilhelm Storitz*, Bulletin de la Société Jules Verne n°156, décembre 2005, p. 56.

SORIANO, Marc, *Jules Verne (le cas Verne)*, Paris, Julliard, 1978, 112 p.

SUDRET, Laurence, *Nature et Artifice dans les voyages extraordinaires de Jules Verne*, Lille, ANRT, 2000, 337 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Regarde de tous tes yeux, regarde ! Jules Verne*. Paris, Gallimard, 2005, 273 p.

THIERRY, Françoise, *Une politique éditoriale : P-J Hetzel et son équipe d'illustrateurs*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Boulanger et Thérèse Moyne, Diplôme supérieur de bibliothécaire (Ecole supérieure des bibliothèques, Villeurbanne), 1986, 68 p.

VERNE, Jean, *La Découverte de Paris au XX^e siècle*, dans : *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 174, août 2010, pp. 3-10.

VIERNE, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Les Editions du Sirac, 1973, 779 p.

VIERNE, Simone, *Jules Verne*, Paris, Balland, 1986, 447 p.

VIERNE, Simone, *L'authenticité de quelques œuvres de Jules Verne*, dans : *Annales de Bretagne*, Tome 73, numéro 3, 1966. pp. 445-458.

VIERNE, Simone, *Puissance de l'imaginaire* dans *Cahiers de l'Herne* "Jules Verne" n°25, p. 166.

WOLCOTT, Norman, *De Mercier à Metcalfe : les traducteurs victoriens de Verne*, dans *Revue Jules Verne* n° 19-20, 1^{er} semestre 2005, 240 p.

ZOLA, Emile, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881.

IV - Ouvrages et articles philosophiques

ARENDR, Hannah, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, traduction par Anne Guérin, Paris, Gallimard, 2002, 522 p.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, 335 av. J.C., traduction de J. Barthélémy Saint-Hilaire, revue par Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie Générale Française, 1992, 447 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 224 p.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard (Collection Folio/Essais), 1949, 192 p.

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, 252 p.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 258 p.

CONCHE, Marcel, *Orientation philosophique, essai de déconstruction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 1974, 336 p.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, précédé de *La pathétique cartésienne* par Jean-Maurice MONNOYER, Paris, Gallimard (*tel*), 1988, 287 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, 304 p.

KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Hatier, 1963, 80 p.

KANT, Emmanuel, *Sur l'échec de tout essai philosophique en matière de théodicée*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2009, 113 p.

LAJUGIE, J., *P. J. Proudhon, Textes choisis, présentés et commentés*, Paris, librairie Dalloz, 1953, 492 p.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée*, 1710, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 505 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, (1588) T I, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, 510 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, (1588) T II, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, 640 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, (1588) T III, (édition de Pierre Michel), Paris, Gallimard, 1965, 506 p. En particulier : Livre I, chapitre XXXI (p. 300) : *Des cannibales*, et Livre II, chapitre XI (p. 120) : *De la cruauté*, Paris, Gallimard, 1965, 502 p. (T1), 638 p. (T2) & 503 p. (T3).

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, 1748, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 507 p.

- MORE, Thomas, *L'Utopie (Utopia)*, 1516, traduction par Marie Delcourt, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, 250 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà bien et mal (Jenseits von Guts und Böse)*, 1886, traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971, 264 p.
- PLATON, *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, traduction de Emile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 505 p.
- PLATON, *La République*, traduction de Robert Bacou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 510 p.
- PLATON, *Timée, Critias*, traduction de Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, 450 p.
- PORÉE, Jérôme, *Le mal, Homme coupable, homme souffrant*, Paris, Armand Colin, 2000, 192 p.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, 686 p.
- RICŒUR, Paul, *Le mal, Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Editions Labor et Fides, 2004, 67 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, 1762, Paris, Editions Sociales, 1971, 213 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile, ou de l'éducation*, 1762, Paris, Garnier-Flammarion, 2009, 845 p.
- SUBLON, Roland, *Du mal*, dans : *Revue des Sciences Religieuses*, tome 74, fascicule 4, 2000, pp. 507-523.
- TOZZI, Michel, *Le mythe : un support pour la réflexion philosophique avec les élèves*, dans CHIROUTER, Edwige et PRINCE, Nathalie (dir.), *Philosophie (avec les enfants) et Littérature (de jeunesse)*, Paris, Éditions Raison publique, 2019, 196 p.
- WOLFF, Kurt, *Pour une sociologie du mal*, dans : *L'Homme et la société*, n°4, 1967, pp. 197-213.

V - Ouvrages critiques et articles sur la littérature

- ARISTOTE, *Poétique*, vers 335 av. J.C., Paris, Le Livre de poche classique, 1990.
- ASSOULINE, Pierre, *Qui est l'écrivain national pour les Français ? Le Magazine Littéraire* n° 554, avril 2015, pp. 28-29.
- ATALLAH, Marc, *Utopie et dystopie, les deux sœurs siamoises*, texte d'abord paru dans le *Bulletin de l'Association F. Gonseth. Institut de la méthode*, juin 2011, pp.17-27, consulté en ligne sur : <www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie_deux_soeurs_siamoises>
- ATALLAH, Marc, *Des Mondes parfaits ? Texte paru initialement sous le titre "Les mondes parfaits sont-ils si éloignés de leurs frères cauchemardesques ? Quelques (brèves) réflexions sur l'utopie"*, dans *Les Utopies*, catalogue, Genève : Cercle de la Librairie et de l'Édition de Genève, 2013, pp. 3-34, consultable en ligne sur : <34. https://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_parfaits_%3F>
- BAKHTINE, Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, Paris, Gallimard, 1978, 491 p.
- BARBÉRIS, Pierre, *Roman historique et roman d'amour, Lecture du « Dernier Chouan »*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France, Le Roman Historique*, mars-juin 1975, 75^{ème} année, n° 2-3.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 257 p.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1957, 205 p.
- BAZIN, Laurent, *La Dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019, 64 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, dans *Littérature* n°2, mai 1971, pp. 103-118.
- BELLET, Roger, (direction), *La Femme au XIXème siècle, Littérature et idéologie*, PU de Lyon, 1979, 201 p.
- BÉNICHOU, Paul, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, 589 p.
- BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé, Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, 320 p.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique*, Librairie Larousse, 1974, 256 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment)*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, 408 p.
- BIET, Christian & TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, 1056 p.

BLANCHARD, Corine, et HOUDART-MEROT, Violaine (coordination), *Écritures du secret « J'avance masqué »* Université de Cergy-Pontoise (Centre de Recherches Textes et Francophonies), 2009, 132 p.

BOYER, Alain-Michel & COUÉGNAS, Daniel, (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, 295 p.

BRETON, André, *Second manifeste du surréalisme*, 1930, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (collection « Idées »), 1973, 192 p.

BRIAND, Michel, CAMELIN, Colette, et LOUVEL, Liliane *Les Écritures secrètes*, Études réunies et présentées par La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 320 p.

BROSSE, Monique, *Littérature marginale, les histoires des naufrages*, dans : *Romantisme*, 1972, n°4. « Voyager doit être un travail sérieux », pp. 112-120.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, 1504 p.

CAILLOIS, Roger, article « Fantastique » dans *Encyclopédie Universalis*, version en ligne : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/>>

CSYBA, Lucette, *Misogynie et Gynophobie dans La Fille aux yeux d'or dans La Femme au XIX^e siècle, Littérature et idéologie*, PU de Lyon, 1979, 202 p.

DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin « Collection U2 », 1972, 400 p.

CHARENTENAY, Alice de, et BRAHAMCHA-MARIN, Jordi, *La Commune des écrivains. Paris 1871 : vivre et écrire l'insurrection*, textes choisis, présentés et annotés, Paris, Gallimard, 2021, 800 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle 1985, 320 p.

EVANS, Ruth, HUGHES, Terence, LETISSIER, Georges, (coord.) *Secrets, Mysteries, Silences*, Université de Nantes, 2005, 132 p.

FAVARO, Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, Les enfants de Xénomane*, Paris, Thierry Magnier, 2009, 326 p.

FERRÉ, Vincent, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001, 360 p.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique (Anatomy of Criticism)* traduction de Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969. 451 p.

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, 159 p.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GODIN, Christian, *D'une utopie à l'autre*, dans *Magazine littéraire* N°387, mai 2000, *La Renaissance de l'Utopie*, p. 42.
- GUILLAUME, Isabelle, *Le Roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999, 335 p.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, (1983), Paris, Droz 2011, 330 p.
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans *Littérature*, n°6, mai 1972.
- HOFMANN, Léon, *L'idéologie de Bug-Jargal*, compte-rendu de la communication au groupe Hugo du 25 mai 1989, consultable sur : <groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/89-05-25Hofmann.pdf>
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, « Collection Hachette Supérieur », 2001, 176 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 337 p.
- JEUNE, Simon, *De F. T. Graindorge à A. O. Barnabooth, Les Types américains dans le roman et le théâtre français (1861-1917)*, Paris, Didier, 1963, 524 p.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 272 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2013, 223 p.
- JOUVE, Vincent, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Paris, Armand Colin, 2019, 192 p.
- JULLIOT, Caroline, *Le grand inquisiteur, naissance d'une figure mythique au XIXème siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010, 384 p.
- JULLIOT, Caroline, *Richelieu est-il un grand homme ?* Communication au séminaire du Groupe Hugo du 19 mars 2016, consultable sur <<http://groupugo.div.jussieu.fr/>>
- JULLIOT, Caroline, *Le Sphinx rouge. Un duel entre le génie romantique et Richelieu*, Paris, Classiques Garnier, 2019, 248 p.
- LANOUX, Armand, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 1962, 640 p.
- LAURENT, Franck *Victor Hugo : Espace et Politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 288 p.
- LAURENT, Franck, *Ceux qui restent – ou Comment faire une République ?*, communication présentée à la Journée d'études *Quatrevingt-Treize de Victor Hugo*, UFR, Lettres, Sciences

humaines, Laboratoire langue, littérature, linguistique des universités d'Angers et du Maine, 21 novembre 2015 ; disponible sur le site du labo 3L.AM <<http://3lam.univ-lemans.fr> >

LÉONARD-ROQUES, Véronique, *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. (Etudes réunies et présentées par l'auteure), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, 312 p.

LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, 455 p.

LUKAKS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspéro, 1969, 111 p.

MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales – Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 298 p.

MILLET, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 280 p.

MILLET, Claude, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, 382 p.

PÉLICIER, Yves, *La Problématique du double*, dans *La Figure du double*, textes réunis et présentés par Wladimir TROUBETZKOY, Paris, Didier Érudition 1995, 248 p.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique et COUÉGNAS, Daniel, *Le roman historique – Récit et histoire*, Direction : Centre de recherches « Textes – Langages – Imaginaires » ; « Horizons comparatistes », Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, 360 p.

PRINCE, Nathalie, « *Il n'est pas bon que l'homme soit seul* », communication dans le cadre des Journées d'études du GERF (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique) des 26-27 octobre 2000 autour du thème *Religion et Imaginaire*, Université Stendhal-Grenoble III. Communication publiée dans la revue *Iris – Les Cahiers du GERF*, numéro 22, hiver 2001-2002, pp. 167-185.

PRINCE, Nathalie, *Les célibataires du fantastique, Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, 383 p.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, 240 p.

PRINCE, Nathalie, *La Littérature fantastique*, Paris, Armand Colin, 2015, 120 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1970, 255 p.

Revue d'Histoire Littéraire de la France, Le Roman Historique, mars-juin 1975, 75^{ème} année, n°2-3, 514 p.

RANK, Otto, *Don Juan et le double, (Don Juan und Der Doppelgänger)*, 1932, traduction du Dr S. Lautman, Paris, Payot, 1973, 193 p.

RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000, 120 p.

- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 365 p.
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France 1999, 242 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, 189 p.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, 260 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 191 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 2014, 96 p.
- TROUBETZKOY, Wladimir, *L'Ombre et la différence, Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, 250 p.
- VASSILEV, Kris, *Le récit de vengeance au XIXème siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 208, 214 p.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 316 p.
- VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, 128 p.
- VIEGNES, Michel, *Être, apparaître, disparaître : quelques réflexions sur les enjeux du fantastique dans le récit bref*, dans Lauric GUILLAUD et Gérald PRÉHER (dir.), *Apparitions fantastiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2018, 344 p.

VI - Ouvrages et articles généraux

- ANGENOT, Marc, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, 192 p.
- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil (Collection « Points Histoire »), 1975, 222 p.
- BAILLY, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, 2230 p.
- BECKER, Jean-Jacques & AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *La France, la Nation, la guerre : 1850-1920*, Paris, SEDES, 1995, 390 p.

BELLET, Roger, (direction) *La Femme au XIX^e siècle, Littérature et idéologie*, PU de Lyon, 1979, 201 p.

BERNARD, Michel, *Histoire de l'Australie (De 1770 à nos jours) Naissance d'une nation du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 1995, 136 p.

BERT, Paul, *L'Instruction civique à l'école (Notions fondamentales)*, Paris, Librairie Picard-Bernheim et Cie, 1883, Sixième leçon, *Les cultes*, 178 p.

BIBLE de Jérusalem, Paris, CERF, 1988, 1856 p.

BRÉDIF, Charles-Marie, *Le Naufrage de La Méduse, Journal d'un rescapé (1816)*, Paris, Payot & Rivages, 2017, 190 p.

BROUARD, Eugène, *Essai d'histoire critique de l'instruction primaire en France : de 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1901, 360 p.

BUISSON, Ferdinand, (direction) *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Première partie, tomes 1 & 2, Paris, Hachette, 1887-1888, 3103 p.
Seconde partie, tomes 1 & 2, Paris, Hachette, 1887-1888, 2491 p.

BUISSON, Ferdinand, *La religion, la morale et la science, leur conflit dans l'éducation contemporaine : quatre conférences faites à l'aula de l'Université de Genève (avril 1900)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, 266 p.

CABANTOUS, Alain, *La Vergue et les fers, Mutins et déserteurs dans la marine de l'ancienne France*, Paris, Tallandier, 1984, 252 p.

CABET, Étienne, *Voyage en Icarie (1840)*, Paris, Dalloz, 2006, 606 p.

CHABOT (Abbé), *La question des manuels d'instruction morale et civique*, Librairie Poussielgue frères, 1884, 206 p.

CHOLVY, Gérard & HILAIRE, Yves-Marie (sous la direction de), *Histoire religieuse de la France, T1 : 1800-1880, T2 : 1880-1914*, Toulouse, Editions Privat, 2000, 287 & 207 p.

CHOLVY, Gérard, *Christianisme et société en France au XIX^e siècle, 1790-1914*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 202 p.

CHUPEAU, Jacques, *Le moraliste des enfants : P.-J. Stahl*, dans : Christian ROBIN (direction), *Un éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*.

Circulaires et instructions officielles relatives à l'instruction publique (années 1831-1839), Tome 2, Paris, Typographie de Jules Delalain, Imprimeur de l'Université de France, 1865, 729p.

Conférences pédagogiques faites aux instituteurs délégués à l'Exposition universelle de 1878 (Troisième édition). Paris, Delagrave, 1880, 453 p.

CRUBELIER, Maurice, *L'Élargissement du public*, dans CHARTIER, Robert, et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Tome 3 : *Le Temps des éditeurs, Du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard Promodis, 1990, 669 p.

DAVIS, N. E., *A History of Southern Africa*, Londres, Longman, 1978, 200 p.

DEMOLINS, Edmond, *À quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons ?* (1897), Paris, Éditions Economica, 1998, 304 p.

DESPARMET, Jean-Baptiste, *Journal d'un vieux marin*, Paris, Editions France Empire, 1983, 272 p.

DETOURBET, Edmond, *La Loi du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire obligatoire, commentaires, exposé de doctrine, jurisprudence, formules*, Paris, Librairie administrative Berger-Levrault et Cie, 1884, 703 p.

DORON, Claude-Olivier, *L'Homme altéré, Races et dégénérescence (XVII^e - XIX^e siècles)* Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016, 592 p.

DURAND, Pascal, et GLINOER, Anthony, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2005, 232 p.

Études religieuses, historiques et littéraires par des pères de la Compagnie de Jésus, Tome 2 (1863), 1140 p. ; Tome 5, 1864, 722 p., Paris, Charles Douniol, Libraire-Éditeur.

FALCONI, Léonard (Abbé) *Le Syllabus pontifical ou Réfutation des erreurs qui y sont condamnées*, Paris, Société générale de Librairie catholique (1876), 389 p.

FERRY, Jules, Discours et opinions, publiés par Paul ROBIQUET, tome 4 : *les lois scolaires & discours sur la politique extérieure et coloniale*, Paris, Armand Colin, 1896, 585 p.

FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES, *Enseignement civique*, Paris, Poussielgue, 1883, 132p.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté, (Das Unheimliche)* (1919), trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, 342 p.

GAULUPEAU, Yves, *La France à l'école*, Paris, Gallimard (Découvertes. Histoire), 1992, 176 p.

GLÉNISSON, Jean, *Le Livre pour la jeunesse*, dans CHARTIER, Robert, et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Tome 3 : *Le Temps des éditeurs, Du romantisme à la belle époque*, Paris, Fayard Promodis, 1990, 669 p.

GRANGE, Juliette, *Saint-Simon*, Paris, Éditions Ellipses ; 2005, 80 p.

GREW, Raymond, HARRIGAN, Patrick J., WHITNEY, James B., ALBARET, M.B., VALENSI, J., *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39^{ème} année, n°1, 1984, 157 p. Consultable sur : <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1984_num_39_1_283045>

GUIFFAN, Jean, *Histoire de l'anglophobie en France de Jeanne d'Arc à la vache folle*, Rennes, Terre de Brume Éditions, 2004, 280 p.

JEANNENEY, Jean-Noël, *Le Duel. Une passion française. 1789-1914*, Paris, Perrin, 2000, 224 p.

KAPLAN, Francis, *La Passion antisémite habillée par ses idéologues*, Paris, Éditions du Félin, 2011, 400 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Quatrième édition, Paris, Armand Colin, 1999, 267 p.

LALOI, P. & PICAVET, F., *Instruction morale et civique, ou Philosophie pratique à l'usage des écoles normales primaires, des lycées et collèges de jeunes filles, des élèves de l'enseignement spécial et des candidats au baccalauréat ès sciences*, Paris, Armand Colin, 1888, 690 p.

LAURENT, Franck, *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 152 p.

LAURENT, Franck, *Le Voyage en Algérie, Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930*, Paris, Robert Laffont, 2008, 1042 p.

LAYER, E., *Notes sur le panislamisme et la géographie équatoriale*, Rouen, Gagniard-Gy-Lainé, 1916, 11 p.

LECAILLON, Jean-François, *Les Français et la guerre de 1870*, Paris, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2004, 224 p.

LEMAITRE, Alfred, *Notes sur la guerre de l'indépendance grecque*, Paris, Librairie G. Martin, 1895, 268 p.

LOEFFEL, Laurence, *La question du fondement de la morale laïque sous la III^e République (1870-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 262 p.

MACÉ, Jean, *Petit catéchisme républicain*, Paris, Garnier frères, 1848, 24 p.

MACÉ, Jean, et STAHL, Pierre-Jules, *Magasin d'Éducation et de Récréation, Avis de l'éditeur*, Paris, Hetzel, 1864 (1^{er} semestre).

MAMBRINI, Yann, *Histoires de Temps*, Paris, éditions Ellipses, 2019, 286 p.

MARX, Roland, « FENIANS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2021. URL : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/feniands/>>

MAYEUR, Françoise, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France (tome III, De la Révolution à l'École républicaine, 1789-1930)*, Paris, Perrin, 2004, 783 p.

MELGUEN, Bernard, *L'Invention du temps*, Rennes, éditions Apogée, 2020, 72 p.

MERTIAN, H., *Études religieuses, historiques et littéraires par des pères de la Compagnie de Jésus*, Tome 2, Paris, Charles Douniol, Libraire-Éditeur, 1864, 1140 p.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, 270 p.

MONTCLOS, Xavier de, *Histoire religieuse de la France*, Paris, PUF Que sais-je ?, 1988, 127 p.

MONTÉGUT, Emile, *P.-J. Stahl*, dans *Esquisses littéraires*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1893, 313 p.

ORY, Pascal, et SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Éditions Perrin, 2004, 435 p.

PARMÉNIE, A., et BONNIER DE LA CHAPELLE, C, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953, 680 p.

PARSONS, Timothy, H., *The British Imperial Century, 1815-1914, A world History Perspective*, Lanham (USA), Rowman & Littlefield, 2019, 185 p.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, 622 p.

PIQUET, Martine, *Australie plurielle, Gestion de la diversité ethnique en Australie de 1788 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2004, 256 p.

PROUDHON, Pierre, Joseph, *Textes choisis, présentés et commentés* par J. Lajugie, Paris, librairie Dalloz, 1953, 492 p.

RANSFORD, Oliver, *David Livingstone, The Dark Interior*, London, John Murray (Publishers), 1978, 334 p.

RENOUVIER, Charles, *Manuel républicain de l'homme et du citoyen*, Paris, Pagnerre, 1848, 36 p.

REY, Alain, (direction) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 2010, 2618 p.

RICHARSON, Benjamin, Ward, *Hygeia, a city of health*, Londres, Macmillan & Co., 1876, 47 p.

RIOT-SARCEY, Michèle, BOUCHET, Thomas & PICON, Antoine, *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Larousse, 2006, 298 p.

ROBIQUET, Paul, *Discours et opinions de Jules Ferry (Tome IV)*, Paris, Armand Colin, 1896, p.259. 585 p.

ROBIN, Christian (direction), *Un éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1866)*, St Sébastien, ACL Édition, 1988, 366 p.

SARCEY, Francisque, *La Maison du coin du quai* dans *Le XIX^e Siècle*, journal républicain conservateur du 2 février 1877.

SAVIGNY, J.B. Henry & CORRÉARD, Alexandre, *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816* ; Paris, Hocquet, 1817, 198 p.

STEEG, Jules, *Instruction morale et civique. L'homme. Le citoyen. À l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Librairie classique N. Fauvé et F. Nathan, 1882, 180 p.

THIERCÉ, Agnès, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris, Belin, 1999, 334 p.

THIERRY, Françoise, *Une politique éditoriale : P.-J. Hetzel et son équipe d'illustrateurs*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Boulanger et Thérèse Moyne, Diplôme supérieur de bibliothécaire (Ecole supérieure des bibliothèques, Villeurbanne), 1986, 68 p.

TUDESQ, André Jean, *Seconde République*, Encyclopédie Universalis, consultable en ligne sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/deuxieme-republique/#c_3>

Index des textes de Jules Verne

(Nous avons inclus sa correspondance, ainsi que celle de son fils Michel, avec les éditeurs Hetzel père et fils)

Archipel en feu (L'), 66, 73, 79, 90, 93, 101, 109, 110, 112, 120, 138, 139, 146, 152, 170, 182, 433, 436, 451

Autour de la Lune, 63, 124, 188, 260, 261, 462

Aventures de la famille Raton, 101, 359, 360

Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe, 63, 65, 88, 300, 347, 418, 419, 438, 450, 462, 468

Beau Danube jaune (Le), 88, 112, 131, 132, 168

Billet de loterie (Un), 67, 68, 90, 137, 139, 148, 283

Bourses de voyage, 89, 91, 112, 136, 150, 178, 195, 420, 432

Capitaine de quinze ans (Un), 12, 63, 70, 76, 77, 82, 88, 90, 112, 120, 126, 135, 136, 139, 143- 145, 147, 148, 155, 159, 161, 167, 173, 174, 176, 177, 197, 218, 221, 238, 255, 347, 348, 411, 415, 416, 419, 429, 432, 433, 444, 447, 449, 451, 452, 467, 468

César Cascabel, 77, 131, 136, 139, 142, 143, 144, 153, 160, 185, 359, 362, 421, 437

Chancellor (Le), 66, 68, 156, 237-244, 247-251, 292, 415, 446

Chasse au météore (La), 16, 95, 389, 412

Château des Carpathes (Le), 61, 67, 68, 74, 75, 100, 102-104, 218, 219, 220, 266-269, 286, 342, 456, 457, 467

Chemin de France (Le), 61, 100, 257, 407

Cinq Cents Millions de la Béguin (Les), 15, 16, 64, 73, 78, 79, 86, 87, 91, 97, 108, 110, 124, 131, 223, 224, 233, 257, 265, 282, 286, 335, 349, 351, 353, 359, 378-380, 382-386, 404, 457, 462

Cinq semaines en ballon, 15, 39, 46, 47, 54, 63, 69, 91, 94, 98, 124, 160, 242, 245, 246, 347, 394, 418, 442- 444, 446, 450, 461

Claudius Bombarnac, 66, 67, 135, 136, 138, 139, 145, 147, 150, 167, 359, 405, 411, 412, 415, 421, 462

Clovis Dardentor, 71, 77, 78, 349, 431

Comte de Chanteleine (Le), 365

De la Terre à la Lune, 39, 63, 91, 124, 188, 260, 410-413, 462

Deux Ans de vacances, 76, 83, 89, 105, 125, 170, 181, 182, 195, 196, 202, 238, 385, 386, 419-421, 446-448

Drame au Mexique (Un), 89, 136

Drame dans les airs (Un), 54, 343

Drame en Livonie (Un), 62, 67, 68, 86, 112, 127, 137, 160, 184, 235, 245, 354, 406, 407, 460

École des Robinsons (L'), 129, 195, 412, 447

Edgar Poe et ses œuvres, 213,

Édom, 16,

En Magellanie, 16, 50, 94-98, 107, 108, 127, 169, 193, 245, 251, 328, 356, 357, 366, 368-373, 376, 386, 401, 409, 430

Enfants du Capitaine Grant (Les), 16, 63- 65, 73, 76, 79, 80, 89, 90, 94, 105, 108, 128, 134, 135, 138, 139, 142-145, 148, 152, 153, 157, 160, 167, 188-194, 196, 197, 203, 206-208, 210, 226, 238, 242, 245, 252, 271, 282, 310, 356, 361, 362, 419, 425-428, 433, 438-442, 467, 468

Épave du Cynthia (L'), 16, 79, 81, 90, 112, 137, 139, 140, 174, 206, 208, 209, 310, 349, 367, 416

Étoile du Sud (L'), 87, 100, 136, 147, 176-178, 181, 347, 367, 406, 422, 423, 445, 448, 449

Face au drapeau, 89, 124, 125, 131, 137, 138, 139, 180, 195, 343, 407, 408, 462

Famille-sans-nom, 109, 132, 226, 234-237, 245, 252, 362, 363, 422, 435, 461

Fantaisie du docteur Ox (Une), 462

Forceurs de blocus (Les), 73, 80, 208, 109, 206, 211

Frères Kip (Les), 62, 95, 112, 115, 134, 136, 149, 150, 167, 184, 195, 282, 370, 408, 432, 460

Frritt-Flacc, 61, 283, 284-287, 342

Gil-Braltar, 421

Hector Servadac, 63, 68, 69, 88, 94, 124, 172, 316, 408, 419, 420, 430, 432, 457-459

Histoires de Jean-Marie Cabidoulin (Les), 257, 421

Hivernage dans les glaces (Un), 100, 107, 175, 176, 181, 182, 206, 208, 210, 257, 349

Île à hélice (L'), 15, 89, 96, 115, 136, 139, 161, 170, 238, 271, 363, 386-390, 394, 400, 421, 427, 430

Île mystérieuse (L'), 7, 11, 14, 16, 61, 64, 67, 77, 92, 97, 125, 126, 128, 179, 188, 195-203, 226, 227, 236-238, 246, 248, 282, 302, 312, 313, 326-330, 341, 369, 376-378, 387, 401, 410, 411, 415, 424, 429, 446-448

Indes noires (Les), 16, 67, 68, 73, 74, 80, 83, 88, 96, 137, 149, 228, 229, 245, 263, 272, 317, 342, 351, 352, 462

Invasion de la mer (L'), 73, 88, 110, 117, 137, 139, 147, 176, 180, 430-434, 437

Jangada (La), 88, 90, 97, 101, 126, 131, 135, 136, 138, 139, 142-144, 173-175, 242, 245, 264, 429, 430, 433, 451

Kéraban-le-têtu, 71, 100, 116, 134, 139, 144, 148, 151, 170, 450

Maison à vapeur (La), 61, 74, 106, 108, 109, 111, 115, 117, 118, 119, 125, 127, 133, 136, 147, 159-161, 179, 182, 218-220, 228, 317, 325, 327, 424, 425, 432, 433, 446, 462

Maître du Monde, 72, 124, 125, 188, 302-305, 333, 334, 339-341, 343

Maître Zacharius, 15, 16, 61, 288-300, 342, 467

Martin Paz, 15, 101, 102, 174, 226, 236, 237, 363, 457

Mathias Sandorf, 14, 63, 79, 87, 88, 93, 101, 102, 109, 115, 117, 119, 120, 126, 127, 129, 130, 133, 147, 149, 174, 179, 186, 187, 218, 220, 226, 227, 229, 235, 255, 272, 361, 362, 368, 380, 381, 401, 406, 435, 436, 461, 466

Michel Strogoff, 16, 55, 67, 73, 79, 80, 86, 88, 104, 106-108, 110, 115, 117, 119, 130, 131, 134, 138, 139, 148, 151-155, 160, 172-175, 182, 184, 203, 206-208, 210, 211, 227, 251, 255, 418

Mirifiques aventures de Maître Antifer, 91, 125, 136, 168, 195, 233, 241, 257, 312, 347, 349, 431, 445

Mistress Branican, 71, 73, 74, 90, 93, 112, 116, 117, 127, 134, 136, 147, 156, 160, 170, 174, 181, 182, 207, 209, 224, 225, 238, 310, 411, 416, 419, 467

M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol, 269, 270

Nord contre Sud, 61, 66, 68, 70, 73, 87, 90, 104, 105, 107, 109, 118-120, 125, 150, 186, 283, 348, 367, 415, 416, 451, 453-455

Oncle Robinson (L'), 89, 136, 195, 237

Paris au XX^e siècle, 15, 54, 67, 72, 85, 185, 186, 226, 259, 347, 349, 375, 376, 394-401

Pays des fourrures (Le), 63, 68, 78, 160, 238, 401, 419, 440

Phare du bout du monde (Le), 89, 113, 181, 182, 195, 238

Pierre-Jean, 460, 475

Pologne (La), 436

P'tit Bonhomme, 73, 76, 77, 80, 82, 160, 167, 184, 185, 221-223, 225, 251, 252, 354-359, 361, 362, 373, 376, 422, 435

Rayon vert (Le), 65, 79, 93, 229, 230, 282, 283, 419, 462, 468

Révoltés de la Bounty (Les), 89

Robur-le-conquérant, 69, 124, 132, 188, 302, 303, 317, 333-339, 341, 447

Sans dessus dessous, 63, 91, 188, 347, 413, 414, 462

Seconde patrie, 72, 89, 94, 95, 97, 136, 168, 195, 196, 245, 375, 402

Secret de Wilhelm Storitz (Le), 61, 67, 137, 138, 173, 174, 245, 272-281, 335, 405, 435, 467

Souvenirs d'enfance et de jeunesse, 13

Sphinx des Glaces (Le), 66, 86, 124, 126, 158, 178, 188, 195, 211-217, 238, 257, 260, 272, 312

Superbe Orénoque (Le), 73, 80, 88, 106, 115, 124, 131, 135, 136, 139, 143, 144, 147, 148, 160, 170, 182, 206, 207, 211, 230, 245, 349, 430, 433

Testament d'un excentrique (Le), 67, 92, 128, 172, 232-234, 406, 412, 415, 454

Tour du monde en quatre-vingts jours (Le), 59, 69, 70, 78, 153, 160, 172, 228, 300, 349, 351, 414, 415, 418, 424, 437

Tribulations d'un Chinois en Chine (Les), 69, 71, 128, 232-234, 251, 282, 283, 414, 438

Village aérien (Le), 160, 347, 405, 406, 437, 438, 439

Ville flottante (Une), 74, 78, 86, 101, 102, 179, 180, 182, 228, 286, 395, 414

Vingt mille lieues sous les mers, 59, 63, 66, 69, 91, 92, 124, 125, 128, 131, 156, 157, 160, 188, 197, 201, 203, 218, 219, 238, 242, 261, 271, 301, 303, 304, 311, 313-328, 330, 331, 333, 335, 338, 342, 403, 435, 436, 446, 462

Volcan d'or (Le), 95, 98, 170, 416

Voyage à reculons en Angleterre et en Écosse, 352, 353

Voyage au centre de la Terre, 72, 78, 124, 125, 132, 149, 156, 226, 261, 262, 404

Voyages et aventures du capitaine Hatteras, 54, 63, 64, 124, 125, 132, 139, 145, 147, 148, 158, 159, 182, 202, 214, 215, 242, 255, 286, 301-304, 307-313, 409, 416, 417, 419

Correspondances Jules Verne et Michel Verne avec Pierre-Jules Hetzel et Louis-Jules Hetzel, 13, 54, 55, 59, 63, 74, 79, 82, 93, 109, 110, 147, 177, 185, 187, 198, 209, 213, 215, 230, 237, 240, 244, 245, 247, 255, 273, 283, 293, 295, 313, 322, 329, 333-335, 351, 352, 364-367, 385, 394, 401, 436

Index des noms de personnes

Figurent ci-dessous les noms de personnes faisant l'objet d'une citation ou d'une mention dans le corps du texte ou en note de bas de page. Quelques titres d'ouvrages collectifs ou de revues figurent dans la liste alphabétique. Les noms de personnes ayant dirigé collectivement un ouvrage figurent ensemble.

ALLOTTE de la FÜYE, Marguerite, 458
ANDERSEN, Hans, Christian, 285
ANGELIER, François, 206, 271, 408
ANGENOT, Marc, 460
APOLLONIOS DE RHODES, 157
ARENDT, Hannah, 11
ARGENT, François d', 403
ARIÈS, Philippe, 218
ARISTOTE, 114, 115, 224, 304
ASSOLANT, Alfred, 36, 418
ASSOULINE, Pierre, 465
ATALLAH, Marc, 392
BACHELARD, Gaston, 179, 213, 227, 249
BADOUREAU, Albert, 413
BAILBÉ, Joseph-Marc, 103, 268
BAILLY, Anatole, 146
BAKHTINE, Mikhaël, 80, 81, 87
BALZAC, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 48, 62, 67, 72, 86, 123, 171, 188, 268, 281, 292, 296, 350, 360, 361, 398-401
BARBÉRIS, Pierre, 34
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 25
BARONI, Raphaël, 84
BATAILLE, Georges, 11
BAUDELAIRE, Charles, 11, 39, 59, 211, 281
BAZIN, Laurent, 384, 393, 394, 397, 401
BECKER, Jean-Jacques, 404

BEECHER-STOWE, Harriet, 455
BELLEMIN-NOËL, Jean, 261
BELLELET, Roger, 72, 73
BÉNICHOU, Paul, 40, 41
BENOIT, Pierre, 317
BERNARD, Claudie, 23, 60, 109, 110
BERNARD, Michel, 426
BERT, Paul, 43-45
BESSIÈRE, Irène, 258
BETTELHEIM, Bruno, 257
BIBLE de Jérusalem, 168, 172, 205, 212, 235, 247, 277, 442
BIET, Christian, & TRIAU, Christophe, 87
BIGEREL, Jérémy, 315
BLANCHARD, Corine, & HOUDART-MEROT, Violaine, 132
BLAS de ROBLÈS, Jean-Marie, 331, 332
BLY, Nellie, 66, 71
BONNIER DE LA CHAPELLE, C, & PARMÉNIE, A., 49, 50, 246
BOUHMAÏ, Fabrice, 94, 97, 202, 335, 435
BOYER, Alain-Michel, & COUÉGNAS, Daniel, 436
BRAHAMCHA-MARIN, Jordi, & CHARENTENAY, Alice de, 367, 368
BRÉDIF, Charles-Marie, 238
BRETON, André, 262
BRIAND, Michel, CAMELIN, Colette & LOUVEL, Liliane, 128
BROSSE, Monique, 242
BROUARD, Eugène, 42
BRUNEL, Pierre, 256, 275, 306
BRUNO, G., 405
BUISSON, Ferdinand, 43, 44
Bulletins de la Société Jules Verne, 16, 55, 74, 270, 280, 283, 288, 293, 294, 373, 393, 394
BUTOR, Michel, 56, 124, 158, 162, 199, 214, 260, 262
CABANTOUS, Alain, 89
CABET, Étienne, 376, 378, 388, 389, 391-393
Cahier de l'HERNE numéro 25, Jules VERNE, 199, 300, 363, 366

CAILLOIS, Roger, 259, 307
CASSAYRE, Luc, 69, 70
CATHÉ, Philippe, 271
CAZOTTE, Jacques, 259, 262, 297
CHABOT (Abbé), 45
CHAMISSO, Adelbert von, 281, 292, 297, 467
CHATEAUBRIAND, François-René de, 26, 31, 409
CHELEBOURG, Christian, 63, 64, 80, 132, 143, 157, 270, 315, 316, 373, 487
CHESNEAUX, Jean, 353, 357, 384, 446
CHODERLOS de LACLOS, Pierre, 123
CHOLVY, Gérard, & HILAIRE, Yves-Marie, 40, 41
CHUPEAU, Jacques, 52
Colloque d'Amiens Jules Verne II, 103, 258, 268
Colloque de Cerisy, Jules Verne et les sciences humaines, 118, 444
COMPÈRE, Daniel, 35, 56, 71, 118, 129, 194, 363, 366, 378, 465
CONCHE, Marcel, 221
COOPER, James Fenimore, 12, 35, 146, 409, 438, 465
CORRÉARD, Alexandre, & SAVIGNY, J.B. Henry, 238, 243, 244
CRUBELIER, Maurice, 48
CSYBA, Lucette, 72
DABEZIES, André, 296
DANTE, 222, 383
DAVIS, N. E., 423
DEHS, Volker, 19, 185, 272
DEKISS, Jean-Paul, 11, 12, 315, 465
DEMOLINS, Edmond, 429
DESCARTES, René, 123
DESNOYERS, Charles, 238
DESNOYERS, Louis, 48
DESPARMET, Jean-Baptiste, 89
DETOURBET, Edmond, 43
DICKENS, Charles, 12, 185, 287, 354, 465
DIESBACH, Ghislain de, 71, 364, 408
DORON, Claude-Olivier, 441, 446

DOSTOÏEVSKI, Fédor, 285
DUMAS, Alexandre, 24, 26, 27, 36, 38, 99, 183, 184, 399, 410, 418
DUMAS, Olivier, 12, 13, 16, 50, 55, 63, 74, 93, 98, 127, 245, 272, 283, 288, 293, 294, 349, 360, 365, 366, 431, 444
DURAND, Pascal, 48
ECO, Umberto, 11, 106, 216
ESCHYLE, 306
Études religieuses, historiques et littéraires par des pères de la Compagnie de Jésus, 246
EVANS, Ruth, 123
FABRE, Michel, 57, 90, 200, 251
FALCONI, Léonard (Abbé), 45
FÉNELON, 206, 207
FERRÉ, Vincent, 275
FERRY, Jules, 42, 45, 50, 366, 435, 436
FÉVAL, Paul, 30, 172
FLAUBERT, Gustave, 39, 42, 171, 368
Frères des Écoles Chrétiennes, 45
FREUD, Sigmund, 264
FROIDEFOND, Alain, 298
FRYE, Northrop, 88, 301
GAULUPEAU, Yves, 46
GAUTIER, Théophile, 33, 99, 187, 342, 418, 434
GENDREAU, Pascal, 283
GENETTE, Gérard, 127, 153
GENGEMBRE, Gérard, 22
GILLI, Yves, MONTCLAIR, Florent, PETIT, Sylvie, 244
GLINOER, Anthony, 48
GLÉNISSON, Jean, 48
GODIN, Christian, 388
GOETHE, 292
GRACQ, Julien, 11, 465
GRANGE, Juliette, 376

GREW, Raymond, HARRIGAN, Patrick J., ALBARET, M.B., WHITNEY, James B., VALENSI, J., 46
GRIMM, 146
GROUSSET, Paschal/LAURIE André, 16, 81, 140, 206, 209, 367, 416
GUIFFAN, Jean, 428, 429
GUILLAUME, Isabelle, 70, 78, 136, 158, 159, 208, 466
HAGGARD, Henry, Rider, 317, 331
HAMON, Philippe, 60, 67, 135
HÉSIODE, 107, 172, 241, 275, 306
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 14, 103, 137, 255, 259, 263, 267, 268, 273, 274, 281, 292, 297, 342, 467
HOFMANN, Léon, 37
HOMÈRE, 157, 262, 275, 306, 311, 316
HUET, Marie-Hélène, 415, 428
HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, 305, 332, 333
HUGO, Victor, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 44, 48, 54, 150, 151, 179, 187, 199, 305, 323, 331, 349, 364, 399, 434, 465
ISHIBASHI, Matasaka, 55
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 466, 469
JAUSS, Hans Robert, 39, 83, 215, 322, 323, 415
JEANNENEY, Jean-Noël, 171
JEUNE, Simon, 409, 410, 416
JOUVE, Vincent, 27, 114, 116, 120, 121, 142, 213, 224, 225
JULLIOT, Caroline, 24, 25
KAFKA, Franz, 11
KANT, Emmanuel, 11, 59, 165
KAPLAN, Francis, 456
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 141
LAJUGIE, J., 368
LAMARTINE, Alphonse de, 40, 47, 360, 398
LANOUX, Armand, 352
LAURENT, Franck, 25, 37, 38, 434, 435
LAYER, E., 109
LECAILLON, Jean-François, 405

LECONTE de LISLE, 231
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 11, 59, 114
LEM, Stanislas, 316
LEMAITRE, Alfred, 109
LEPAGNEZ, Claude, 271
LETOURNEUX, Matthieu, 27, 30, 34, 35, 61, 62, 126, 143, 148, 155, 167, 169, 436, 437
LEWIS, Matthew Gregory, 130, 178
LOEFFEL, Laurence, 41
LOTTMAN, Herbert R., 54
LOVECRAFT, Howard, Phillips, 211
LUKAKS, Georg, 28
MACÉ, Jean, 42, 43, 46, 49
MACHEREY, Pierre, 308, 310, 322, 445
MAMBRINI, Yann, 289
MARC AURÈLE ANTONIN, 290
MARCANDIER-COLARD, Christine, 26, 113
MAREL, Henri, 352
MARLOWE, Christopher, 293
MARTIN, Charles-Noël, 12, 53, 81, 82, 305, 330, 408, 409
MARX, Roland, 370
MATURIN, Charles Robert, 257, 292
MAUPASSANT, Guy de, 171, 172, 261, 267, 342
MELGUEN, Bernard, 289
MELVILLE, Herman, 162
MÉRIMÉE, Prosper, 23, 38, 171, 172, 214
MERTIAN, H., 246
MEYER-PLANTUREUX, Chantal, 458
MILLET, Claude, 22, 28, 34, 111, 216
MILTON, John, 30, 31, 162, 205, 467
MINERVA, Nadia, 370, 376-378, 382, 390, 397, 400, 401
MOLIÈRE, 33, 121, 150, 262, 286, 331, 364, 465
MONGIN, Jean-Louis, 294
MONTAIGNE, Michel de, 59, 96, 113, 114, 446, 461

MONTCLOS, Xavier de, 40
MONTÉGUT, Emile, 50
MONTESQUIEU, 36
MUSSET, Alfred de, 28, 268, 399
NIETZSCHE, Friedrich, 11, 343
NODIER, Charles, 259, 262, 270, 298, 342
ORY, Pascal, & SIRINELLI Jean-François, 461
PANDOLFI, Paul, 432, 434, 437, 438
PARSONS, Timothy, H., 425
PÉDAUGÉ, Mireille, 271
PÉLICIER, Yves, 285
PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, & COUÉGNAS, Daniel, 24, 109
PEZEU-MASSABUAU, Jacques, 86, 162, 301, 305
PICOT, Jean-Pierre, 55, 74, 231
PIERRAT-PAJOT, Lucie, 466
PIERRON, Agnès, 152
PIQUET, Martine, 426
PLATON, 11, 27, 59, 168, 183, 275, 317, 328, 391, 392
POE, Edgar Allan, 12, 125, 126, 130, 132, 211-217, 242, 260, 272, 281, 282, 342
PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis de, 30, 31, 113, 184
PORÉE, Jérôme, 12, 14, 30, 207, 328
POTOCKI, Jean, 259
PRINCE, Nathalie, 22, 53, 84, 104, 117, 213, 257, 258, 259, 263, 264, 265, 273, 280
PROUDHON, Pierre, Joseph, 48, 51, 107, 368, 369, 456
RANK, Otto, 285
RANSFORD, Oliver, 452
RATISBONNE, Louis, 48
RAYMOND, François, 118, 129, 259, 267, 300, 418, 444
RENOUVIER, Charles, 43, 44
Revue « 303 », 154
Revue d'Histoire Littéraire de la France, 34
Revue IRIS, 116, 161
Revue Jules Verne, 185, 271, 403

Revue des Lettres Modernes Jules Verne, 74, 129, 231, 259
REY, Alain, 79, 85, 143, 146, 183, 199, 247, 295, 296
RICHARSON, Benjamin, 379
RICŒUR, Paul, 62, 165, 205, 207, 328
RIOT-SARCEY, Michèle, PICON, Antoine, & BOUCHET, Thomas, 378
RIVIÈRE, Jacques, 56, 84
ROBERT, Marthe, 39, 196
ROBIN, Christian, 49, 51, 52, 55
ROBIQUET, Paul, 42
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 35, 36, 81
SAND, George, 34, 48, 55, 73, 99, 272, 367, 409, 410
SANTURENNE, Thierry, 161
SARCEY, Francisque, 247, 398
SARTRE, Jean-Paul, 61, 84, 165
SCHEINDART, Philippe, 54
SCHULMAN, Peter, 280
SERRES, Michel, 157, 196, 231, 238, 240, 241, 255, 396
SHAKESPEARE, William, 123, 133, 150, 199, 210, 262, 390
SIGANOS, André, 305
SOPHOCLE, 94
SORIANO, Marc, 12, 74, 185, 283, 435, 436, 446, 458, 459
STAHL, Pierre-Jules, 13, 47, 49, 50-53, 165, 246
STEEG, Jules, 43-45
STENDHAL, 72, 171
STEVENSON, Robert Louis, 12, 60, 89, 123, 146, 331, 465
SUBLON, Roland, 59
SUDRET, Laurence, 115, 157, 197, 198
SUE, Eugène, 22, 29, 30, 32-36, 39, 67, 123, 184, 187, 238, 350
TADIÉ, Jean-Yves, 60, 155, 318
TETU, Jean-François, 73
THIBAUDET, Albert, 205
THIERCÉ, Agnès, 75, 79-81
TODOROV, Tzvetan, 212, 213, 259, 261, 469
TOZZI, Michel, 275

TROUBETZKOY, Wladimir, 285, 286
TUDESQ, André Jean, 365, 369
VALÉRY, Paul, 319
VASSILEV, Kris, 106, 324, 325
VAX, Louis, 258, 288, 468
VERNE, Jean, 54, 393
VIEGNES, Michel, 263, 264
VIERNE, Simone, 12, 55, 71, 72, 76, 77, 92, 95, 118, 123, 157, 173, 174, 175,
202, 223, 224, 227, 258, 315, 334, 340, 367, 379, 444
VIGNY, Alfred, de, 23, 24, 26, 31, 40
VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, 103, 150, 268
VIRGILE, 94, 229, 383
VOLTAIRE, 36
WELLS, Herbert, George, 272-274, 400, 401
WILDE, Oscar, 59, 60
WOLCOTT, Norman, 403
WYSS, Johann David, 195, 196, 245, 377, 402
ZOLA, Émile, 62, 67, 72, 73, 90, 350, 351, 352, 357, 383, 398, 465, 468

Illustrations

Les illustrations sont celles des éditions Michel de l'Ormeraie, qui reproduisent la forme matérielle des éditions princeps de l'éditeur Hetzel.

Pages	Romans	Illustrateurs
7	<i>L'Île mystérieuse</i>	J. Férat
65	<i>Fig. 1 - Les Enfants du capitaine Grant</i>	Riou
66	<i>Fig. 2 - Le Sphinx des glaces</i>	George Roux
76	<i>Fig. 3 - Un Capitaine de quinze ans</i>	Henri Meyer
83	<i>Fig. 4 - Les Indes noires</i>	J. Férat
104	<i>Fig. 5 - Le Château des Carpathes</i>	L. Benett
111	<i>Fig. 6 - Michel Strogoff</i>	J. Férat
154	<i>Fig. 7 & 8 - Michel Strogoff</i>	J. Férat
161	<i>Fig. 9 - Un Capitaine de quinze ans</i>	Henri Meyer
175	<i>Fig. 10 - La Jangada</i>	L. Benett
178	<i>Fig. 11 - L'Étoile du Sud</i>	L. Benett
194	<i>Fig. 12 - Les Enfants du capitaine Grant</i>	Riou
202	<i>Fig. 13 - L'Île mystérieuse</i>	J. Férat
217	<i>Fig. 14 - Le Sphinx des glaces</i>	George Roux
250	<i>Fig. 15 - Le Chancellor</i>	Riou
263	<i>Fig. 16 - Les Indes noires</i>	J. Férat
291	<i>Fig. 17 - Maître Zacharius</i>	Schuler
312	<i>Fig. 18 - Aventures du capitaine Hatteras</i>	Riou
324	<i>Fig. 19 - Vingt mille lieues sous les mers</i>	Riou
330	<i>Fig. 20 - L'Île mystérieuse</i>	J. Férat
341	<i>Fig. 21 - Maître du Monde</i>	George Roux
377	<i>Fig. 22 - L'Île mystérieuse</i>	J. Férat
385	<i>Fig. 23 - Les Cinq Cents Millions de la Bégum</i>	L. Benett
439	<i>Fig. 24 - Les Enfants du capitaine Grant</i>	Riou
442	<i>Fig. 25 - Les Enfants du capitaine Grant</i>	Riou
447	<i>Fig. 26 - L'Île mystérieuse</i>	J. Férat
447	<i>Fig. 27 - Deux Ans de vacances</i>	L. Benett
459	<i>Fig. 28 - Hector Servadac</i>	P. Philippoteaux

Table

Sommaire (9)

Introduction (11)

Première partie

Contextes littéraire, moral et éditorial (17)

Chapitre 1. Figurations du Mal dans l’imaginaire romanesque du XIX^e siècle (21)

1. *Monstruosités et injustices (21)*
2. *Mal et Histoire (23)*
3. *Ambiguïté des figures du Bien et du Mal (26)*
4. *Mal être et exclusion (28)*
5. *Le Mal aux multiples visages (30)*
6. *Peut-on guérir du Mal ? (32)*
7. *Mal et sauvagerie (34)*
8. *Ambiguïté de la vision de l’homme noir (36)*

Chapitre 2. Un siècle postrévolutionnaire marqué par le conflit des idéologies et des valeurs (39)

1. *Déchristianisation et renouveau (40)*
2. *Morale laïque et enseignement (41)*
3. *Réaction catholique (45)*

Chapitre 3. Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel : un cadre éditorial et auctorial précis (47)

1. *Hetzel et le projet du Magasin d’Éducation et de Récréation (47)*
2. *Hetzel-Stahl, éditeur et écrivain moraliste (50)*
3. *Naissance d’un imaginaire contraint (53)*

Deuxième partie

Le Mal moral et ses figurations (57)

Chapitre 1. La sphère du Bien : des types romanesques divers conduisant à l'identification (61)

1. Ceux du savoir, du voir et du vouloir (62)

Scientifiques découvreurs (63), Voir et faire voir : savants, marins et journalistes (64), Volonté et action (67)

2. Les subordonnés et la transfiguration (68)

Valets et domestiques (68), Une présence déterminante (69)

3. Le personnage féminin (70)

Misogynie de Verne ?(71) Mère ou compagne discrète (72), Amour et sens du devoir (73), Eurydice (74)

4. Jeune lecteur, jeune héros (75)

Adolescence et initiation (75), Acquisition du savoir (77), Idylles (78), Pas d'«adolescents à problèmes» (81)

Chapitre 2. Un type de personnage vernien : le méchant (85)

1. A quoi reconnaît-on un méchant ? (86)

Un type physique (86), Masque révélateur (87)

2. La cupidité (88)

Pirates 89), Points de vue variés sur la richesse (90), « Auri sacra fames » (94), La vraie richesse : le travail (96)

3. Les méchants rivaux (99)

Quelques exemples de rivaux (99), Des rivaux exigeants (101), Altération de la femme volée. La Stilla ou l'amour impossible (102), L'honneur féminin est sauf (104)

4. Passions et violence (105)

Haine et vengeance 105), Espace politique et historique (107), Violence et histoire (111), Écriture du meurtre (112)

5. La privation (114)

La solitude (115), Le célibat du méchant (116), Des complices et non des compagnes (117), Les jumeaux (118), Des méchants compétents et courageux (119), Une enfance opaque ou absente (120)

Chapitre 3. Le méchant masqué (123)

1. Mutisme, inconnu, dissimulation et secret (123)

Le secret scientifique (124), Le lieu secret (125), L'écriture du secret (125), Narration et secret (127), Mathias Sandorf : le roman du secret (129), Patronymes et non-dits (131)

2. Les incarnations de la trahison dissimulée (133)

Le méchant est connu du lecteur (133), Le méchant n'est connu ni du lecteur ni du héros (134), Les faux compagnons de route (136), Les méchants mystérieux (137)

3. Le masque, le verbe et l'œil (138)

Transparence du double masque (138), Les indices du discours rapporté (142), Jeu des regards et mobilité du méchant (143)

4. *Quand le masque tombe* (146)

La disparition dévoile la trahison : les indices révélateurs (146), *Dévoilement et discours didactique* (149), *Dévoilement théâtral* (150)

Chapitre 4. « Méchanceté » de la nature ? (155)

1. *La mer* (156)

2. *Les pôles* (158)

3. *La Bête* (159)

Troisième partie

Le Mal souffert (163)

Chapitre 1. Le châtement du méchant : le Mal souffert comme rétribution du Mal commis (167)

1. *Que les meurtriers périssent...* (169)

Batailles (169), *Combats singuliers* (171), *La bête contre la bête humaine* (175), *L'eau et le feu* (178), *Ni deuil, ni sépulture* (181)

2. *Justice humaine ou Providence ?* (183)

Peu d'exécutions (184), *La justice de Dieu* (186)

3. *De l'expiation à la rédemption* (188)

Dans l'attente du dévoilement (189), *Un châtement accepté* (192), *Robinsonnades verniennes* (195), *L'anti-robinson* (197), *La régénération* (199)

Chapitre 2. Figurations de la perte de l'Autre, de la mort et du deuil. L'écriture extrême d'un Mal majeur (205)

1. *Souffrance et recherche de l'Autre disparu* (206)

Télémachies (206), *Souffrance et refus* (207), *Abolir l'espace* (208), *Évolution de l'héroïne* (209), *Point extrême et intertextualité* (211)

2. *Souffrance et mort ; figurations de la mort et du deuil* (217)

« *La mort de toi* » (218), *La mort de l'enfant : « Un mal absolu »* (221), *Souffrance, « petite mort » et renaissance* (226)

3. *La Mort et la négation de la souffrance* (231)

Dévoilement du motif de la mort (231), *Refus du deuil et refus du nom du disparu* (234)

4. *Le Chancellor : naufrage de l'humanité et rédemption* (237)

Inspiration historique et contexte littéraire (237), *Les acteurs du drame* (238), *Du pont au radeau* (241), *Mal majeur* (242), *L'imaginaire de Jules Verne et la place du religieux* (245), *L'exception du Chancellor* (247)

Quatrième partie

Figures mythiques du Mal (253)

Chapitre 1. Longer – ou aborder – les territoires du fantastique (257)

1. *La littérature fantastique : des frontières imprécises (258)*
2. *Récurrence des thèmes du fantastique dans l'imaginaire vernien (259)*
Espaces (260), Apparitions (262), Musique et motifs fantastiques (266)
3. *Wilhelm Storitz : L'invisible, le spirituel et le nationalisme (272)*
L'invisible, expression du Mal (273), Religion et invisible profanateur (276), Contexte politique (278)
4. *Regards, images et doubles (280)*
Appropriation de l'image et vie du portrait (280), Frritt-Flacc : le double et la révélation du Mal (283)
5. *Maître Zacharius ou l'orgueil du savant (288)*
Brouillage des repères historiques (288), La volonté de dominer le temps (290), L'espace spirituel du Bien (292), Échec et damnation (296)

Chapitre 2. L'éclairage des mythes : personnages d'exception (301)

1. *Aux limites de la réalité (302)*
Des héros « sculptés » (302), L'inexplicable et le mythe (303)
2. *Hatteras, le « foyer ardent » (307)*
Un personnage d'ombre et de lumière (307), Le pôle : l'axe de la mort (310)
3. *Nemo, l'homme des eaux et de la vengeance (313)*
Un personnage complexe dans un espace magique (314), Haine et vengeance (323), De l'héroïsme à l'humain (326), Mythification du nom (330)
4. *Robur-le-conquérant : de l'envol d'Icare à la chute (333)*
La volonté de convaincre (333), Orgueil et folie (339)

Cinquième partie

Regards sur le monde (345)

Chapitre 1. Un tableau partiel de la société du XIX^e siècle (349)

1. *Les classes « déshéritées » (350)*
Une incarnation de la misère (350), Coal city et Stahlstadt : quelle peinture du monde ouvrier ? (351) P'tit Bonhomme : peinture sociale et politique (354)
2. *Les aristocrates (358)*
P'tit Bonhomme : satire de la noblesse anglaise (358), Une explication par la biographie ? (359) De Glenarvan à Don Vegal, des portraits d'aristocrates plus positifs (361)
3. *Jules Verne et les idéologies politiques (364)*
Conservatisme de l'écrivain Amiénois (364), En Magellanie : contre les idéologies socialistes, de la Commune à l'île Hoste (366)

Chapitre 2. Espaces imaginaires : de l'utopie à la dystopie (375)

1. La valeur travail (375)

L'Île mystérieuse ou l'utopie de la robinsonnade (376), France-Ville et Antékirtta : hygiène et hospitalité (378)

2. Contre-utopie et limites de l'utopie (382)

La contre-utopie de l'industrie de guerre (382), Incomplétude et fragilité des « utopies » verniennes (385)

3. Une anticipation dystopique vernienne (391)

Utopies ou dystopies ? Utopia et Icarie (392), La vision vernienne du futur : l'étrange Paris de 1960 (394)

Chapitre 3. Regards sur l'Autre (403)

1. Le personnage de l'Allemand : le poids de l'histoire (404)

Défaite et esprit de revanche (404), Répétition de portraits négatifs (405)

2. Les Américains, « étranges » étrangers (409)

L'Américain « audens » : des traits accusés, énergie et volonté (410), Des personnages de l'excès et de l'extravagant (411), L'argent, moteur de l'action (412), Des traits négatifs (414)

3. L'Anglais : ambiguïtés du regard vernien (417)

Des traits physiques et psychologiques récurrents (418), Stéréotypes négatifs (419)

4. Condamnation de la politique coloniale... anglaise (422)

L'Afrique du sud (422), L'Empire britannique des Indes et l'Océanie (424), Angleterre et France (427)

5. Un autre colonisateur : la France (430)

L'Afrique du nord (431), Quel regard de Jules Verne sur les peuples conquis ? (435)

6. Autres espaces et autres peuples : regards polyphoniques sur l'Autre (437)

Des étrangers différents... mais pas trop (437), Motif de l'animalité (440),

7. Représentation polyphonique du Noir africain (443)

Le continent de la barbarie ? (443) Le Noir hors d'Afrique : un type de domestique (446), Hercule : l'accès au statut d'« ami » (449)

8. De la traite à l'affranchissement (450)

La traite (450), L'esclavage et la guerre de Sécession dans Nord contre Sud (453),

9. L'antisémitisme de Jules Verne (456)

Quelques personnages de Juifs (456), Le Juif sur la comète Gallia (457), Une réaction digne – L'affaire Dreyfus (459)

Conclusion (465)

Bibliographie (471)

I – Œuvres de Jules Verne (472)

II - Autres œuvres littéraires (476)

III - Ouvrages, revues et articles consacrés – totalement ou en partie - à l'œuvre de Jules Verne (483)

IV - Ouvrages et articles philosophiques (489)

V - Ouvrages critiques et articles sur la littérature (491)

VI - Ouvrages et articles généraux (495)

Index des textes de Jules Verne (501)

Index des noms de personnes (505)

Illustrations (514)

Table (515)

Titre : *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*

Mots clés : Mal ; secret ; méchant masqué ; rédemption ; mythes.

Les romans et nouvelles de Jules Verne s'inscrivent dans un programme éditorial « d'éducation et de récréation » à destination d'un lectorat jeune. L'imaginaire vernien répond donc à une éthique du roman d'aventures où le Bien et le Mal sont nettement désignés et s'affrontent. Dans le cadre d'une réflexion sur le mal, après une présentation des contextes littéraire, moral et éditorial, une lecture attentive des romans et nouvelles de Jules Verne demande plusieurs éclairages.

Les personnages : dans le roman d'aventure, le Bien et le Mal renvoient à des types de personnages ; chez Verne, les héros du Bien représentent des modèles auxquels les jeunes lecteurs peuvent s'identifier. Au contraire, le méchant possède un type physique révélateur et obéit à des catégories du Mal moral. Il est animé par des passions : la haine, la vengeance et surtout la cupidité.

Le Mal peut être caché. Le thème du secret est un des moteurs de l'imaginaire de Verne et les méchants masqués sont nombreux. Peut-on les reconnaître ? Comment sont-ils dévoilés ?

Le Mal est aussi le Mal souffert, punition des méchants. Le méchant peut-il devenir bon ? Un personnage retient notre attention car il connaît une sorte de rédemption. Le Mal est également celui de la perte de l'être aimé.

Certains thèmes de Jules Verne s'apparentent au genre fantastique, comme l'invisibilité, dans *Wilhelm Storitz* ou le mépris du divin dans *Zacharius*. Des mythes antiques animent certains romans et Nemo lui-même est devenu un mythe littéraire.

Jules Verne nous offre une vision du monde au dix-neuvième siècle et, à travers des communautés humaines, des villes imaginaires ou futures, certains de ses récits reflètent son point de vue sur la politique de son temps. Le Mal et le Bien s'affrontent dans le jugement qu'il porte sur les différentes races et nationalités. Le lecteur approuve sa condamnation de l'esclavage et de certaines formes de colonialisme mais certainement pas la présence, dans certains romans, du Mal du racisme et de l'antisémitisme.

Title : *Evil in Jules Verne's imaginary (1863-1905)*

Keywords : Evil ; secrecy ; masked wicked ; redemption ; myths.

Jules Verne's novels and short stories are part of an editorial program of "education and recreation" for a young readership. The Vernian imaginary therefore meets ethics of the adventure novel where Good and Evil are clearly pointed out and clash. As part of a reflection on Evil, after a presentation of the literary, moral and editorial contexts, a careful reading of Jules Verne's novels and short stories requires several insights.

Characters: In the adventure novel, Good and Evil refer to character types; In Verne's narrations, the heroes of Good represent role models with whom young readers can identify. On the contrary, the wicked possesses a revealing physical appearance and may be ranged among categories of moral Evil. He is actuated by passions such as hate, revenge and, above all, cupidity. Evil may be faceless and secrecy is one of the mover themes of Verne's imagination. The masked wicked are numerous : How does the narrative reveal them to other characters and the reader?

Evil is also pain, punishment of the wicked. Can the latter come good ? One character catches our attention because he experiences a kind of redemption. Evil is also that of the loss, the death, of the beloved being. Some of Jules Verne's narrative themes belong to the fantasy genre, such as invisibility, in *Wilhelm Storitz* or defiance of God in *Zacharius*. Ancient myths breath through Verne's plots and the well known captain Nemo has become a literary myth.

Jules Verne affords a picture of the world in the nineteenth century and, through human communities, imaginary or future cities, dystopias, some of his accounts reveal his opinion about political issues of his time. Evil and good clash in his own judgment of different races and nationalities, thus, the reader may approve of his condemnation of slavery and certain forms of colonialism but certainly not the presence in some novels of the Evil of racism and anti-Semitism.